

Н. А. ДМИТРИЕВА

Vincent



# ВАН ГОГ

*Человек  
и художник*

Монография о великом голландском  
художнике,  
крупнейшем представителе  
постимпрессионизма  
Винсенте Ван Гоге  
ставит своей задачей  
наиболее полно осветить  
его жизнь и творчество.



Автор характеризует различные  
стороны личности мастера,  
их проявление и в творчестве,  
и в биографии, и в обширной  
переписке;  
подвергает критике мифы  
о Ван Гоге и односторонние  
толкования его искусства.  
Специальные главы посвящены  
связям искусства Ван Гога  
с современной ему  
художественной литературой  
и судьбе наследия художника.

*Академия наук СССР*  
*Всесоюзный научно-исследовательский институт*  
*искусствознания*  
*Министерства культуры СССР*

Н. А. Дмитриева  
ВИНСЕНТ ВАН ГОГ  
*Человек и художник*



Издательство «Наука»

*Москва*

*1980*



Н. А. Дмитриева

# ВИНСЕНТ ВАН ГОГ

*Человек и художник*

*Монография о великом голландском художнике, крупнейшем представителе постимпрессионизма Винсенте Ван Гоге ставит своей задачей наиболее полно осветить его жизнь и творчество. Автор характеризует различные стороны личности мастера, их проявление и в творчестве, и в биографии, и в обширной переписке; подвергает критике мифы о Ван Гоге и односторонние толкования его искусства. Специальные главы посвящены связям искусства Ван Гога с современной ему художественной литературой и судьбе наследия художника.*

Ответственный редактор  
доктор искусствоведения  
Г. А. НЕДОШИВИН

## ЖИЗНЕОПИСАНИЕ



До двадцати семи лет Ван Гог не был художником, его жизнь в искусстве ограничивается десятью годами. Но каждый поворот, каждое событие его дохудожественной жизни — ступени к будущему искусству; ни одна подробность не безразлична для становления художника. Искусство Ван Гога потаенно вызревало задолго до того, как он впервые взял в руки кисть.

Начиная с 1880 года история его жизни все более сливается с историей творчества и к концу почти переливается в нее: биография художника все более становится биографией картин. Для жизнеописания в собственном смысле ранний период дает, пожалуй, больше материала, чем поздний и зрелый.

Ван Гог рассказал о себе сам в огромном количестве писем, составляющих тысячи страниц. Предлагаемое описание его судьбы и жизни основано почти исключительно на этом не имеющем себе равных документе<sup>1</sup>.

О детстве и отрочестве Винсента Ван Гога известно мало. Единственный человек, который мог бы многое

.....

<sup>1</sup> Полное собрание писем Ван Гога было издано в четырех томах в Голландии к столетию со дня его рождения — в 1953 году — и затем переводилось на другие европейские языки. Нумерация писем, принятая в голландском издании, сохранялась везде, в том числе в русском издании 1966 года. Однако последнее содержит лишь избранные письма и фрагменты. В дальнейшем изложении я ссылаюсь как на это издание, так и на полное издание писем на французском языке (*Correspondance complète de Vincent Van*

рассказать, Тео Ван Гог, младший брат художника, его alter ego, умер через несколько месяцев после смерти Винсента. Семейные предания, исходящие из других источников, отрывочны и отчасти апокрифичны<sup>2</sup>.

Винсент Ван Гог родился в северобрабантском селе Гроот Зюндерт в семье кальвинистского пастора Теодора Ван Гога. Родословная Ван Гогов прослеживается вплоть до XVI столетия: их предок участвовал в войне Нидерландов за независимость. Это был почтенный и преуспевающий род. Три профессии в нем преобладали: сначала золотопрядильщиков, потом протестантских священников и торговцев картинами. Отец Теодора Ван Гога, пастор в городе Бреда, имел двенадцать детей; старший сын Йоханн стал вице-адмиралом и начальником амстердамских верфей, трое успешно занимались торговлей картинами; один из них, Винсент, владел картинной галереей в Гааге, которую потом передал знаменитой парижской художественной фирме «Гупиль».

Теодор Ван Гог занимал по сравнению со своим отцом и братьями более скромное положение: он всю жизнь оставался сельским священником в различных местностях Северного Брабанта, где большинство населения исповедовало католическую религию, а приходы протестантских пасторов были немногочисленны и недоходны. Однако он пользовался уважением прихожан, его брак с Анной Корнелией, урожденной Карбентус, считался образцом примерного супружества, семья их вполне отвечала традиционным голландским понятиям о добропорядочности.

Первенец супругов Ван Гог, нареченный Винсентом, родился 30 марта 1852 года и умер через несколько дней после рождения. По странному совпадению ровно через год, день в день, 30 марта 1853 года, появился на свет другой сын, которого тоже называли Винсентом. Этот второй Винсент и был будущим художником. Потом у него появились еще три сестры и два брата: Анна, Теодор, Элизабет, Виллемина и Корнелиус.

\*\*\*\*\*  
Gogh. Paris, 1960), не оговаривая, откуда почерпнута цитата, и только указывая в скобках номер письма, поскольку номера эти в указанных изданиях совпадают и являются теперь общепринятыми при публикации писем Ван Гога.

<sup>2</sup> Главный из них — «Личные воспоминания о Винсенте Ван Гогге», опубликованные в 1913 году его сестрой Элизабет Дюкен Ван Гог; они не отличаются ни фактической точностью, ни подлинным пониманием личности Ван Гога.



В детстве Винсент не обнаруживал никакой особой мятежности духа или строптивости: был и послушен, и благочестив, и почитал родителей. От других детей отличался, кажется, большей замкнутостью, временами вспыльчивостью, но всегда проявлял исключительную привязанность к брату Тео. Самой заметной чертой его характера было раннее пристрастие к природе — любовь к далеким прогулкам, где он собирал коллекции растений и бабочек и наблюдал птиц, — да еще пристрастие к чтению.

До одиннадцати лет Винсент ходил в зюндертскую школу, затем его поместили в частную школу-интернат в ближайшем городке Зевенбергене. В 16 лет, не закончив школу, он начал работать, продолжая фамильную традицию, младшим продавцом картин в художественном салоне в Гааге, тогда уже принадлежавшем фирме «Гупиль».

Вот в кратких словах все, что достоверно известно о начальном периоде жизни Ван Гога. Скупые сведения — если не дополнять их произвольными домыслами. Между тем этот период не мог не оказать влияния на характер и направление мыслей художника. Всю свою жизнь он вспоминал Зюндерт, его тянуло туда, он пользовался всяким случаем навестить это место, когда семья давно уже там не жила (отца в 1872 году перевели в Хелворт, позже в Эттен и, наконец, в Ньюэнен — все места Северного Бранбанта); однажды, в 24-летнем возрасте, пришел ночью пешком из Эттена на зюндертское кладбище, чтобы встретить там восход солнца. Еще через много лет, во Франции, пережив первый приступ рокового заболевания, он писал: «Во время болезни я вспоминал каждую комнату в нашем зюндертском доме, каждую тропинку в нашем саду, окрестности, поля, соседей, кладбище, церковь, огород за нашим домом — все, вплоть до сорочьего гнезда на высокой акации у кладбища. В эти дни мне припомнились события самого раннего нашего детства, которые теперь живы в памяти только у мамы и у меня» (п. 573).

Но, видимо, и детство не было безмятежным: какие-то тени его омрачали. На этот счет биографы Ван Гога делали различные предположения. Например, что постоянное участие отца в церемониях похорон отражалось на впечатлительном ребенке и этим будто бы отчасти объясняется его склонность к меланхолии и раздумьям о жизни и смерти.

Более вероятно, что давящий отпечаток накладывала ультраблагочинная атмосфера пасторского дома, религи-

озное воспитание не без оттенка ханжества. Винсент принимал его слишком всерьез, невольно насилуя себя; впоследствии это сказалось бурной, мятежной реакцией. В позднейших письмах художник не раз упоминал о «черных лучах», под знаком которых прошли ранние годы его и брата, призывал избавиться от их влияния и обратить взор к «белым лучам».

Глубокий след оставила природа Брабанта. Позже Ван Гог говорил брату, что не всякий пейзаж, написанный с натуры, тем самым уже правдив; чтобы быть правдивым пейзажистом, считал он, надо знать и любить природу с детства. «Ты возразишь, что каждый с самого детства видит пейзажи и фигуры. Но вопрос в другом: каждый ли был достаточно вдумчивым ребенком, каждый ли, кто видел пустоши, поля, луга, леса, дождь и бурю, любил их? Нет, не каждый похож в этом отношении на нас. Воспитанию в нас любви к природе способствовали окружение и особые обстоятельства, и для того, чтобы эта любовь укоренилась, надо было обладать особым родом темпераментом и характером» (п. 251).

Земля родины осталась у него в крови; неуемный странник, он всюду носил ее с собой; сколько ни жил в чужих краях и как ни пленялся ими, его никогда не покидала ностальгия. Мы вправе обратиться к надежному свидетелю ранних лет Ван Гога — к Голландии с ее ландшафтом.

В середине XIX века Голландия, особенно сельская, была еще похожа на ту, которую писали знаменитые пейзажисты XVII столетия. Сохранялись (отчасти даже и теперь сохраняются) приметные ее черты: сочные луга и пастбища со стадами коров, широкие и узкие каналы почти вровень с землей, плотины и шлюзы, разводные мосты и мостики, дюны, ветряные мельницы, невысокие красно-коричневые дома с черепичными, а то и соломенными крышами, шпили церквей. Небо облачно, воздух серебрист и насыщен влагой. Северный Брабант — местность на юге Голландии, граничащая с бельгийским Южным Брабантом, отличалась от центральной части более пустынным и суровым характером ландшафта. Тут тянулись на многие мили заросшие вереском пустоши, песчаники, торфяные болота. Были и дубовые рощи, и величественные сосны. Это не совсем та уютная, аккуратно распланированная и чистенькая Голландия, которая в то время в Гааге так радовала взгляд Эжена Фромантена.<sup>3</sup> Но самая

примечательная, всегда всем бросающаяся в глаза и вошедшая в поговорку особенность Голландии не меньше заметна и в Брабанте: Голландия *сделана руками людей*. «Бог сотворил небо и землю, но предоставил голландцам заботу о сотворении их страны», — доньше популярная поговорка.

Уместно привести здесь отрывок из «Философии искусства» И. Тэна, написанной в 1869 году. (Ван Гог, кстати сказать, хорошо знал книги Тэна, хотя и недолюбливал его «математический анализ».) «Нидерланды заставили служить себе самые препятствия. Земля была плоска и затоплена водой, они воспользовались этим, чтобы покрыть ее каналами и железными дорогами... У них не хватало дров — они проникли в недра земли... Реки мешали им своими разливами, а внутренние озера занимали значительную часть территории — они осушили озера, окружили плотинами реки и воспользовались тучными наносами, многовековыми отложениями ила, разносимого обильными водами. Их каналы замерзают — зимой они делают на них по пяти миль в час. Море угрожало им, — обуздав его ярость, они воспользовались им, чтобы завязать торговые сношения со всеми народами. Ветер без помехи проносился над их равниной и бурным океаном — они заставили его надувать паруса кораблей и двигать крылья мельниц. В Голландии вы увидите на каждом шагу эти огромные сооружения в 100 футов (30 метров) вышиной, снабженные зубчатыми колесами, машинами, насосами, предназначенные для выкачивания лишней воды, распилки бревен, выжимки масла. С парохода против Амстердама, пока видит глаз, простирается бесконечная паутина, хрупкая, перепутанная и неясная бахрома корабельных мачт и крыльев мельниц, бесчисленные вереницы которых опоясывают горизонт. Выносишь впечатление, что страна преобразована сверху донизу рукой и искусством человека, что она переработана до основания, чтобы стать удобной и производительной»<sup>4</sup>.

Если для иностранца, приехавшего в Голландию, это всегда было новое и удивительное впечатление, то для человека, который, подобно Ван Гогу, тут родился и вырос, оно было впечатлением изначальным, сросшимся с вос-

.....  
<sup>3</sup> *Фромантен Эжен*. Старые мастера. М., 1967, с. 107—109.

<sup>4</sup> *Тэн И.* Философия искусства. М., 1933, с. 141—142.

приятием природы вообще,— и с любовью к природе. Если даже Винсент в детстве, гуляя по окрестностям Зюндерта, больше всего интересовался птичьими гнездами и бабочками, он видел повсюду работающих людей как непрременную принадлежность пейзажа: видел фермы и ткацкие мастерские, жнецов и сеятелей, рыбаков, паромщиков, дровосеков и те «сооружения», о которых упоминает Тэн. Все это в его сознании укоренилось. Ван Гог потом уже никогда не воспринимал природу иначе, как в соотношении с деятельностью: не только населял пейзажи фигурами, но и безлюдный пейзаж мыслил как «фигурную» композицию, проецируя на него образ «работающего человека», сливающийся с образом природы<sup>5</sup>. Он не мог понять: почему старые голландцы, даже такие, как Остаде, не изображали людей за работой. «Спрашивается, знаешь ли ты хоть одного землекопа, хоть одного сеятеля у художников голландской школы? Пытались ли они когда-нибудь написать рабочего?» (п. 418).

Особой склонности к рисованию Ван Гог в детстве, кажется, не обнаруживал. Сохранилось несколько рисунков большого формата, которые по традиции считаются рисунками десятилетнего Винсента (на них проставлена дата), подаренными ко дню рождения отцу. Среди них — рисунок коринфской капители, аккуратный, тщательно оттушеванный, совершенно безжизненный. Другие, в таком же духе, изображают кружку, собаку. Польская исследовательница А. Шиманская отвергает принадлежность этих рисунков Винсенту — прежде всего потому, что это вообще *не детские* рисунки: никто так не рисует в десятилетнем возрасте<sup>6</sup>. Впрочем, при большом старании и прилежании (а Винсент им отличался) эти рисунки могли быть просто скопированы мальчиком с какого-нибудь учебного пособия. В таком случае они скорее свидетельствуют, что Винсент тогда рисованием по-настоящему не интересовался, видя в нем лишь некую разновидность чистописания.

.....  
<sup>5</sup> Во Франции, наблюдая работу французских крестьян, Ван Гог находил ее вялой по сравнению с работой своих соотечественников. «У нас, в Голландии, в любое время года видишь занятых работой мужчин, женщин, детей и домашних животных; здесь же их раза в три меньше, да и трудятся они не так, как на севере: тут пашут неловко, вяло, без подъема» (п. 594).

См.: *Szymanska A. Unbekannte Jugendzeichnungen Vincent van Goghs.* Berlin, 1967, S. 7.

Он пристрастился к искусству, когда стал служащим фирмы «Гупиль» и переехал в 1869 году в Гаагу; тогда же, вероятно, стал больше рисовать и сам. С 1872 года началась его переписка с братом, с тех пор почти не прерывавшаяся. Винсенту было тогда девятнадцать лет, Тео — пятнадцать; как и Винсент, он начал в этом раннем возрасте карьеру продавца картин — сначала в Брюсселе, потом в Гааге, а с 1878 года — в Париже.

Винсент до поры до времени был на отличном счету у хозяев, и работа ему нравилась: он писал Тео, что это «замечательное дело». Примечательная особенность характера Винсента — всегда надеяться, всегда ожидать лучшего от всякой перемены. Меньше всего в его натуре было желчности и предвзятого недовольства — людьми или обстоятельствами. Когда он пишет своему другу Раппарду: «Я изо всех сил стараюсь видеть во всем сперва бесспорно хорошую сторону и лишь потом, с Крайней неохотой, замечаю также и плохую» (п. Р-3), — этой автохарактеристике можно верить: она подтверждается на каждом повороте судьбы Ван Гога. Возникает ощущение, что судьба словно умышленно подвергала испытаниям его тягу к оптимизму, навязывая мученический венец тому, кто искал радости и света даже в самой печали («triste mais toujours joyeuse» — печален, но всегда радостен — одно время это было любимое его изречение).

И работа в художественном салоне доставляла ему, по его словам, «много радостей». Конечно, радостей общения с живописью. Тут он полюбил живопись впервые и навечно. Поначалу без строгого выбора: ему нравилось чуть ли не все — и старые мастера, и современные, и великие, и малые. В письме из Лондона он перечисляет больше пятидесяти имен художников, которых «особенно ценит», и в заключение говорит: «Я мог бы продолжать список бог знает как долго» (п. 13). Однако уже в эти годы он все решительнее выделяет из своих бесчисленных любимцев два навсегда священных для него имени: Рембрандт и Милле<sup>7</sup>.

В лондонский филиал фирмы Винсента перевели, в виде поощрения за хорошую работу, весной 1873 года: это была первая его разлука с родиной. Англия пришлась

\*\*\*\*\*  
<sup>7</sup> Дж. Ревалд явным образом не прав, полагая, что Ван Гог до 1880 года не интересовался искусством. См.: *Ревалд Дж.* Постимпрессионизм. М., 1962, с. 21.

ему по душе больше, чем он ожидал. Он остался равнодушен к достопримечательностям вроде лондонского Тауэра или Кристалл Палас, но пленился живописными парками, которым посвящал все свободное время. Ему понравились полотна Констебла, портреты Рейнольдса и Гейнсборо, стихи Джона Китса; он быстро обзавелся знакомыми, был общителен, живо интересовался всем. «Мне здесь хорошо: у меня отличное жилье, и я с большим удовольствием изучаю Лондон, английский образ жизни и самих англичан; кроме того, у меня еще есть природа, искусство и поэзия, а уж если этого мало, то чего же мне еще надо? И все-таки я не забываю Голландию — особенно Гаагу и Брабант» (п. 13).

В эти годы он уже довольно много рисовал, но сохранилось немного — ни он сам, ни окружающие, конечно, не помышляли о том, чтобы сберечь эти рисунки для потомства: они и действительно не выглядели многообещающими. Как Ван Гог тогда рисовал, можно судить по трем тетрадам, обнаруженным сравнительно недавно А. Шиманской в семье Терстехов и опубликованным ею в книге «Неизвестные юношеские рисунки Винсента Ван Гога».

Часто упоминаемый в письмах Ван Гога Х. Г. Терстех возглавлял гаагский филиал фирмы «Гупиль» и был фигурой очень заметной в художественных кругах Гааги. У Терстеха была дочка Бетси, тогда еще маленькая девочка. Ей Ван Гог и посылал тетрадки со своими рисунками, относящиеся к 1873 и 1874 годам, когда он жил в Англии. В первой тетради — контурные рисунки птиц, насекомых, животных; есть фигура охотника с собакой; есть изображение собаки, курящей трубку. Чувствуется, что делались они со специальной целью — для девочки: и позабавить ее, и дать ей, как теперь говорят, «познавательный материал» — познакомить с тем, как выглядят улитка, кузнечик, гусеница. Тут отголосок собственных детских увлечений Винсента. Насекомые нарисованы старательно, собака, кошка, мыши, слон — более непринужденно и как бы шутливо; фигура охотника не выдерживает критики в смысле анатомии.

Во второй и третьей тетрадях более сложные композиции: вяжущая старушка в интерьере, едущий дилижанс, крестьянский двор. На одном из листов своеобразно скомпонованы женский портрет (по-видимому, Анны, сестры Винсента, которая тогда тоже жила в Лондоне) и

два фрагмента пейзажа, один с высокими церковными башнями, другой — с каналом и мельницей вдаль: воспоминание о Голландии. Сравнительно с первой тетрадью вторая и особенно третья обнаруживают значительно возросшее умение. Впрочем, отчасти разница, может быть, объясняется тем, что первую тетрадку Винсент предназначал для Бетси и старался применяться к ее возрасту, а следующие тетрадки заполнял зарисовками по собственному усмотрению и пристрастию — хотя потом тоже подарил их Бетси. В третьей тетради есть рисунок, который А. Шиманская выделяет как уже в какой-то мере «вангоговский»: уходящая в глубину темная аллея.

В общем рисунки двадцатилетнего Ван Гога, неумелые, наивные, но довольно живые, кажутся более детскими, чем приписываемые десятилетнему Ван Гогу сухие «Капитель» и «Кружка». И что-то в тетрадях Бетси, несмотря на слабость рисовальщика, действительно предвещает будущего Ван Гога — хотя, не зная будущего, никто бы не распознал в них намек на гениальность или хотя бы выдающуюся одаренность.

Примерно в эти годы, а может быть и несколько раньше, оба брата — Винсент и Тео — по секрету от других, случалось, строили планы — сделаться художниками. Но это были юношеские, «несерьезные» мечты, которым они и сами вряд ли придавали значение. Была какая-то особенно памятная встреча (оба брата не раз вспоминают о ней в переписке) — Винсент еще работал в Гааге, а Тео приезжал к нему из дому, и они гуляли вдоль канала, пили молоко возле старой мельницы, разговаривали об искусстве — почти еще дети — и предавались этим мечтам. Похоже, что тогда в особенности Тео хотел, чтобы они оба стали художниками, а Винсент, как старший и более умудренный, был в нерешительности, считая план неосуществимым для себя.

В первый год жизни в Лондоне Винсент был захвачен новым и сильным переживанием: он влюбился в дочку своей квартирной хозяйки Урсулу Луайе. Мать и дочь содержали частный детский сад. Винсент, любивший детей, постоянно видел свою юную возлюбленную окруженной малышами и называл ее «ангелом с младенцами». Его восхищала взаимная привязанность матери и дочери.

Он хотел жениться на Урсуле, но брак не состоялся, и Винсент покинул «милый дом». Причины не очень

ясны. В сохранившихся письмах того времени нет никаких упоминаний обо всем этом. Винсент тогда еще не был так откровенен с Тео, как впоследствии, может быть, просто потому, что Тео был еще слишком юн, а может быть, он делился с ним не в письмах, а устно, когда приезжал летом домой. Так или иначе в сохранившейся переписке зияет полугодовой провал — с августа 1874 года по февраль 1875. Но и перед этим об отношениях с Урсулой ничего не говорится — только общие рассуждения о любви, о книге Мишле «Любовь», которая была для Винсента, как он пишет, «откровением» (Мишле всегда оставался в числе его любимых авторов). Причем самым большим откровением оказалась, как ни странно, мысль Мишле: «Нет старых женщин», то есть «женщина не старится, пока она любит и любима» (п. 20). Если на этом основываться, можно было бы предположить, что Винсент был равнодушен к матери Урсулы (известно, что он навещал ее и после разрыва). Но факт его сватовства к дочери установлен.

По версии, исходящей от семьи художника и обычно повторяемой биографами, Урсула решительно отказала Винсенту, так как еще до знакомства с ним была негласно обручена. И. Стоун, а также А. Перрюшо построили на этом душещипательную историю отвергнутой любви Ван Гога. А. Шиманская в упомянутой книге ставит эту версию под сомнение и высказывает предположение, что брак расстроился из-за отца Винсента, не пожелавшего, чтобы сын женился на католичке (Урсула была француженкой по происхождению и дочерью католического священника). Вполне правдоподобно, что Винсент, тогда находившийся под неотразимым влиянием отца и церкви, не решился послушаться. В подтверждение Шиманская ссылается на ряд позднейших писем Ван Гога. В одном, написанном через семь или восемь лет, Ван Гог, вспоминая о своей юношеской любви (это единственное письмо, где о ней сказано прямо), говорит, что чувственные страсти его тогда были очень слабыми, но духовные — сильными, и заключает следующими словами: «Я отказался от девушки, и она вышла за другого; я ушел из ее жизни, но в мыслях оставался ей верен. Печально» (п. 157). Здесь существенно слово «отказался». Затем, еще через год, в письме, где речь идет о сопротивлении семьи Винсента его союзу с Христиной: «Однажды, много лет тому назад, я уже получал письмо в том же роде, как твое



последнее послание. Оно было от Х. Г. Т. (Терстеха. — *Н. Д.*), У которого я спрашивал совета. До сих пор жалею, что говорил с ним. Признаюсь, тогда меня охватила паника я тогда боялся моей семьи. Но теперь, десять или двенадцать лет спустя, я научился думать совершенно иначе и по-другому смотрю на свои обязанности и отношения к семье» (п. 204). «Без сомнения, — замечает А. Шиманская, — эти слова относятся к событиям, связанным с Урсулой Луайе; они доказывают, что в то время Винсент подчинялся воле отца, так как был во власти страха перед ним»<sup>8</sup>.

Если гипотеза Шиманской верна, то психологически более объясним тот резкий поворот к ультрарелигиозным настроениям, который вскоре обозначился у Ван Гога. В том, что он считал важным, Ван Гог был максималистом. И если уж он во имя веры и долга отказался от личного счастья, то понятна потребность всячески укрепиться на стезе веры и долга, самому себе доказать, что не из-за пустяков он пожертвовал любовью. Страх Винсента перед отцом не был, конечно, заурядным страхом отцовской немилости: нет, это было сложное чувство благоговейной подавленности — состояние, в котором он пребывал в юные годы. Он считал тогда отца образцом христианина и человека, о чем постоянно говорил в письмах — и особенно после того, как расстался с Урсулой. Опять-таки понятно это желание во что бы то ни стало признать высочайшие нравственные достоинства в том, кому он добровольно и жертвенно подчинился. Может быть, уже тогда под спудом таились ростки сомнения и мятежа — но Винсент заглушал их фанатическим религиозным рвением.

Оно дошло до апогея в Париже, куда его перевели весной 1875 года. Двадцатидвухлетний юноша без конца твердил о самоотречении, смирении, терпении, то и дело цитировал Библию, не хуже какого-нибудь престарелого богослова. Если раньше он прилагал к своим письмам длиннейшие выписки из сочинений писателей и поэтов, которые ему нравились (Мишле, Гейне, Китса, Ван Бирса, Эд. Роша и др.), то теперь — целые страницы псалмов. Теперь он советует Тео не читать больше Мишле, а только Библию, питаться же преимущественно хлебом. Даже благовоспитанные сестры Винсента непочтительно замечали, что он совершенно «одурел от благочестия».

<sup>8</sup> *Szymanska A. Op. cit., S. 42.*

Однако любовь к живописи у него не угасала, но он старался оправдать ее религиозным чувством: например, по поводу бесхитростного пейзажа Жоржа Мишеля говорил, что, наверно, так видели природу апостолы в Эммаусе.

В это время он с жаром ухватился за мысль, вычитанную у Э. Ренана: «Чтобы жить и трудиться для человечества, надо умереть для себя». И за изречение Кальвина: «Страдание выше радости».

Работа продавца потеряла для него привлекательность, он стал выполнять ее небрежно; кроме того, его стали раздражать пустые салонные картинки, и он позволял себе отговаривать покупателей от их приобретения, то есть действовать во вред фирме. И наконец, в январе 1876 года в Париже произошло то, что, по признанию Винсента, «не было для него полной неожиданностью»: ему отказали от места.

Карьера торговца картинами оборвалась — надо было искать не только новую работу, но и новую профессию, начинать с самого начала. Винсенту предложили место помощника учителя (без жалованья — за стол и жилье) в Англии, в частной школе-интернате. Он принял его и взялся за обучение мальчиков с той же истовой серьезностью и надеждой, какие вкладывал во все, что начинал делать — пока не наступало разочарование. Заниматься чем-нибудь, не вкладывая душу, слегка он никогда не мог. Когда он охладевал — он должен был уйти, и тут уж никакие увещания не могли ничего изменить. В решающие моменты жизни у него появлялось несокрушимое упорство.

Итак, он опять очутился в Англии, на этот раз она повернулась к нему иным, не столь идиллическим ликом, как два года назад. Он увидел теперь изнанку викторианской Англии, узнал районы Ист-Энда. Кошмары лондонского Ист-Энда с его трущобами, ночлежками, зловещими гетто, с его нищетой, беспризорностью детей, грязью и скученностью описаны многократно: писал о них еще в 40-х годах молодой Энгельс, изображал в романах и очерках Диккенс; их запечатлел Густав Доре в серии гравюр «Лондон». Ван Гог и раньше много читал Диккенса — это был его любимый писатель, увлекался произведениями Джордж Элиот (псевдоним писательницы Мери Эванс), сильное впечатление на него производила и серия Доре, сделанная в начале 70-х годов. Теперь он и сам воочию увидел Лондон нищих — особенно, когда школа перевер-

лась из курортного местечка Рамсгейт в лондонское предместье Айлворт.

В самой школе воспитанники, которых Винсент обучал всему понемногу — французскому и немецкому языкам, грамматике, арифметике, молитвам, старался приохотить их к чтению, а также и к умыванию, — жили скучно и скудно. «Ах, если бы ты видел, как они выглядывают из окна! В этом есть нечто прямо-таки тоскливое; еда и питье — вот и вся их радость». Когда у хозяина школы мистера Стоукса бывало плохое настроение и он находил, что мальчики чересчур шумят, они не получали вечером ни чая, ни хлеба (п. 67).

Лондонские впечатления направили отвлеченно-набожное умонастроение Ван Гога в новое русло: он утвердился в мысли стать «тружеником во Христе», проповедником Евангелия среди бедняков. Именно и только среди бедняков. Ему казалось, что это вернейший путь служения обездоленным людям: нести им духовный свет, зажечь луч утешения и надежды.

Он принялся искать места — чего-нибудь «среднего между пастором и миссионером, в предместьях Лондона и среди рабочих» (п. 69), обращался с письмами к влиятельным духовным лицам. Ему ответили, что это невозможно, пока он не достиг 25 лет. Тогда он перевелся из школы Стоукса в школу методистского пастора Джонса: здесь он был не только воспитателем мальчиков, но и помощником проповедника. Иногда Джонс посылал Винсента собирать плату у родителей учеников — у злостных неплательщиков, то есть у самых бедных. Невольно вспоминается мистер Панкс из «Крошки Доррит», собирающий квартирную плату в Подворье Кровоточащих сердец. Но если подневольный Панкс усердствовал и преуспевал, то Винсент возвращался почти ни с чем. У него не хватало духу требовать деньги у неимущих.

Тем не менее пастор Джонс благоволил к Винсенту и в октябре 1876 года впервые доверил ему самостоятельно составить и произнести проповедь.

Над этой первой своей проповедью Ван Гог трудился с увлечением, вложил в нее многое из того, что к тому времени накопилось у него в душе и было плодом напряженной духовной работы. Темой он выбрал текст из 118 псалма: «Странник я на земле...». Развивая ее, сравнивал жизнь с путешествием по морю на утлой лодке: «Сбереги меня, Господи, ибо моя лодка мала, а твое море так вели-

ко! Сердце человека подобно морю: у него свои приливы и отливы, свои бури, свои бездны. У него есть и свои жемчуга. И то сердце, которое ищет Бога, которое стремится жить в Боге, больше других подвержено бурям» (прилож. к п. 79).

Далее говорилось о слиянии печали с радостью в человеческом сердце, о том, что страдание выше радости, но радость и надежда поднимаются из бездны печали. Проповедь получилась длинная. Винсент произносил ее по-английски. В заключение он рассказывал притчу: в сумерках странник с посохом бредет по дороге в гору, где виден город, озаренный заходящим солнцем. Странник встречает женщину в черном и спрашивает: «Все время ли идет в гору дорога?». Она отвечает: «Да, до самого конца». — «А долго ли идти по ней?» — «С утра и до позднего вечера», — отвечает женщина. Путник отправляется далее со вздохом, но и с надеждой достичь к концу пути сияющего града. Он вспоминает изречение: «Вода дойдет до губ твоих, но выше не поднимется».

Эта притча вдохновлена двумя внебиблейскими источниками. Один — картина английского художника Ч. Бутона «Путь паломников» (Винсент много раз упоминал о ней в письмах). Другой — стихотворение поэтессы Кристины Россетти, сестры художника-прерафаэлиты: диалог путника и женщины представляет собой изложение его первой строфы<sup>9</sup>. Первую строфу Винсент дважды цитировал в письмах к Тео (см. письма 41 и 112), не называя имени автора. Так что не может быть сомнения в том, что именно стихотворение К. Россетти использовано в проповеди. В ней есть и еще литературные реминисценции: сравнение человеческого сердца с морем навеяно стихотворением Г. Гейне<sup>10</sup>.

Все это может нас интересовать не только для выяснения литературных познаний и вкусов молодого Ван Гога. Важен сам выбор темы *дороги* — дороги, идущей в гору,

<sup>9</sup> Вот первая строфа стихотворения:

Does the road wind up-hill all the way?

Yes, to the very end.

Will the day's journey take the whole long day?

From morn to night, my friend.

<sup>10</sup> Mein Herz gleicht ganz dem Meere,

Hat Sturm und Ebb' und Flut,

Und manche schöne Perle

In seiner Tiefe ruht.

но манящей надеждой. Много раз нам придется встречаться в творчестве Ван Гога с вариациями этого образа: он имел для него заветное значение и, как видно, отстоялся в сознании еще до того, как началась его собственная тернистая дорога художника.

Многозначительна была для него и тема *моря* — моря души, беспокойного, знающего и отливы, и бури, и бездны.

Хотя Винсент, с торжеством сообщая Тео о своей первой проповеди, писал: «Отныне, куда бы я ни попал, я всюду буду проповедовать евангелие» (п. 79), — прошло еще немалое время, прежде чем он это намерение осуществил. На рождество 1876 года он, как обычно, поехал к родителям (теперь уже в Эттен) и там, на семейном совете, было решено, что Винсенту следует попытаться продолжить карьеру продавца — в книжном магазине в Дордрехте, принадлежавшем некоему Браату, связанному с семьей Ван Гогов и деловыми и дружескими отношениями. Винсент не возражал: он сильно соскучился по Голландии и ему хотелось быть поближе к своим. Но, видимо, он с самого начала смотрел на работу в книжном магазине как на временную. Он и не пытался делать вид, что в ней заинтересован. Почти все время проводил за конторкой, читая книги, главным образом Библию, занимаясь переводом библейских текстов на английский, французский и немецкий языки, а иногда между делом рисуя. Уже через два месяца он стал все настойчивее заявлять о своем неостывшем желании быть «проповедником слова божия», указывая, что в роду Ван Гогов всегда были священнослужители и что он, Винсент, не хочет для себя иной доли, как продолжать дело своего деда и отца.

Такое намерение не могло не встретить поддержки у семьи. Не совсем совпадали только взгляды на то, какой род религиозного апостольства должен быть избран. Отец хотел бы видеть сына дипломированным апостолом где-нибудь на столичной кафедре, а не бродячим проповедником. Его собственное скромное положение сельского пастора было для него связано с ощущением некоторой ущербности — для сына он, как все родители, хотел большего. Сын же хотел быть в среде бедняков и приняться за свою миссию как можно скорее. Но и в этот раз — уже в последний — он проявил послушание: подчиняясь желанию родных, стал готовиться к поступлению на теологический факультет университета. Для этого надо было сперва пройти двухгодичную подготовку, а потом — еще

шесть лет университетского обучения... Дорогостоящее предприятие: ограниченному в средствах отцу было бы не под силу столько лет содержать великовозрастного сына. На помощь пришли родственники. Дядя Иоханн Ван Гог, директор амстердамских верфей, предоставлял Винсенту жилье и питание у себя в Амстердаме. Дядя Стриккер, пастор, женатый на сестре матери Винсента, брался руководить его подготовительными занятиями и нанимать необходимых учителей. Мог ли Винсент сопротивляться, когда столько почтенных людей приняли в нем участие? Он чувствовал моральный долг перед ними всеми. «Поскорее бы только большая и напряженная работа, без которой не сделаться служителем Евангелия, осталась наконец позади» (п. 89) — с этой мыслью он поселился весной 1877 года в Амстердаме у дяди Яна и скрепя сердце взялся за изучение латыни, греческого, истории, даже математики.

Поначалу он старался находить своеобразную поэзию и сосредоточенной книжной жизни. Дядя запретил ему заниматься по ночам, но он и ночами не гасил маленькое пламя газовой лампы (вспоминая: «Среди полуночи свет являет силу свою») и, глядя на него, обдумывал план работы на следующий день. Из окна его комнаты открывался вид на верфи, мачты кораблей вдаль, туда вела тополиная аллея, виднелось старое, с позеленевшими стенами, здание складов у воды, «тихой, как вода старого пруда, о котором говорится в книге Исайи». Винсент видел из окна, как седовласый дядя Ян делал обходы своих владений, видел рабочих, отправляющихся на верфи и толпой возвращающихся вечером, — а сам он все сидел и сидел за книгами, как Иероним в келье. Уроками его, кроме пастора Стриккера, руководил молодой, почти одного с ним возраста, но уже ученый раввин Мендес да Коста.

Чем дальше, тем чаще в амстердамских письмах прорываются признания, вроде: «Старина, занятия скучны. Но что с того? Нужно проявлять упорство» (п. 102). Или: «...уроки греческого в сердце еврейского квартала Амстердама, жарким летним полднем, в предвидении висящих над головой трудных экзаменов, проводимых учеными и хитроумными профессорами, эти уроки греческого куда более душевны, чем поля Брананта, которые сейчас, в такие дни, должно быть, прекрасны. Но надо все это преодолеть, как говорит дядя Ян» (п. 103).

Или даже такое: «Когда приходится думать о множестве вещей и многое делать, иногда спрашиваешь себя: Где я? Что я делаю? Куда я иду? И ощущаешь головокружение» (п. 116).

Принято считать, что Винсенту, художнику по натуре, не давалась «книжная премудрость», что его искреннее рвение не приносило плодов и поэтому через год все убежились: экзаменов в университет ему все равно не выдержать. Такого мнения держался и Мендес да Коста, в общем с большой симпатией относившийся к своему ученику.

Трудно, однако, поверить в неспособность человека, который, не получив систематического образования, был основательно образован уже в юности. Еще не покидая пределов Голландии, он свободно владел тремя языками, не считая родного, — и ниоткуда не видно, чтобы изучение их давалось ему с трудом. При том, что Ван Гог был действительно художником по натуре, он всегда был и «книжным» человеком. Его обширная начитанность удивительна — он знал не только современную ему французскую, английскую, немецкую и даже американскую литературу, но и романтиков, и классиков, и древнюю литературу; знал труды Тэна, Мишле, Гизо, Карлейля, Прудона, не говоря уже об истории живописи. Ничто, относящееся к интеллектуальной жизни его эпохи, не проходило мимо его внимания. У него была ненасытная жажда знаний; но знания казались ему важными не сами по себе, а как звенья миропонимания, ступени духовности. Историей, например, он занимался с искренним увлечением и с успехом; особенно заинтересовался историей французской революции. В пору амстердамского искусства у Ван Гога сложилось собственное представление об истинно образованном человеке как «внутренне содержательном и одухотворенном»: он полагал, что можно «развить в себе способность быть им при помощи знакомства с историей в целом и с определенными деятелями всех времен в частности — от библейской истории до истории революции, от Одиссеи до книг Диккенса и Мишле» (п. 121), а также знакомства с творчеством художников — Рембрандта, Милле, Дюпре, Бретона и других. Ему хотелось бы снять перегородки между наукой, богословием, литературой, искусством: он мыслил все это в живом переплетении, как путь становления универсальной духовной личности. Но знания чисто академические,

не пополнявшие сокровищницу жизни, оставляли его равнодушным и раздражали: зубрежка мертвых языков (как впоследствии копирование мертвых гипсов) была ему тягостна, он занимался ею через силу.

И все же это не было бы для него препятствием («проявлять упорство» он умел как никто), если бы он действительно стремился к цели — поступить на теологический факультет. На самом деле он стремился не к тому, чтобы этой цели достичь, а к тому, чтобы ее избежать, никого притом не обидев. Он пустился на хитрость, на ложь во спасение. Ключ к его тогдашнему поведению дает письмо, написанное пять лет спустя. Вот что он писал, вспоминая амстердамское время:

«Я считал тогда, что они (родственники.— *Н. Д.*) слишком поторопились осуществлять этот проект, а я соглашаться на него; к счастью, он не был доведен до цели — я сам, добровольно, подготовил свою неудачу и устроил так, чтобы стыд за нее обрушился на одного меня и ни на кого больше. Ты должен понять, что я, уже знавший несколько иностранных языков, вполне мог одолеть эту несчастную латынь и прочее, но я заявил, что отступаю перед трудностями. Это было не чем иным, как уловкой: я в тот момент предпочитал не говорить моим покровителям, что считаю университет, вернее, факультет теологии непристойным притоном, рассадником фарисейства» (п. 326).

Если Ван Гог в 1878 году и не употреблял, даже мысленно, таких сильных выражений по адресу факультета теологии, все же не приходится сомневаться, что он действительно *не хотел* поступать туда. Все обстояло именно так: он предпочел, чтобы его лучше сочли неспособным, чем неблагодарным, — вся душевная деликатность Винсента сказалась в этой «уловке».

Уже в амстердамских письмах общий тон религиозной экзальтации начинает заметно слабеть. Меньше цитат из Священного писания, больше расспросов о художниках и выставках; сообщения о выслушанных проповедях перемежаются с рассказами о событиях на верфях, о визитах к родственникам и знакомым, с описаниями природы. Возобновляются советы читать Мишле и других «светских» авторов. Кажется, теперь и чтение Библии увлекает Винсента меньше — когда она стала не книгой для души, а книгой для экзаменов. Главное же, конечно, в том, что при систематических занятиях богословием пе-



ред ним раскрывалась не замечаемая прежде фарисейская, начетническая изнанка церковной догматики.

Однако желание стать проповедником среди бедных нисколько не ослабело: у Винсента имелись собственные взгляды на этот счет, свое понимание религиозного миссионерства. После 15 месяцев, потраченных на занятия, добившись признания своей «неспособности» и ссылаясь, кроме того, на денежные затруднения семьи, Винсент с согласия отца отправился в Бельгию, в брюссельскую миссионерскую школу: там сроки обучения были короче (не шесть лет, а три), дотошного знания древних языков не требовалось, а к практической деятельности разрешалось приступать уже через три месяца, совмещая ее с продолжением занятий. Он и пробыл здесь всего три месяца — срок испытательной стажировки, — не найдя общего языка ни с руководителем школы пастором Бокма, ни с товарищами по обучению.

В окрестностях Брюсселя, где помещалась школа, было много угольных шахт. Винсент часто наблюдал горнорабочих, и его заветная мечта обратилась на них. «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» — это метафорическое выражение сделалось для него как бы буквальным, относящимся к тем, «кто работает во тьме, в черных недрах земли». Странная смесь символики и силлогизма: Винсенту казалось, что работающие во тьме больше всех восприимчивы к свету и, следовательно, углекопы более других должны быть чутки к истинам Евангелия. В географическом справочнике Винсент раздобыл сведения о Боринаже — центре добычи угля на юге Бельгии. Туда-то он и решил отправиться во что бы то ни стало.

К письму, сообщавшему Тео об этом решении, приложен рисунок, изображающий шахтерскую столовую или кабачок под вывеской «Au charbonnage» («На шахте»). Здесь, пожалуй, впервые чувствуется «рука Ван Гога» — можно считать, что это первый *его* рисунок, хотя ему предшествовали десятки других. Как уже сказано, этих ранних рисунков сохранилось мало: не считая «тетрадей Бетси», всего несколько пейзажных зарисовок 1875—1878 годов. Они сделаны легким и неуверенным карандашным штрихом, с мягкой растушевкой, чувствуется подражание живописности Коро. Можно указать на «Виллу д'Аврейль» 1875 года, прямо сделанную по рисунку Коро, или «Ландшафт с маленьким мостом» 1876 года.

Позже Винсент стал прибегать к более ему свойственным резким и отчетливым линиям, как, например, в «Виде Эттена» 1878 года, но тут простые, лаконичные очертания выглядели схематичными и бедными, рисунок ни о чем не говорил, кроме того, что вот здесь находится дом, тут — деревья, а напротив — церковь. Другое дело рисунок шахтерской столовой: в черных энергичных линиях, в контрастах темного неба и освещенных окон, в фактурных контрастах есть сильно выраженное настроение, почти зловещая таинственность, и Ван Гог — будущий создатель экспрессивных арльских рисунков — здесь уже предчувствуется.

Скромно и как будто извиняясь, он замечает в письме: «Мне очень хочется попробовать делать беглые наброски то с одного, то с другого из бесчисленных предметов, которые встречаешь на своем пути, но поскольку это, возможно, отвлечет меня от моей настоящей работы, мне лучше и не начинать... Маленький рисунок „На шахте“ действительно не представляет собой ничего особенного, но я набросал его совершенно произвольно, потому что здесь видишь очень много людей, которые работают на шахтах, а это — совсем особая порода» (п. 126).

Тут же он сообщает, что работает над проповедью о бесплодной смоковнице. Известная евангельская притча: некто хотел срубить смоковницу, не приносящую уже несколько лет плодов, но решил подождать еще год, как следует окопав дерево, — может быть, тогда оно начнет плодоносить. С нарастающей тревогой, ощущая себя этой смоковницей, Ван Гог делал последнюю ставку — не на искусство, на деятельность народного проповедника.

«Эти господа» в Брюсселе отказались предоставить ему место в Боринаже, но он, недолго думая, отправился туда сам поздней осенью 1878 года. Поселился в местечке Патюраж у местного разносчика, давал уроки его детям и по собственному почину читал Библию углекопам, навещал больных. Вскоре, в январе 1879 года, ему было разрешено занять место проповедника в шахтерском поселке Малый Вам.

Это был крутой и суровый перелом в жизни Ван Гога. Хотя и раньше, за последние три года, когда он лихорадочно менял занятия и места жительства, над ним уже нависало клеймо неудачника, «бесплодной смоковницы», — все же он удерживался в рамках существования, которое

по понятиям его среды было приличным. Теперь, в Боринаже, он оказался в иной среде, глубоко поразившей его впечатлительную натуру и совершенно изменившей его образ жизни.

Уже самые первые зрительные впечатления от Боринажа были сильны и мрачны. Ни на что прежде виденное не похожий ландшафт. Среди застланных дымом равнин — высокие трубы и черные пирамиды терриконов, по лощинам и на склонах холмов разбросаны крошечные хижины углекопов, безмолвные, словно нежилые (жизнь днем протекает под землей); растительность — искривленные, закопченные до черноты деревья с обнажившимися корнями и колючий кустарник. Черные колючие живые изгороди на фоне снега напоминали Винсенту письма на белой бумаге: «выглядит, как страница Евангелия». Чудилось нечто старинное, средневековое, вспоминались пейзажи Брейгеля и Дюрера: «Лощины выглядят точь-в-точь как дорога на гравюре Дюрера: „Рыцарь и смерть"» (п. 127).

Более всего поразили воображение Винсента черные как трубочисты люди — среди них много женщин в мужском платье и подростков, — бредущие вечерами домой по снежной равнине. Возвращение горняков с шахты стало для него неотвязным зрительным образом: он его много раз и в различных вариантах рисовал.

Так он воспринял впервые *картину* шахтерского поселка — а потом, как в старой китайской легенде, вошел внутрь этой картины, углубился в нее, даже сам спускался в шахту на глубину семьсот метров под землей. Был в забоях, где рубят уголь лежа и отовсюду просачивается вода; видел хилых детей, работавших на погрузке угля, молодых женщин, казавшихся старухами; замечал несчастных слепых кляч, таскавших вагонетки. Жизнь «людей из бездны» становилась ему близка. Он ощущал их нужды как свои, входил в подробности их быта, научился понимать их характеры. Заметил, что «им свойственны инстинктивное недоверие и застарелая глубокая ненависть к каждому, кто пробует смотреть на них свысока. С шахтерами надо быть шахтером и держаться по шахтерски, не позволяя себе никакого чванства, зазнайства и заносчивости, иначе с ними не уживешься и доверия у них не завоеешь» (п. 129).

Между тем положение «пастыря», который всего только и делает, что поучает, ставило Винсента — молодого здорового человека — как бы вне и над средой шах-

теров; совесть его против этого восставала. Его паству составляли люди, до предела изнуренные, истощенные, изглоданные болезнями. Условия их жизни были хуже, чем можно было себе вообразить. Легко понять, что молодой проповедник испытывал смутное чувство неловкости и стыда, занимаясь своим прямым делом — чтением проповедей. Кроме чуткой совести, у него был и достаточно трезвый, наблюдательный ум: он очень скоро, видимо, осознал наивность своих прежних представлений об идиллических отношениях пастыря и бедняков. Увидел, что бедняки не так рвутся к Евангелию, как ему казалось: им попросту не до того — они больше нуждаются в пище и медикаментах, чем в душеспасительных увещаниях. Характерно, что благочестивые медитации почти совсем исчезают из немногочисленных, но необычайно интересных боринажских писем. Ван Гог описывает шахты и шахтеров, несчастные случаи и болезни, грозу в поселке, рождение жеребенка в стойле — реалистично, зорко и трезво. О себе самом говорит мало. Сожалеет, что никогда не изучал медицину.

По всему заметно, что охлаждение миссионерского пыла у Винсента началось еще до того, как он был отстранен от должности проповедника (отчасти потому и был отстранен). Он раздавал свои вещи нуждающимся, ухаживал за больными, помогал людям как мог не из религиозного фанатизма, а по сердечной отзывчивости, в высокой мере ему свойственной, и памятуя, что «с шахтером надо держаться по-шахтерски», чтобы завоевать его доверие. Он и завоевал его — не словами, а делами. В шахтерской среде «пастора Винсента» помнили очень долго. Воспоминания сохранились и через тридцать с лишним лет: в 1913 году Луи Пьерар совершил поездку в Боринаж по местам, где жил Ван Гог, и расспрашивал о нем у старожилов; Пьерару удалось собрать много свидетельств — вперемежку с легендами, конечно. Люди, подобные Ван Гогу, оставляют за собой пенистую волну легенд: в этой пене истина перепутывается с мифом, и расчленив их по прошествии времени нелегко.

Во всяком случае, едва ли можно верить легенде, соблазнившей некоторых биографов, — что Винсент в Боринаже разыгрывал то ли новоявленного Христа, то ли блаженного: нарочно ходил босиком, нарочно мазал лицо углем и чуть ли не пытался воскрешать мертвых. Откуда пошла эта легенда, обросшая потом всякими красочными

деталями? Возможно, первым толчком послужили некоторые позднейшие воспоминания Эмиля Бернара и Поля Гогена, написанные много лет спустя после смерти Ван Гога, о том, что Ван Гог им рассказывал об этом периоде своей жизни. Так, Бернар обмолвился фразой: «Мой дорогой друг возомнил себя Христом»<sup>11</sup>. Ничего даже отдаленно похожего не проскальзывает в письмах самого Винсента. Не следует ли отнести это сомнительное утверждение за счет личности самого Эмиля Бернара, очень склонного к мистицизму? Что же касается Гогена — достаточно сопоставить изысканно-высокопарный стиль его рассказов о боринажских эпизодах жизни Ван Гога с тоном рассказов самого Ван Гога о тех же событиях, простым, сдержанным и естественным.

В поведении Ван Гога в Боринаже не было никакого юродства: в противном случае шахтеры бы едва ли ему доверяли — а они доверяли и уважали его. Скорее, напротив: именно в Боринаже Ван Гог после нескольких лет витаний в облаках увидел у себя под ногами реальную землю, влюбился в «Даму Реальность».

Да, он действительно выхаживал и спас от смерти шахтера, получившего тяжелые ожоги, действительно приютил у себя какого-то одинокого старика, порой помогал женщинам присматривать за детьми и пренебрегал собственными удобствами (о чем с беспокойством написала его родителям сердобольная булочница Дени, у которой Винсент снимал комнату) — но ведь все это было по-человечески естественно! 1879 год был в Боринаже грозным годом. Один за другим произошли три взрыва на шахтах со множеством человеческих жертв. Вдобавок началась эпидемия тифа и лихорадки, в некоторых домах болели все поголовно и за больными некому было ходить.

Серия катастроф завершилась бурным возмущением и массовой забастовкой: углекопы требовали от хозяев гарантий безопасности труда. События граничили с восстанием, для усмирения были мобилизованы жандармы и даже армейские части<sup>12</sup>. На церковников ложилась обя-

\*\*\*\*\*  
<sup>11</sup> См.: *Ревалд Дж.* Указ. соч., с. 226.

<sup>12</sup> Эти и дальнейшие сведения излагаются в работах Луи Пьерара и в его письме В. В. Ван Гогу от 8.X 1951 г. См.: *Szymanska A.* *Op. cit.*, S. 74.

Есть и свидетельство самого Ван Гога. В 1882 году он писал: «На этих днях я смотрел... большую гравюру на дереве по картине Ролля „Забастовка шахтеров"... Гравюра изображает двор шах-

занность утихомиривать рабочих, а рабочие заявляли: «Мы послушаемся только нашего пастора Винсента».

Винсент не поощрял рабочих к восстанию, он, видимо, старался удерживать их от насилия и кровопролития (что конечно подтверждается его подчеркнuto сочувственным отзывом о характере Стивена Блекпула, рабочего, героя романа Диккенса «Тяжелые времена», — см. п. 131 от 5 августа 1879 г.). Но он находил требования рабочих вполне справедливыми и сам вступил в конфликт с администрацией шахт.

Очевидно, это и было главной причиной того, что его отстранили от должности проповедника. Но не единственной: сыграла роль и неортодоксальность Ван Гога, которую он не находил нужным скрывать от своего церковного начальства. То одного, то другого пастора он обличал в академизме, в том, что их проповеди «не более соответствуют духу Евангелия, чем проповеди кюре» (п. 132), и это неуместное критиканство со стороны какого-то недоучившегося юнца, разумеется, раздражало высокопоставленных духовных лиц. «Одна из причин, почему я сейчас без места... заключается просто-напросто в том, что у меня другие взгляды, нежели у этих господ...» (п. 133).

«Отсутствие красноречия», упоминаемое в решении синодального комитета евангелической церкви, было не более чем предлогом. Судя по сохранившемуся тексту первой проповеди Ван Гога, да и по письмам, относящимся к той поре, он был достаточно красноречив, порой даже велеречив. Более вероятно, что он вообще стал пренебрегать чтением проповедей — в месяцы катастроф, эпидемий и бунтов ему было недосуг их сочинять, а его пастве — слушать.

Он был уволен фактически уже в августе 1879 года, хотя документ синодального комитета подписан 1 октября. Винсент не уехал из Боринажа — он только переселился из Вама в поселок Кем и оттуда совершал многодневные путешествия, вернее сказать, лихорадочно ме-

.....

ты и толпу мужчин, женщин и детей, только что, видимо, штурмовавших здание. Они сидят или стоят вокруг опрокинутой вагонетки, а конные жандармы сдерживают их... Я сам однажды присутствовал при сцене, точь-в-точь совпадающей с той, которая изображена у него, и нахожу, что красота его картины — в точной передаче события и незагроможденности деталями» (п. 238).

тался по Бельгии, все время пешком. Ходил пешком и в Брюссель, где раздобыл себе рисовальные принадлежности. В эти критические месяцы, когда рухнула его последняя ставка, он стал рисовать больше, упорнее, чем когда-либо раньше. Рисовал углекопов, возвращение с шахты, женщин, таскающих мешки с углем. Показывал в Брюсселе свои рисунки пастору Питерсену, который сам занимался живописью. Очень хотел, чтобы их посмотрел Тео.

Тео навестил его в Кеме в октябре. При свидании разговор шел не столько о рисунках, сколько о бесплодном и бесперспективном существовании Винсента. Судя по письму, посланному Винсентом после отъезда Тео из Кема, Тео говорил что-то в таком роде: да займись же ты в конце концов чем-нибудь, чтобы заработать на жизнь, стань хоть литографом, счетоводом, булочником на худой конец! Или тебе нравится быть вечным иждивенцем?

Тео высказывал точку зрения не только свою, но и родителей, и дядей: он ее разделял и впервые разговаривал со старшим братом в тоне упрека и назидания. Сам он уже больше года работал в Париже, и его дела шли успешно.

В письме от 15 октября 1879 года Винсент подводит итоги этого тяжелого разговора. Он благодарит Тео за приезд, выражает надежду, что они не станут друг другу чужими, но решительно отклоняет его советы. Признавая, что потерпел жизненное фиаско, он, однако, находит, что лекарства, которые ему предлагают, хуже самой болезни. «...Не позволишь ли мне заметить, что мой способ находиться на иждивении довольно своеобразен для этой роли? — спрашивает он с горькой иронией. — Мне трудно защищаться против этого обвинения, но я буду огорчен, если ты раньше или позже не изменишь свою точку зрения. Я не вполне уверен, что поступил бы правильно, последовав совету стать, например, булочником. Правда, это было бы решительным ответом на обвинения (допуская, что можно немедленно превратиться в булочника, в парикмахера или в библиотекаря), но ответом довольно глупым. Это мне напоминает историю о человеке, которого упрекали в жестокости, так как он ехал верхом на своем осле; он слез с осла и продолжал путь, взвалив осла к себе на плечи» (п. 132).

Далее Винсент пишет, что не хочет возвращаться в

Эттен к родителям, что «трудная и мучительная жизнь, которую я веду в этом бедном краю, в этом некультурном окружении, кажется мне желанной и привлекательной» по сравнению с временем, проведенным за занятиями в Амстердаме, которое он теперь называет худшим временем в своей жизни. «Я не способен направлять дальше свои усилия к предписанной мне цели (то есть к цели стать пастором. — *Н. Д.*), поскольку мои намерения получили ледяной душ и теперь я смотрю на вещи с иной точки зрения». Однако Винсент ничего не говорит о своих планах на будущее, ни слова о занятиях искусством. Он только выражает неопределенную надежду на то, что «все может измениться к лучшему», хотя «многим, без сомнения, надежда на перемену к лучшему показалась бы теперь глупой и суеверной» (п. 132).

Можно предполагать, что ответа на это письмо не последовало или он был достаточно холодным<sup>13</sup>, — и переписка между братьями прервалась надолго: на целых девять месяцев.

Эти месяцы Винсент провел в Боринаже без всяких средств к существованию, изгнанный проповедник на положении люмпен-пролетария. Он перенес суровую зиму, ему приходилось, как он позже упоминал, не раз проводить холодные ночи под открытым небом. Скучная денежная помощь изредка приходила из дому. Должно быть, помогали и шахтеры, которым он сам прежде так много помогал. Но кто мог избавить от ощущения тупика? В состоянии тяжелейшего кризиса он забросил и рисование — мысль о занятиях искусством, уже втайне взлелеянная, показалась невозможной, невыполнимой. Ведь ему было уже двадцать семь лет и он, в сущности, не умел рисовать, а поблизости не только не было ни художников, ни картин, но и ни одного человека, который имел бы хоть малейшее представление о картинах.

Прежние же его религиозные убеждения и намерения бесповоротно рухнули. Он перестал верить служителям церкви, поняв, что они не более, чем равнодушные и лицемерные чиновники, перестал верить и в того бога, которому они служили. Если в сердце у него оставался бог, то он не имел ничего общего с богом церковников, все

.....  
<sup>13</sup> Писем Тео к Винсенту сохранилось мало: сорок писем, относящихся к 1889—1890 годам, и только единичные, случайно уцелевшие — к более раннему периоду.



равно протестантских или католических. Отныне Ван Гог, не перестав быть по-своему религиозным, стал решительным противником духовного сословия. Вообще снисходительный и терпимый к человеческим недостаткам, незлопамятный, он становился непримиримым и резким, когда дело касалось служителей церкви; «фарисейство», «иезуитизм», «мистицизм» стали самыми бранными словами в его лексиконе.

Изменилось и его отношение к отцу, который ведь тоже был из племени «фарисеев». Не осталось ничего от бывшего благоговения: вместо носителя высшего духовного авторитета Винсент вдруг разглядел в отце человека ограниченного и тщеславного и отныне не мог простить ему даже обычных человеческих слабостей, которые охотно прощал другим, — потому что не мог простить «черных лучей», отнявших у него юность. Он продолжал любить родителей, своих «Па и Ма», но уже только «кровной» любовью, сознавая, что у него нет и не будет с ними взаимопонимания. Для дружбы, для сердечных и доверительных отношений оставался только нежно любимый Тео — но теперь и Тео отвернулся от него: было от чего упасть духом.

Однако Винсент сумел пережить страшную зиму. Началась весна, опять начались его лихорадочные пешие скитания. Он предпринял далекий поход из Боринажа во французскую провинцию Па-де-Кале, в местечко Курьер, где, как он знал, жил Жюль Бретон, один из очень почитаемых им художников. По дороге туда Винсент ночевал то в стогу сена, то в брошенной телеге, выменивал на хлеб кое-какие свои рисунки, тщетно искал поденную работу. Он действительно увидел мастерскую Бретона, но только снаружи; она показалась ему негостеприимной, зайти внутрь он не решился и отправился обратно в Боринаж. И все же это паломничество вернуло ему бодрость. Он приглядывался к встречным землекопам, дровосекам, ткачам и думал, что когда-нибудь сумеет «так нарисовать эти еще неизвестные или почти неизвестные типы, чтобы все познакомились с ними... Именно в этой крайней нищете я почувствовал, как возвращается ко мне былая энергия, и сказал себе: „Что бы ни было, я еще поднимусь, я опять возьмусь за карандаш, который бросил в минуту глубокого отчаяния, и снова начну рисовать“. С тех пор, как мне кажется, все у меня изменилось: я вновь на верном пути, мой карандаш уже стал

немножко послушнее и с каждым днем становится все более и более послушным» (п. 136).

Через некоторое время Винсент побывал в Эттене, но оставался там недолго, вернулся в Боринаж, хотя отец уговаривал его остаться. В Эттене отец передал ему 50 франков от имени Тео. Значит, Тео все-таки его не покинул. Для Винсента это было предлогом возобновить переписку. Он написал брату длинейшее письмо, почему-то на французском языке. Начинается оно холодно-важно и сдержанно («берусь за письмо не очень охотно», «ты стал для меня в известной мере чужим, равно как и я для тебя»), но незаметно тон меняется, письмо превращается в горячую, несколько сбивчивую исповедь. Так говорит тот, кто долго молчал. Винсент хочет все сразу объяснить брату: и свое душевное состояние, и почему он переменялся, и вместе с тем доказать, что в сущности он и не переменялся, а остался все тем же — только ищет теперь бога не в церкви, а во всем, где есть любовь, человечность и подлинная жизнь. Заканчивается письмо тем знаменитым пассажем о птице в клетке, который всегда цитируется биографами Ван Гога, — и действительно, это одна из самых волнующих, пронзительно-искренних его «притч».

«Бывают бездельники по лени и слабости характера, по низости натуры; если хочешь, можешь считать меня одним из них.

Есть и другие бездельники, бездельники поневоле, которые сгорают от жажды действовать, но ничего не делают, потому что лишены возможности действовать, потому что они как бы заключены в тюрьму, потому что у них нет того, без чего нельзя трудиться плодотворно, потому что их довело до этого роковое стечение обстоятельств; такие люди не всегда знают, на что они способны, но инстинктивно испытывают такое чувство: „И я кое на что годен, и я имею право на существование! Я знаю, что могу быть совсем другим человеком! Какую же пользу могу я принести, чему же могу я служить? Во мне есть нечто, но что?“.

Это совсем другой род бездельников — если хочешь, можешь считать меня и таким.

Птица в клетке отлично понимает весной, что происходит нечто такое, для чего она нужна; она отлично чувствует, что надо что-то делать, но не может этого сделать и не представляет себе, что же именно надо делать. Сна-

чала ей ничего не удается вспомнить, затем у нее рождаются какие-то смутные представления, она говорит себе: „Другие выют гнезда, зачинают птенцов и высиживают яйца“, и вот она уже бьется головой о прутья клетки. Но клетка не поддается, а птица сходит с ума от боли» (п. 133).

Теперь Винсент сделал выбор уже окончательный: принял решение, определившее всю его дальнейшую судьбу, а в известной мере и судьбу европейского искусства — ибо можно ли теперь представить его историю без Ван Гога? На каких весах можно взвесить последствия того никем в свое время не замеченного факта, что где-то в шахтерском поселке какой-то неудачливый евангелист, подыхая от голода и снедаемый отчаянием, решил научиться рисовать?

Было бы, впрочем, глубоким заблуждением думать, что он пошел на это только с отчаяния: была ни была, стану художником — это лучше, чем стать булочником! Стать художником — не было для него *одной* из возможностей «вырваться из клетки», а поистине единственной. Этот голос, этот призыв звучал в нем давно, и его жажда апостольства проистекала отсюда — он заблуждался только в роде апостольства, к которому призван.

Апостольство было его призванием, а художественное творчество — его *даром*, талантом, сущностью его натуры. Но что это такое — талант? И почему он обнаружился у Ван Гога так поздно, хотя рисовать он пытался давно? Если считать главным признаком таланта живописца нечто подобное абсолютному слуху в музыке — безупречную верность, с какой глаз схватывает форму и отношения тонов, мозг запечатлевает их в памяти, а рука воспроизводит, — то у Ван Гога такого прирожденного таланта, пожалуй, и не было: он развил в себе этого рода способности только исключительным волевым напряжением, ежечасным трудом. Ему нелегко давались азы искусства, отсутствовала рано проявляющаяся волшебная легкость в постижении мира форм и цветов, которая была, например, у Пикассо. Но она была и у Гюстава Доре, который, однако, всю жизнь занимаясь искусством, все же не достиг «настоящего». Многие великие таланты начинали как вундеркинды, но лишь немногие вундеркинды оказывались великими талантами.

Ван Гог не был вундеркиндом — даже понимая это

слово расширительно, — но обладал великим талантом. В чем сказывались его приметы в нехудожественную пору Ван Гога? В редкостной впечатлительности, в сверхчувствительности отзывов, откликов, реакций, в напряженности эмоциональной жизни и постоянной потребности ее как-то «объективировать» — перелagать в слова, в проповеди, заново обретать в произведениях писателей и поэтов — он их не только читал, но и переписывал; в картинах художников — он их не только смотрел, но описывал. Потребность откликаться, сроднить свое «я» с тем, что вне его, преодолеть замкнутость своей личности, преодолеть «внеположность» вещей, перелить себя в них — вот это, может быть, и есть сокровенный нерв художественного таланта.

Личность художника жаждет упрочиться, выразиться и раздвинуть свои границы через «другое». Но это «другое» должно быть ей созвучно. Поэтому выбор художником круга предметов, «тех, что он любит», к которым питает пристрастие, есть условие самоопределения художественной индивидуальности. Пристрастия Ван Гога были незыблемы: «В мире существует много великого — море и рыбаки, поля и крестьяне, шахты и угольные копи» (п. 388-а). Вот это он истинно любил, и потому так и должно было случиться, что именно «в крайней нищете», в черном краю шахт начался его путь художника — не от отчаяния, а от переполнявшей его, искавшей выхода любви. И это было для него продолжением апостольства, миссионерства: он брал на себя миссию поведать о «великом мире бедности», заставить прозвучать в искусстве голос «человека из бездны», «человека в деревянных башмаках». В искусстве других художников он с жадностью выискивал и немедленно влюблялся во все, что так или иначе подобной цели служило, — будь это картины Израэльса, Бретона, Лермитта, гравюры английских графиков, но более всего картины Милле.

«Если я не ошибаюсь, у тебя есть „Полевые работы“ Милле. Не будешь ли ты так добр прислать их мне?» — так, по-деловому, начинается уже следующее письмо после того, исповедального. «Я сделал набросок, изображающий шахтеров-откатчиков и откатчиц, когда они на рассвете идут в шахту по заснеженной тропинке вдоль живой изгороди: неясные тени, скользящие в полутьме. На заднем плане, на фоне неба, огромные контуры надшахтных строений и подъемника» (п. 134).

Это письмо, написанное в августе 1880 года, задает тон всем дальнейшим. Везде Винсент пишет о рисунках, которые он сделал, посылает брату наброски, просит присылать гравюры и пособия по рисунку. Он обратился и к Терстеху с просьбой прислать альбом «Упражнения углем» Барга, получил его и «прорабатывал» с примерным усердием, копировал образцы, усваивал анатомию по учебным рисункам, изучал перспективу.

Он прекрасно сознавал, что должен начать с азов, насколько не уповая на талант, а только на упорство, терпение и бесконечный труд. До конца жизни Ван Гог любил напоминать, что символом святого Луки, покровителя художников, является терпеливый вол.

«Существуют законы пропорций, освещения, теней и перспективы, которые нужно знать, чтобы быть способным рисовать предметы; если не овладеть этой наукой, рискуешь вечно вести бесплодную борьбу и никогда ничего не создать. Вот почему я думаю прямо идти к цели этим путем; я хочу этой зимой приобрести небольшой капитал анатомических познаний» (п. 138). Он обдуманно и заранее намечал программу самообучения. При всей страстности своей натуры Ван Гог ничуть не походил на тип стихийного самоучки. С начала и до конца он работал осознанно, ставя отчетливые цели, сочетая в себе художника, пламенно импульсивного во время работы, и тонкого аналитика до и после работы. Стремление к упорядоченности и анализу было у него чрезвычайно развито; даже в письмах он любил расчленять и перенумеровывать свои мысли и аргументы в спорах: «во-первых», «во-вторых», «в-третьих». Казалось, он все время старался уздой логики сдерживать и направлять творческую стихию.

На первых порах цель его была «стать хозяином своего карандаша». Целых два года он, влюбленный в цвет, воздерживался от краски — только рисовал, считая рисунок «становым хребтом живописи». В течение по крайней мере первого года он рассматривал свои рисунки, за немногими исключениями, как учебные штудии, не больше: штудия землекопа, штудия сеятеля, штудия дерева. Посылая брату рисунки, он не спрашивал, находят ли тот их хорошими, талантливыми, выразительными, а спрашивал только: не замечает ли Тео в них некоторого прогресса? не улучшились ли они по сравнению с предыдущими? не продвинулся ли он еще на шаг? Он чувствовал себя тем крестьянином с бороной, которого нарисовал од-

нажды: упрямо тащил и тащил тяжелую борону по ссохшимся комьям земли, каждый шаг давался с трудом — но, оборачиваясь назад, видел с удовлетворением: уже большой участок проборонен и остался позади.

Нельзя сказать, чтобы его «прогресс» осуществлялся с таким же равномерным нарастанием. Среди самых ранних рисунков вдруг сверкают вещи неожиданной силы и экспрессии, как, например, маленький рисунок «В пути», сделанный в январе 1881 года (бредущий ночью шахтер с фонарем в руке), а потом опять — натужные тяжело-ватые «штудии», вроде ранних «Сеятелей», где движущаяся фигура выглядит странно окоченелой. Может быть, будущий великий Ван Гог яснее предощущается в «неумелых» кроки, чем в старательных рисунках, штудирующих анатомию. Но «штудии» были ему необходимы, чтобы «подкопать стену», отделявшую то, что он чувствует, от того, что может. Ощущение *силы* есть везде, и при всех зигзагах, описываемых кривой роста, она все же шла вверх: за два года Ван Гог вырос в мощного рисовальщика, сама тяжеловесность его рисунков превратилась в весомость грубого, но драгоценного слитка горной породы.

Первые месяцы своего ученичества Винсент оставался в Кеме, занимая в доме шахтера Декрюка тесную плохо освещенную комнату, где, кроме него, помещались хозяйские дети. Работать по-настоящему там было невозможно. Осенью 1880 года, прихватив узелок с пожитками, папку с рисовальными принадлежностями и «Упражнения углем» Барга, он перебрался в Брюссель, уверенный, что потом еще вернется в Боринаж.

С этого времени Тео уже систематически посылал ему деньги. «Я твердо уверен, что ты в этом не раскаешься, — писал Винсент, — таким путем я выучусь ремеслу и хотя, конечно, не разбогатею от него, но, во всяком случае, крепко став на ноги как рисовальщик и регулярно получая заказы, заработаю свои сто франков в месяц — минимум, без которого не прожить» (п. 142). Увы, это была иллюзия. Он не зарабатывал никакого минимума и через десять лет. Только благодаря Тео он отныне не знал нищеты и ему кое-как хватало денег на краски, холсты и модели.

В Брюсселе Винсент стал действовать энергично и напористо: он как будто переродился, став юным и дерзким, словно и не было только что пережитых трагичес-

ких месяцев. Не теряя времени, он обратился к М. Шмидту, директору брюссельского отделения все той же вездесущей фирмы «Гупиль», с просьбой помочь ему завязать отношения с художниками и вообще устроиться. Снял комнату, более или менее удобную для занятий. Через посредство Тео познакомился с молодым голландским художником Ван Раппардом, вскоре подружился с ним (эта дружба продолжалась свыше пяти лет) и работал в его мастерской. В Брюсселе ему удавалось за скромную плату добывать натурщиков — то какого-нибудь старика, то мальчишку. Делал он зарисовки и прямо на улицах, терпеливо снося неудобства от зевак: рисовал уборщиков снега, рассыльных, угольщиков. Заново перерабатывал рисунки, сделанные в Боринаже (дошедшие до нас композиции из жизни шахтеров исполнены уже в Брюсселе, на основе более ранних, уничтоженных самим Винсентом).

Весной 1881 года он поехал к родителям в Эттен («там есть что рисовать») и прожил до конца года, продолжая с неослабным рвением свои штудии, навещаясь временами в Гаагу, где посещал выставки, мастерские знакомых художников и заводил новые знакомства. Здесь завязался его недолгий, но пылкий союз с Антоном Мауве.

Мауве — известного голландского живописца — Винсент знал давно, чуть ли не с детства, они даже были в родстве: Мауве в 1874 году женился на Иетт Карбентус, двоюродной сестре Винсента. Еще когда Винсент работал у Гупиля в Лондоне и в Париже, он постоянно осведомлялся в письмах, как поживает и над чем работает Мауве. Мауве и раньше был одним из его любимых художников — а теперь стал и наставником. К большой радости Винсента, Мауве заинтересовался его рисунками, дал дельные советы и выразил согласие давать их и впредь. После этого Винсент окончательно пленился Мауве. Все ему нравилось в этом человеке — в том числе и то, как он балагурит в кругу друзей и кошунственно передразнивает проповедников: бывший проповедник только восхищался остроумием этих пародий.

Мауве жил в Гааге, и Винсент, пока оставался в Эттене, виделся с ним лишь от случая к случаю. Зато он каждый день встречал гостившую у его родителей Кэтрин Фос, свою кузину, дочь того самого пастора Стриккера, «дяди Стриккера», который четыре года назад готовил Винсента к поступлению в университет. Тогда Кэтрин была замужем, Винсент у нее бывал и ему очень нрави-

лась не столько она сама, сколько ее семейная жизнь. «В понедельник я провел вечер с Фосом и Кее; они очень любят друг друга, и можно утверждать, что там, где обитает Любовь, Господь простирает свое благословение. У них очень мило... Когда видишь их так, сидящих вместе, вечером, при уютном свете лампы, в комнате рядом со спальней их сына, который время от времени просыпается, чтобы что-нибудь попросить у своей мамы, это действительно идиллическая картина. Но они знают также и трудные дни, бессонные ночи, тоску и заботы» (п. 110).

Теперь сыну Кее было пять лет, а муж ее умер. Она была грустна, но неизменно приветлива. Винсент проводил с ней и с ее мальчиком многие часы, они вместе гуляли по окрестностям. Отпечаток пережитого горя — то, что всегда притягивало Винсента к людям, — сделал Кее в его глазах еще более обаятельной. Он влюбился страстно: «она и никакая другая», «только она». На его признание Кее ответила: «Нет, никогда в жизни», добавив, что прошлое и будущее для нее неразделимы.

Однако Винсента теперь не так легко было обескуражить. На ее «нет, никогда» он смотрел, как на кусок льда, который можно растопить, прижав к груди. Он переживал в то время особенный подъем духа, штурмовал крепость искусства, еще недавно казавшуюся неприступной, чувствовал, что она поддается, поверил в себя, верил и в силу своей любви, казавшуюся ему огромной, способной сдвинуть горы.

Отказ Кее он объяснял себе тем, что она «пребывает в состоянии покорности судьбе», «иезуитство пасторов и ханжествующих дам действует на нее гораздо сильнее, чем на меня, которого оно больше не обманет, потому что я увидел его изнанку; она же верит во все это и не вынесет, если все ее мировоззрение, основанное на идее греха, бже и самоотречении, окажется лишенным смысла» (п. 164). «Я видел, что она всегда погружена в прошлое и самоотверженно хоронит себя в нем. И я подумал: „Я уважаю ее чувство, но все же считаю, что в нем есть нечто болезненное. Поэтому оно не должно расслаблять меня; я обязан быть решителен и тверд, как стальной клинок. Я попытаюсь пробудить в ней „нечто новое“, что не займет места старого, но завоеует право на свое собственное место» (п. 157).

Винсент готов был терпеливо ждать, пока ее душевный кризис пройдет, — год, несколько лет. Он не соби-



рался настаивать на немедленном браке. Пусть только ему дадут возможность видеться, разговаривать, переписываться с Кее — приручить ее к себе.

Но этой возможности ему не дали. Кее поспешно вернулась домой в Амстердам. А там ее родители приняли меры, чтобы уберечь дочь от беспутного жениха, не имеющего на что жить. Винсент посылал Кее письмо за письмом — никакого ответа. Тогда он поехал в Амстердам. Три дня, проведенные в Амстердаме, оказались бесплодными и постыдными, как хождение в Каноссу. Каждый день он ходил в дом пастора Стриккера и каждый раз не заставал там Кее — она уходила из дому, а дядя и тетка терпеливо разъясняли ему, что его настойчивость неуместна и неделикатна, давали понять, что он силой хочет вынудить у нее согласие, говорили, что он неприятен Кее и что на его «она и никакая другая» она отвечает: «Только не он». Он не верил, хотел поговорить с ней самой, но она стала невидимой, неуловимой. «Я поднес руку к зажженной лампе и сказал: „Дайте мне видеть ее ровно столько, сколько я продержу руку на огне“. Но они потушили огонь и ответили: „Ты не увидишь ее“» (п. 193).

О патетическом эпизоде с обожженной рукой Винсент поведал брату не сразу (хотя и рассказал о своей поездке в Амстердам), а только несколько месяцев спустя.

Если бы Винсент думал, что все дело в сопротивлении родителей Кее, он бы, наверно, не сдался. Но он начал понимать, что и сама Кее тверда как камень, и его горько оскорбил ее отказ хотя бы еще раз повидать его и выслушать. За этим ему чудилось холодное высокомерие дамы из общества по отношению к отщепенцу. Раз и навсегда он понял, что отторгнут от своей прежней среды и если и проявляют к нему «полудоброту», то только из снисхождения. «Тогда — правда, не сразу, но очень скоро — я ощутил, что любовь умерла во мне и ее место заняла пустота, бесконечная пустота... но и после смерти воскресают из мертвых. Resurgam» (п. 193).

«...Я сказал себе: „Ни в коем случае не позволяй себе грустить и не давай сбить себя с ног, чтобы твоя работа не пострадала именно теперь, когда она двинулась“» (п. 164).

Из Амстердама, прежде чем вернуться домой, Винсент заехал в Гаагу к Мауве и там заручился его обещанием — «посвятить его в тайны палитры». Он взялся

за работу с новой энергией, держался вызывающе бодро, но в характере его появилась новая черта ожесточенности и резкости, сказавшаяся прежде всего на отношениях с родными.

Надо заметить, что отец и мать Винсента, узнав о его любви к Кее, которую он ни от кого не считал нужным скрывать, на первых порах не высказали открытого неодобрения, а держались нейтрально. Возможно, они были бы только рады, если бы блудный сын действительно женился на милой и состоятельной кузине. Но они мало верили в успех, не разделяя иллюзий Винсента, и отнюдь не хотели портить отношения с пастором Стриккером. Они не возражали против поездки Винсента в Амстердам за решительным ответом — «при условии, что я поеду, так сказать, как бы без их ведома» (п. 157). Но когда стало ясно, что ни Кее, ни ее родители не уступят, отец и мать стали корить сына за безрассудное упорство, за то, что он навязывает себя женщине, которая его не хочет, ссорится с ее семьей и тем самым «разрывает родственные узы». По-своему они были правы — но Винсент был менее всего расположен принять и понять их точку зрения. Все его раздражало в некогда обожаемом отце — и деспотичность под покровом показной кротости, и узость воззрений — например, то, что он ни за что не хотел читать книг Гюго и Мишле, считая их безнравственными, а прочитав «Фауста», усмотрел в нем лишь «роковые последствия постыдной любви». Главное же — Винсент не мог простить отцу своей бывшей нравственной подчиненности. Теперь он крайне болезненно относился ко всякому настоящему или кажущемуся покушению на свою независимость.

Взаимное раздражение нарастало — и вылилось в открытую ссору и разрыв. Предлогом послужило то, что Винсент на рождество не пошел в церковь. «...Произошла весьма бурная сцена с отцом, и дело зашло так далеко, что он посоветовал мне убраться из дому. Он сказал это так решительно, что я в тот же день в самом деле ушел» (п. 166).

Не следует поспешно рисовать в воображении сцену: жестокий отец выгоняет из дому слушника-сына в морозную рождественскую ночь. Было не совсем так: в данном случае агрессивная роль принадлежала, скорее, сыну — насколько можно судить по сохранившемуся письму Тео к Винсенту. Вот это письмо:

«Дорогой Винсент, я получил твои два письма. Спасибо за то, что ты держишь меня в курсе твоих дел. Я одобряю, что ты устроился на жительство в Гааге, и предполагаю помогать тебе по мере своих возможностей, пока тебе не удастся самому зарабатывать. Но чего я не могу одобрить — это того, как ты расстался с отцом и матерью. Я готов верить, что ты не мог там дольше оставаться, и даже нахожу естественным твое расхождение во взглядах с людьми, которые всю жизнь провели в деревне и не имели случая узнать современную действительность. Но какой демон сделал тебя столь ребячески наглым, чтобы поступать таким образом с отцом и матерью? Ты сделал их жизнь горькой, если не невозможной. Не велика доблесть набрасываться на человека, уже пожилого... Разве ты не знаешь отца, не знаешь, что жизнь будет ему невыносимой, пока вы в ссоре? Твоя обязанность уладить это любой ценой, я уверяю тебя, что когда-нибудь ты жестоко расквесишься в своей резкости. Сейчас ты увлекся Мауве, и, по твоей привычке все преувеличивать, всякий, кто на него не похож, тебе не нравится; ты у всех ищешь таких же качеств. Разве не жестокая рана для отца, когда его третируют свысока за недостаток свободных идей, — ведь в глубине души он, может быть, и сам хотел бы иметь более ясный взгляд на вещи? И разве его жизнь не имеет цены? Я не понимаю тебя. Напиши мне при случае и передай от меня привет Мауве и Йетт.

Всегда твой Тео» (прилож. к п. 169).

Винсент написал длинный ответ на том же листе, на каком написано короткое письмо Тео. Он отвечает «по пунктам» (у него всегда появлялась подчеркнутая пунктуальность, когда он был раздражен). Начинает с того, что его решение уйти не было внезапным, так как он уже и раньше собирался снять на зиму мастерскую в Гааге, чтобы заниматься у Мауве, — теперь же ему придется оставаться в Гааге и летом, что ему досадно, так как пребывание в Эттене обошлось бы дешевле и в Эттене он был намерен зарисовывать «брабантские типы». «Когда же я увидел, что не смогу осуществить этот проект... я не мог сдержать гнева». «Выражение „я делаю горькой жизнь отца и матери" — не твое; я его знаю давно, это обычное иезуитство самого отца... Когда к отцу обращаются с замечанием, на которое он не знает, что ответить, он, как правило, отпускает сентенции этого

рода; он, например, говорит: „Ты меня убиваешь“, продолжая спокойно читать свою газету и курить трубку. Я не согласен придавать этим фразам больше значения, чем они заслуживают».

Далее Винсент говорит, что он не набрасывался на отца, а только сказал ему. «К черту!». Говорит, что к Новому году он тем не менее послал домой письмо с поздравлением и выражением надежды, что в наступившем году они не будут больше ссориться, но извинения не просил, «...и не отрекись от сказанного до тех пор, пока отец и мать останутся на прежних позициях. В случае, если они покажут себя более понимающими, сочувствующими и лояльными, я с удовольствием возьму свои слова обратно. Но сомневаюсь, что так будет» (п. 169).

Эти письма, посвященные семейным передрягам, стоило здесь привести хотя бы для того, чтобы предостеречь от плоского понимания жизненной драмы Ван Гога. Не в том она заключалась, что его будто бы безжалостно травили все, начиная с родителей. Родители всегда любили его, многое прощали и старались ему помочь, хотя действительно не понимали, что он за человек. Тут не было их вины: они были такими, какими сформировали их обычаи, традиции, условия. Винсент же бурно выламывался из этих рамок, за что платил кровью — и своей, и, случалось, своих близких. В характере Винсента самоотверженность и доброта в самом деле уживались со вспышками «ребячливой жестокости», а прозорливость ума — со странной слепотой. Сам он, в спокойные минуты, проникательнее чем кто-либо подвергал анализу противоречия своего характера, объясняя их тем, что «я слишком восприимчив, как физически, так и нравственно. Нервозность моя развилась именно в те годы, когда мне жилось особенно скверно» (п. 212).

При всем том ходячее мнение, что Ван Гог будто бы всегда был подвержен приступам беспричинного гнева, сильно преувеличено. Он гораздо чаще сдерживал приступы гнева, чем давал им волю, а если это случалось, то не без причины и не выходило за пределы того, что вообще свойственно эмоциональным людям; скорее, умерялось самоконтролем, которого Ван Гог обычно не терял. Открытая ссора с отцом была случаем из ряда вон выходящим; продолжалась она около полугода, после чего кончилась миром — хотя это был не слишком прочный, «худой мир».

Перебравшись в Гаагу и начав, таким образом, новую самостоятельную жизнь (сколько раз ему приходилось начинать новую жизнь!), Ван Гог погрузился в хлопоты по устройству мастерской. Ему, обреченному на скитания, всегда нравилось «устраиваться», «вить гнездо». Собственная мастерская! — это наполняло его гордостью, даже с примесью некоторого наивного тщеславия: «тот факт, что я устроил себе мастерскую, может быть, произведет известное впечатление на всех тех, кто всегда считал меня дилетантом, иждивенцем, бродягой...» (п. 167).

Денежную помощь Тео, составлявшую 100 или 150 франков в месяц (далеко не нищенская сумма, примерно равняющаяся в те времена окладу среднего служащего или преподавателя гимназии), он теперь принимал как должное, нетерпеливо напоминая о присылке денег почти в каждом письме, подчас требовательным тоном («Скажи, что это значит?... Я рассчитывал на 100 франков, которые ты должен был мне прислать на январь») (п. 168). Он был искренне уверен, что скоро начнет продавать свои рисунки и за все расплатится. В этом убеждении его поддерживал Мауве, который также помогал ему, видимо, и материально. Винсент переживал в январе медовый месяц своих отношений с Мауве — правда, он длился даже менее календарного месяца. Мауве ставил Винсенту натюрморты, обучал пользоваться углем и мелом, кистью и растушевкой, побудил его начать работать акварелью — и Винсент усердно принялся за акварели, хотя эта мягкая деликатная техника была не очень по душе ему, любящему сильные «большие линии» и черно-белые контрасты.

Кроме Мауве, он поддерживал отношения и с другими гаагскими художниками; некоторые, как, например, Вейсенбрух, хвалили его работы. Между тем не так просто было заслужить похвалу Вейсенбруха, известного язвительной нелицеприятностью — его даже называли «мечом беспощадным». О Винсенте он сказал: «Он рисует чертовски здорово, я бы сам не отказался работать по его этюдам». Гораздо менее снисходителен был глава Салона Терстех, от которого многое зависело. Он не скрывал крайне скептического отношения к очередному увлечению своего бывшего служащего (может быть, тетрадки с наивными рисунками, хранящиеся у его дочери Бетси, мешали Терстеху поверить, что из такого рисовальщика выйдет толк). Пользуясь правами старого друга дома,

Терстех бесцеремонно напоминал Винсенту, что пора бы образумиться и зарабатывать деньги каким-нибудь настоящим делом. Говорил ему прямо в лицо, что он не художник, что начал слишком поздно.

Такого рода замечания, которые более или менее завуалированно высказывались многими, Винсент воспринимал особенно болезненно, когда они исходили от Терстех а , — потому что в бытность свою продавцом картин не только привык уважать знания и опыт Терстех а , но и как личность Терстех ему импонировал (как мы помним, он советовался с ним и в интимных делах). Теперь отношение Винсента к Терстеху стало тяжелым и сложным: он считал его своим врагом, приписывал свои неудачи его злой воле — а вместе с тем Терстех обладал для него неким отрицательным обаянием, и именно Терстеху, более чем кому-либо, ему хотелось доказать, что он не пустоцвет в искусстве. «Берегись, Терстех, ты не прав!» Он все сносил бодро, пока к нему благоволил Мауве. Но вскоре и отношения с Мауве дали трещину.

Антон Мауве, которому ныне история отвела не очень почетное место эпигона французских барбизонцев (что, впрочем, не означает, что он был плохим художником, — он только не сказал нового слова в искусстве), тогда чувствовал себя в Гааге мэтром. Он был не прочь поддержать способного молодого человека, к тому же родственника, к тому же своего поклонника, предполагая, что тот будет его послушным и беспрекословным учеником. Но послушание Винсента простиралось только до известных пределов. Едва лишь Мауве пытался навязать ему что-то внутренне ему чуждое — куда девалось смирение ученика: тут просыпалось его лютое упорство. Так случилось, когда Мауве потребовал от Винсента как можно больше рисовать с гипсов. Винсенту, бесконечно любившему «живое» и только что перед этим изложившему в письме к Раппарду свое кредо в форме притчи о Даме Реальности и Даме Академической Возвышенности, которая «леденит и превращает в камень», рисовать с гипсов как раз и означало «превратиться в камень». Он не только не послушался, но, придя домой, разбил гипсовые слепки рук и ног и решил, что станет рисовать гипсы только в том случае, если на свете больше не останется живых людей с живыми руками и ногами. Мауве он сказал: «Дорогой друг, не напоминайте мне больше о гипсах — мне нестерпимо слышать о них».

Для самого Винсента все это было только предмет спора между братьями по профессии, но никак не причина для озлобления. Но Мауве смотрел иначе. Он отнюдь не считал Винсента собратом по профессии и с неудовольствием обнаруживал строптивную индивидуальность в этом начинающем художнике, который даже не знал, как держать палитру и с какого расстояния полагается рисовать модель. Самолюбие мэтра было уязвлено. Позже прибавились и другие обстоятельства.

После эпизода с гипсами Мауве прислал Ван Гогу записку, уведомляя, что в течение двух месяцев не сможет с ним заниматься, так как занят работой над большой картиной. Винсент время от времени заходил к нему — его не принимали, говоря, что Мауве болен. Винсент верил и не верил — старался верить, но в душе уже знал, что дело не в картине и не в болезни, а просто Мауве от него отсекся. Но не мог понять — почему. Подозревал, что Мауве подпал под влияние Терстеха, наговорившего ему что-то нехорошее. Ван Гог сам был настолько недосыгаем для мелочных чувств, что не догадывался о причинах охлаждения Мауве. Оно причиняло ему почти такую же боль, как только что пережитая неудачная любовь, он не находил себе места от беспокойства и тоски. И как-то, бесцельно бродя в унынии по улицам, встретил Христину — большую беременную женщину, предлагавшую себя прохожим.

Она показала ему сестрой по несчастью — с ней жизнь обошлась еще более круто, чем с ним. Он нанял ее в натурщицы и помогал ей как мог, а после родов взял ее к себе вместе с младенцем и другой, старшей девочкой<sup>14</sup>. Так у него сразу появилась семья из четырех человек.

«Я испытываю к ней не то страстное чувство, которое я питал в прошлом году к К.; но такая любовь, какой я люблю Син, это единственное, на что я способен после разочарования в своей первой страсти. Мы с ней — двое несчастных, которые держатся друг за друга и вместе несут свое бремя... После моего разочарования и обманутой любви между мной и Христиной едва ли воз-

.....  
<sup>14</sup> Э. Ван Гог Дюкен пишет в своих воспоминаниях, что у Христины было пятеро детей; А. Перрюшо повторяет эту версию в своей «Жизни Ван Гога». Из корреспонденции Ван Гога явствует, что детей было только двое.

ника бы связь, если бы не случилось так, что этой зимой она нуждалась в помощи. И тут я почувствовал, что, несмотря на пережитое мной разочарование, я все-таки кому-то нужен, и это вновь привело меня в себя и вернуло к жизни» (п. 204).

«До нее никому не было дела, в ней никто не нуждался, она была одинока и заброшенна, как старая тряпка; я подобрал ее, отдал ей всю любовь, нежность и заботу, на которые был способен; она почувствовала это и ожила или, вернее, оживает» (п. 201). «...Я не стыжусь сказать... что всегда испытывал и буду испытывать потребность любить какое-нибудь существо; преимущественно — сам не знаю почему — существо несчастное, покинутое или одинокое» (п. 219).

Винсент повстречался с Христиной в конце января 1882 года, но решение поселиться с ней вместе принял не сразу. Поначалу он лишь принимал в ней участие и тем, кто встречал ее у него в мастерской, говорил, что это его модель. Он ничего не писал о ней до поры до времени даже Тео — до мая месяца. Но слухи давно уже ползли; как обычно, все перетолковывалось в самую дурную сторону. В результате знакомые стали подчеркнуто сторониться Винсента. Мауве, с которым он весной сделал попытку помириться, на этот раз уже без всяких околичностей наотрез отказался не только помогать, но и видеться с ним, сказав ему на прощание: «У вас вероломный характер».

Родители Винсента, с которыми он не общался с того памятного «изгнания» из дому, ничего толком не знали, но темные слухи доходили и до них. Пастор Ван Гог, встревоженный и раздраженный, стал поговаривать об учреждении опеки над сыном, о лишении его гражданских прав по причине его невменяемости. Об этом Тео с тревогой сообщил Винсенту в июне 1882 года. Винсента известие не особенно напугало (он знал законы и был уверен, что такая попытка кончится ничем) и даже не очень оскорбило (он знал отца и был уверен, что такая попытка и не будет предпринята). Он писал в ответ, как ему жаль, что у него нет отчего дома, нет семьи, и что он хотел бы только мира — если бы его отец проявил немного понимания и терпимости. Добавлял, что, в их семье обычно раздувают до крайности всякий поступок, спешат осудить, не вникнув в суть дела, основываясь на поверхностном впечатлении или на сплетнях (см. п. 201).



Тео, как бывало уже не раз, явился ангелом мира: он, теперь зная в чем дело, представил родителям историю с Христиной в наиболее благоприятном свете, как подвиг жалости и великодушия (что и было на самом деле) — и пастор первый сделал шаг к примирению. Когда Винсент в июле заболел и лежал в больнице, ему вручили посылку из дому, а потом его навестили в больнице и сам отец. Винсент был удивлен и тронут; с этого времени о ссоре больше не поминалось<sup>15</sup>.

Тео, хотя ему и удалось помирить отца с Винсентом, сам далеко не сочувствовал новой экстравагантности брата. Он не скрыл от него, что считает эту женщину, подобранную на улице, интриганкой, способной обмануть и запутать доверчивого Винсента, и уж во всяком случае она окажется для него «ядром на ноге каторжника». Вопрос был тяжелый и щекотливый, связанный с деньгами: ведь деньги Тео теперь шли не на одного Винсента, а и на всю его «семью». Тео мог диктовать условия — он не делал этого прямо, но настоятельно просил, чтобы Винсент, во всяком случае, не вступал в брак с Христиной. Винсент, перед этим изъявлявший намерение немедленно жениться, быстро согласился на компромиссное решение: «повременить с гражданским браком до тех пор, пока не продвинусь в рисовании настолько, что стану независим» — то есть на срок неопределенно долгий. Для Винсента лишиться денег Тео значило бы удушить в зародыше свое призвание — но и помимо того ему хотелось, чтобы Тео понял его чувства и не осуждал. Он горячо и красноречиво описывал ему свою подругу, неопценимую помощь, которую она оказывает ему в качестве модели, привязанность, которую она питает к нему, ее способность переносить трудности и многое другое. Чтобы доказать, что Христина — хорошая, он даже ссылался на то, как сочувственно относились к ней врачи и сиделки в родильном доме: это, по его мнению, должно было убедить бра-

\*\*\*\*\*  
<sup>15</sup> Позже, примерно через полгода, Винсент, рассказывая вкратце Раппарду историю своей связи с Христиной, писал: «Когда мой отец узнал об этом, он, как вы понимаете, не был настроен сочувственно; вернее сказать, не ожидая подобного с моей стороны, он не знал, что думать... Когда он узнал обстоятельства дела более подробно, он посмотрел на них иначе, чем вначале. Разлад, который был между нами с тех пор, как я ушел из дому, не длился долго: мы помирились еще до того, как я стал жить с этой женщиной. Мой отец даже нанес мне визит во время моего сожительства с ней» (п. P-20).

та, «что она в общем женщина достойная симпатии серьезных людей, иначе было бы непонятно, как могут они проявлять о ней такую заботу» (п. 215). Наивность этого аргумента трогательна.

Чувство Винсента к Христине было глубоко искренне и неподдельно — и все же кажется, что не только брата, а и самого себя он старался убедить в качествах Христины, заглушая сомнения. Кажется, с самого начала он в тайниках души сознавал иллюзорность и непрочность своего семейного очага — идиллической картины трудовой бедности, дружного союза двух много переживших и отвергнутых «приличным обществом» людей. Дело в том, что Христина, в отличие от Винсента, принимала законы этого общества, сама была его частицей — только на ином уровне.

Винсент создавал картины. Он создавал их всегда, и не только на холсте и бумаге, но и «из плоти и крови»; он создавал картины и мысленно оживлял их, как Пигмалион Галатею. Картиной в духе Диккенса, или Виктора Гюго, или Милле должна была стать его жизнь с Христиной, как он ее себе рисовал. И самое Христину он все время сравнивал — то с образом Долороза (Скорбящей), то с фигурами Ари Шеффера, то с матерью, кормящей ребенка, на гравюре «Ирландские беженцы». Искусство и жизнь были для него действительно неразделимы.

Не обращая внимания на бойкот со стороны уважаемых людей, Ван Гог в первый раз (и в последний) зажил семейной жизнью. В бедной комнатке со столом и табуретками из некрашеного дерева было чисто (он сам навел чистоту), на окнах белые кисейные занавески, по стенам — этюды, а у окна стояла колыбель, над которой склонялась молодая мать. «Я не могу смотреть на нее без волнения: большое и сильное чувство охватывает человека, когда он сидит рядом с любимой женщиной, а подле них в колыбели лежит ребенок. Пусть то место, где она лежала и где я сидел возле нее, было лишь больницей — все равно там была вечная поэзия рождественской ночи с младенцем в яслях, та поэзия, которую видели старые голландские художники и Милле, и Бретон — свет во тьме, яркая звезда в темной ночи. Вот почему я повесил над колыбелью большую гравюру с Рембрандта: две женщины у колыбели, одна из которых читает Библию при свете свечи...» (п. 213).

В колыбели лежал не его ребенок, молодая мать была профессиональной проституткой, сам Ван Гог только что вышел из больницы, где лечился от не слишком серьезной, но весьма неприятной болезни, которой его наградила «любимая женщина». Обо всем этом он знал, конечно, — а вместе с тем как будто бы и не знал, отстраняя от себя прозаическое знание; он созерцал свою картину, полную вечной поэзии.

Крайнее раздражение, которое испытал Ван Гог от визита, нанесенного ему в это время Терстехом, объяснялось, видимо, не только бесцеремонностью и неделикатностью расспросов («Что означают эта женщина и этот ребенок? С ума ты сошел, что ли?»), но и тем, что Терстех развенчивал иллюзию — художественную иллюзию, которой Винсент так дорожил.

Тео вскорости тоже навестил брата. Он не был не деликатен, но Христина ему решительно не понравилась, и с тех пор всякие упоминания о ней на несколько месяцев исчезают из писем Винсента: может быть, это было сделано по обоюдному уговору. Винсент пишет — хотя и в очень дружеском доверительном тоне — исключительно о своей работе, о своих опытах в литографии, напоминает о деньгах (но теперь уже робко, с извинениями и угрызениями совести) и только изредка упоминает о радости, которую доставляет присутствие в доме маленького ребенка.

Так продолжалось до тех пор, пока с самим Тео не случилось нечто похожее: он встретил в Париже одинокую больную молодую женщину, заботился о ней, и перед ним также встал вопрос: жениться или не жениться? В отличие от Винсента он долго колебался, сомневался, держал все втайне, доверившись только брату; наконец, обратился за советом к родителям. Они не одобрили предполагаемый брак, и союз Тео с его «больной» остался неофициальным и продолжался, по-видимому, недолго.

С тех пор как Винсент узнал об этом событии в жизни Тео, он стал снова писать ему о своих отношениях с Христиной, которые к тому времени утратили романтическую дымку и стали довольно тягостной обыденностью. Проявляя заочное нежное сочувствие к Мари — «больной», опекаемой Тео, Винсент тем не менее был осторожен в советах, призывая брата сначала хорошенько проверить свое чувство, прежде чем решаться на брак.

«Нет нужды бросать вызов общественным предубеждениям, если можно их избежать» (п. 260).

Сам он за этот год изведal в полной мере, что значит бросить вызов общественным предубеждениям. «Здесь, в Гааге, отчасти из-за того, что я взял к себе в дом женщину с детьми, многие считают неприличным общаться со мной», — писал он Раппарду. Живи он тогда в среде парижской богемы — вероятно, на это смотрели бы проще, но в Гааге дух чопорной морали царил и в художественных кругах. Лишь немногие художники продолжали поддерживать отношения с Ван Гогом — часто упоминаемый в письмах Ван дер Вееле, Брейтнер, Де Бок. Но они сами были из числа бедствующих и непризнанных. Те же, кто составляли ядро гаагской школы и группировались вокруг «Пульхри студии», возглавляемой Мауве, его чуждались. Безуспешными оставались его неоднократные попытки помириться с Мауве и Терстехом. Влиятельные дяди Винсента — дядя Кор и дядя Сент — проявляли к нему все меньше внимания. Возможности «зарабатывать своим ремеслом» не было.

Тем не менее он с головой ушел в это ремесло. Главным образом он работал тогда как рисовальщик и свою будущность связывал скорее с занятиями графикой и литографией, чем с живописью. Он сделал несколько опытов в живописи маслом — и далеко не неудачных: еще в 1882 году были написаны очень красочные, темпераментные полотна «Лес осенью» и «Берег моря в Схевенингене». Его самого удивило, как хорошо пошла у него живопись: «Никто не догадается, что это *первые в моей жизни этюды маслом*... Когда я пишу, я чувствую, как от работы с цветом у меня появляются качества, которыми я прежде не обладал — широта и сила» (п. 225).

И все же он отложил занятия живописью. Отчасти потому, что они требовали больших расходов. Главным же образом — потому что им владела мысль о создании серий, посвященных народной жизни: тут он видел свою миссию и она казалась лучше осуществимой в графике. Он делал наброски на улицах, на рынках, в порту; рисовал копку картофеля, разгрузку барж, рабочую столовую, зал ожидания на вокзале, очередь за лотерейными билетами, раздачу супа в работных домах, стариков и старух из богадельни («мужчины-сироты» и «женщины-сироты») — десятки подобных сюжетов. Они захватыва-

ли его страстно — до полного забвения собственных невзгод.

Вдохновляющим примером были для него работы английских художников: Херкомера, Филдса, Холла и других, группировавшихся вокруг лондонского журнала «График». Увлечение этой «диккенсовской» школой — важная страница в творческой биографии Ван Гога. На протяжении двух лет, проведенных в Гааге, он собирал, систематизировал, изучал гравюры англичан. По этому поводу он оживленно переписывался с Ван Раппардом, жившим в Утрехте, который также ими интересовался и, как и Винсент, хотел посвятить себя изображению народной жизни. Они сообщали друг другу о новых приобретениях, обменивались эстампами и репродукциями, делились впечатлениями. Несмотря на свою постоянную стесненность в средствах, Ван Гог приобрел на книжном аукционе комплект старых номеров «Грэфик» за первую половину 70-х годов — это обошлось ему недорого, так как, кроме него, покупателей на эти комплекты не нашлось. Никого в Гааге не интересовали ни «Лондонская ночлежка», ни «Ирландские эмигранты», ни «Праздник в лондонском приюте», ни «Забастовка горняков» — а Ван Гог немел от восторга перед этими вещами. «Очень хорошо», «прекрасно», «чертовски хорошо», «настоящий шедевр» — он не скупился на такие определения по поводу даже самых скромных работ, если они были созвучны его пониманию задач искусства.

Он очень любил также французских графиков: Гаварни, Монье и Домье — и все же предпочитал им англичан: у последних он находил «благородное серьезное настроение», казавшееся ему более гуманным, чем «язвительность» блестящих французов. Его не отталкивал привкус сентиментальности в английских рисунках.

По мере того как Ван Гог углублялся в изучение народного жанра, он приходил к печальному выводу: корифеи этого жанра сходят со сцены, а достойных наследников не видно. Великий Милле умер, умер и Домье, Израэльс постарел, журнал «Грэфик» уж совсем не тот, что в прошлое десятилетие. «Период 70—76 г г. — поистине прекрасный период, особенно в Англии. В это время искусство „черно-белого“ достигло апогея» (п. P-18). По письмам чувствуется, как жалел Ван Гог, что не стал художником десять лет назад, живя в Лондоне, и не прикнул к этому течению, а вместо того занимался «мисти-

ческими и теологическими бреднями». А теперь тот же «Грэфик» вместо печатавшейся прежде серии «Народные типы» собирается публиковать серию «Типы женской красоты». «С „Грэфик" происходит то же самое, что со многими другими явлениями в области искусства. Нравственное величие исчезает и уступает место величию материальному... Сейчас имеет место то, что Золя именует „триумфом посредственности"» (п. 252).

Наблюдения Ван Гога в известном смысле точны: действительно, в 80-х годах наступал повсеместный кризис того течения, которое мы ныне называем демократическим реализмом или критическим реализмом (Ван Гог не употреблял этих громоздких терминов, но вкладывал аналогичный смысл в понятие «картины из народной жизни»). Вспомним, что и русское передвижничество в своих классических формах «народного жанра» Перова и Репина тоже начало видоизменяться в 80-е годы. Кстати сказать, о передвижниках, вообще о русской школе Ван Гог, видимо, ничего не знал, едва ли и слышал о Товариществе передвижных выставок. Знай он о нем, это несомненно затронуло бы его за живое. Было так много общего между пафосом русского передвижничества и пафосом раннего Ван Гога.

Ван Гог хотел бы не только обратить взоры искусства к жизни народа, но и заинтересовать искусством народ: сблизить два разобщенных мира, мир искусства и мир бедноты, которые оба были ему дороги, но друг другу чужды. Он возлагал надежды на сравнительно дешевую и доступную технику литографии. Несколько своих рисунков он перевел на литографский камень и сделал оттиски — в том числе «Старика из богадельни», сидящего на стуле, горестно закрыв лицо руками. Один из типографских рабочих попросил печатника дать ему оттиск «Старика». Это, по-видимому, незначительное событие необычайно воодушевило художника. «Никакой успех не мог бы порадовать меня больше, чем то, что обыкновенные рабочие люди хотят повесить мою литографию у себя в комнате или в мастерской. „Искусство в полном смысле слова делается для тебя, народ". Я нахожу эти слова Херкомера глубоко верными» (п. 245).

После этого он загорелся идеей — организовать группу художников для выпуска литографских серий о народе и для народа дешевым изданием и большим тиражом. Ван Гог выражал готовность начать хоть сейчас и

сделать первые тридцать листов, «хотя я предпочел бы, чтобы их делали художники получше меня». Новая картина жизни создавалась в его мыслях — «работать с еще большим количеством моделей, с целой ордой бедняков, которым моя мастерская могла бы служить надежным пристанищем, где они всегда могли бы обогреться, поесть, выпить и заработать немного денег» (п. 278). Ему виделось своеобразное содружество бедняков и художников, которые заняты общей работой — одни позируют, другие рисуют и вместе греются у приветливого очага. Он хотел бы пригласить к очагу художников всех «трудящихся и обремененных», всех этих «мужчин-сирот» и «женщин-сирот», инвалидов, заброшенных подростков, землекопов, день-деньской не разгибающих спину.

Но, как всегда, Ван Гог понимал умом утопичность того, к чему стремился сердцем. Он отдавал отчет в том, что художник, стремящийся работать для народа, — «нечто вроде часового на забытом посту». Но продолжал нести свою вахту одиноко и твердо. Придя к выводу, что наступает «эпоха декаданса», «закат старой цивилизации», он тем не менее верил, что «каждый человек — как бы он ни был мал — что-то весит на чаше весов, и, следовательно, наши мысли и поступки не лишены общего значения» (п. 266).

Идея издания литографских серий, как и следовало ожидать, повисла в воздухе, но энергия Ван Гога не ослабела. Несмотря на разочарования, на горести, которые он именовал «мелкими невзгодами человеческой жизни», он жил с такой духовной интенсивностью и так упоителен для него был процесс художественного труда, что он не соглашался быть и слыть несчастным. «На мой взгляд, я часто, хотя и не каждый день, бываю — *сказочно богат* — не деньгами, а тем, что нахожу в своей работе нечто такое, чему могу посвятить душу и сердце, что вдохновляет меня и придает смысл моей жизни... Человек, найдя свое призвание, обретает, по-моему, такое великое благо, что я не могу числить себя среди несчастных» (п. 274).

У него было мало советчиков и совсем не было наставников с тех пор, как Мауве от него отказался. Он сам день ото дня делал самостоятельные открытия в области живописи и рисунка — особенно рисунка.

В Гааге он больше всего был занят фигурными композициями: любовь к пейзажу отступила на задний план.

«Тео, я решительно не пейзажист, — писал он весной 1882 года. — Когда я пишу пейзажи, от них всегда отдает фигурой» (п. 182).

У него было множество замыслов — свои этюды и кроки он рассматривал как накопление материала, хотя они очень увлекали его и сами по себе. Летом 1883 года он решил, что настала пора серьезно заняться живописью маслом, и задумал написать большую картину «Рабочие на торфяных разработках в дюнах», сделал для нее несколько графических эскизов большого формата. «Вы помните, я вам рассказывал, как великолепно это зрелище в дюнах? — писал он Раппарду. — Это напоминает постройку баррикады» (п. P-36). Кроме того, предполагал еще написать дровосеков в лесу, тряпичников на свалке и выкапывание картофеля. Ничего не было для него поэтичнее этих прозаических сюжетов. Высказывал и желание написать деревенские похороны, введя туда фигуру отца; написать отца и мать, идущих рука об руку в буковой осенней роще. И эпические, и лирические замыслы теснились в его воображении — но все это неизменно были «тематические», «фигурные» картины.

Он вспоминал и шахты Боринажа — сумрачную купель своего искусства, хотел снова поехать туда на несколько месяцев, даже звал с собой Раппарда, но поездка не могла состояться — расходы на содержание «семьи» не оставляли ни одного лишнего гульдена. Не только лишнего, а и самого необходимого не хватало. «Мелкие невзгоды жизни» становились угрожающе большими, Христина, ради которой Ван Гог обрек себя на положение изгоя, не стала ему помощницей. Инстинкт оберегания домашнего очага у нее отсутствовал. Это была капризная, ленивая и неряшливая женщина, пристрастившаяся к алкоголю. Чтобы содержать ее, детей и при этом не урезать расходы на модели и рисовальные принадлежности, Ван Гог сэкономил на собственном питании. До поры до времени это сходило — у него было крепкое здоровье, но в конце концов оно стало сдавать. Появились признаки голодного истощения, слабость, усталость — он боялся, что не сможет работать в полную силу. Между тем испытывал трудности и Тео: он теперь тоже был связан с женщиной и доходы приходилось делить на шестерых.

Возможно, Винсент так и не решился бы расстаться со своей Христиной — он слишком ее жалел и слишком



был привязан к ее детям, — если бы продолжение «семейной жизни» не ставило под угрозу возможность работать. «Ах! если бы я был один. Да, но я должен заботиться о женщине и ее детях, этих беднягах, которым я хотел бы дать все необходимое и за которых я чувствую ответственность» (п. 302).

Христина облегчила ему выбор: ей самой надоела суровая бедная жизнь с художником и она, отчасти под влиянием матери, стала подумывать — не устроиться ли ей в публичный дом, где положение более обеспечено. Тем более что Винсент так и не женился на ней, и мать уверяла Христину, что он взял ее только ради бесплатного позирования и со временем непременно бросит.

В это критическое время Тео обмолвился в одном из писем фразой: «Я не могу подать тебе больших надежд на будущее». Эта фраза ужасно взволновала Винсента и лишила его последнего покоя. Он допытывался: надо ли понимать ее так, что у Тео серьезные денежные затруднения, или брат не верит в возможности Винсента, не видит прогресса в его работе? Последнее особенно страшило Винсента. Он признавался, что сам находит сухими свои большие рисунки к «Торфяникам в дюнах», но что это происходит у него от упадка духа, что это временное, не хроническое. И настаивал, чтобы Тео как можно скорее приехал к нему и они обо всем переговорили, — они не виделись больше года.

В августе 1883 года Тео приехал. После встречи Винсент написал ему:

«Я очень жалею, что делаю твое существование тяжким — может быть, со временем это изменится, — но, если ты колеблешься, помогать ли мне дальше, ты должен сказать мне это прямо; в таком случае я пойду на все, лишь бы не висеть у тебя камнем на плечах. Я тогда сейчас же отправлюсь в Лондон и буду делать что угодно, хотя бы разносить пакеты; я откажусь от искусства, пока не наступят лучшие времена, во всяком случае откажусь от мастерской и от живописи...

...Я хочу еще сказать тебе: ...сохрани мне твою дружбу, даже если ты больше не можешь оказывать мне денежную поддержку. Я еще не раз, наверно, буду сетовать на тебя — я ведь нахожусь в затруднении то от того, то от другого, — но я буду делать это без задних мыслей, больше чтобы облегчить душу, чем требовать чего-то или рассчитывать на невозможное...

...И еще: если мне придется испытать в будущем несчастья, я не буду тебя ни в коем случае винить, — говорю тебе, ни в коем случае, пойми это; не буду возлагать на тебя ответственность — даже если ты полностью лишишь меня твоей помощи» (п. 312).

Это был клятвенный обет — и в конечном счете Винсент его не нарушил. Но и Тео не лишил его помощи ни на один месяц. Он только еще более настоятельно указал ему на необходимость расстаться с Христиной. И на этот раз Винсент согласился с ним.

Однако он еще долго колебался. У него больше не было иллюзий относительно Христины, но она оставалась для него вечной болью совести. «Оставить ее — значит снова толкнуть на путь проституции, а этого та рука, которая пыталась спасти ее, сделать не может, верно?» (п. 317). Он был до конца великодушен и проявлял чудеса терпения: собираясь уехать из Гааги куда-нибудь в глухое место, в деревню, где жизнь дешевле, предложил Христине поехать с ним — это была последняя попытка. Христина, уклоняясь от прямого ответа, что-то замышляла, о чем-то сговаривалась с матерью за его спиной, и он догадывался, в чем дело. Наконец после откровенного разговора было решено, что они расстанутся — «на время или навсегда, как уж выйдет». Винсент обещал, что, пока у него есть крыша над головой и кусок хлеба, она всегда может на них рассчитывать. Просил же одного: чтобы она не возвращалась к своей прежней профессии, а, отдав детей родным, попыталась работать и «выйти на правильный путь». Ему доставляла некоторое облегчение мысль, что она по крайней мере физически оправилась и излечилась от своих недугований за то время — немногим больше года, — что жила с ним.

Сам он решил отправиться в Дренте — степную сельскую местность на севере Голландии. Он никогда не бывал там, но, судя по пейзажам Мауве и рассказам Раппарда, представлял себе это пустынное место похожим на Брабант его детства, каким он был около двадцати лет назад. «Я помню, как будто вижу сейчас, хотя был тогда ребенком, вереск и маленькие фермы, мастерские ткачей, прялки... Теперь та область Брабанта, которую я знал, совершенно изменилась из-за поднятия целины и вторжения индустрии. Я не могу видеть без чувства печали новое кафе с красной черепичной крышей в том месте, где, помню, я когда-то видел глинобитную хижину с трост-

никовой крышей, покрытой мхом. С тех пор там появились свеклосахарные заводы, железные дороги, вересковые пустоши распаханы и т. д., и все это совсем не так живописно. Если что живо во мне, то это немного старой поэзии настоящих вересковых лугов. Кажется, они еще существуют в Дренте, такие, какими были когда-то брабантские» (п. Р-11).

Он поехал в Дренте в сентябре 1883 года. Христина с детьми провожала его на вокзале.

В Дренте Ван Гог никого не знал. Снова один, вернувший себе «постылую свободу», он бродил по степным дорогам — просторы, туманное мглистое небо и его отражение в лужах, заболоченные луга, желанные вересковые пустоши, редкие хижины, где в сумерках слабо светит красный огонь очага. Местность оказалась более суровой и печальной, чем был когда-то Брабант. Но Ван Гог находил большое очарование в равнинных пейзажах, оживляемых причудливыми силуэтами подъемных мостов и мельниц, — тишина, таинственность, покой. Зрелище овечьих отар, бредущих, теснясь и толкаясь, по длинным тополиным аллеям, возвращающихся вечером в загон, как в темную пещеру, где небо, еще светлое, просвечивает сквозь щели досок, виделось ему торжественной живописной симфонией. Ощущение шири, безмерности пространства поражало. «Черная, плоская, нескончаемая земля, чистое нежно-лиловато-белое небо... Лошади и люди кажутся маленькими, как блохи. Даже крупные сами по себе предметы не привлекают твоего внимания, и тебе чудится, что в мире есть только земля да небо» (п. 340).

Пейзажист снова пробудился в Ван Гоге. Дрентские степи многому научили его палитру. Здесь он написал несколько картин маслом — хижины в степи, работающие в поле крестьяне, — проникнутых глубоким лиризмом, чувством слиянности человека и природы, земли и неба, ритма природы и ритма человеческого труда на земле. Делал и рисунки пером, с большой силой передающие настроение, которое навевал этот край, унылый и величавый, располагающий к раздумьям.

Винсент часто и много писал брату из Дренте: длинные письма, наполненные размышлениями и воспоминаниями. Подводя итоги прожитому и предвидя невзгоды в будущем, он часто чувствовал себя подавленным, не мог сопротивляться черной меланхолии — особенно в пасмурные дождливые дни, когда приходилось сидеть вза-

перти на уютном чердаке, где он обосновался. «Иногда мысли мои принимают такое направление: я работал, экономил и все же не избежал долгов; я был верен женщине и все же был вынужден покинуть ее; я ненавидел интриги и все же не завоевал доверия окружающих и ничего не имею за душой. Не думай, что я мало ценю твою неизменную помощь — напротив; но я часто задаю себе вопрос, не должен ли я сказать тебе: „Предоставь меня судьбе — тут уж ничего не поделаешь"» (п. 328). Он тревожился о судьбе Христины: теперь, на расстоянии, он снова видел ее в «образе» — как Скорбящую, как олицетворение отверженности. «Тео, когда я встречаю в степи такую же несчастную женщину с ребенком на руках или у груди, глаза мои становятся влажными, потому что в каждом подобном создании я вижу Христину, причем слабость и неопрятность лишь усиливают это сходство. Я знаю, что Христина — плохая; что я вправе был поступить так, как я поступил; что я не мог оставаться с нею... и несмотря на все это, у меня сердце переворачивается, когда я вижу такое жалкое, больное лихорадкой, несчастное существо» (п. 324).

Чтобы избавиться от мрачных наваждений, ему нужно было перестать сосредоточиваться на своем личном. Стоило выйти в поля, увидеть закат солнца в степи, зеленеющие озими, совершить путешествие пешком, на барже или в повозке — настроение его менялось, он больше не отделял себя от того, что видел, жадно отдавался виденному, поглощал его, растворялся в нем, чувствовал полноту жизни. Его описания природы дренского края истинно художественны и едва ли уступают его картинам.

Тео писал ему о своих неладах и несогласиях с хозяевами фирмы Буссо и Валадоном (наследниками Гупиля), о намерении переменить хозяев или даже уехать в Америку. Писал, что завидует творческой одержимости брата и сам хотел бы попробовать свои силы в живописи. (Он действительно делал такие попытки, и мы помним, что в юности обоим братьям случалось мечтать о занятиях искусством.)

Это вызвало у Винсента взрыв новых надежд и планов — меланхолические ноты на время совсем исчезают из его писем. Он стал горячо убеждать Тео «сделаться художником», покинуть Париж и отправиться не в Америку, а к нему в Дренте, где бы они поселились вдвоем, вместе работая и делясь мыслями.

Уже не в первый раз Винсент сманивал брата с торной дороги коммерсанта на рискованную тропу художника. Это всегда было его заветным желанием. Еще в Гааге, говоря о себе, что он «решительно не пейзажист», так как слишком предан фигурным композициям, он добавлял: «Однако я нахожу, что есть люди — пейзажисты по своей сущности. И я ломаю себе голову над тем, не есть ли ты один из таких людей — сам того не зная? Я ломаю голову и над другим вопросом: Тео, действительно ли ты по своей натуре коммерсант?.. Если ты решишь навеки связать себя работой в фирме Гупиль, ты никогда не будешь свободным человеком» (п. 182). Винсент развивал эту мысль и в следующих письмах, доказывая, что художники, начавшие поздно, работают интенсивнее и сознательнее тех, кто начал рано, и в работе обретают вторую молодость. «Я пришел теперь к тому, что каждую неделю делаю что-то такое, что неспособен был сделать раньше. Вот что я имел в виду, когда говорил, что это дает ощущение возврата молодости» (п. 185).

Теперь, через полтора года, которые были для него такими нелегкими, он находил новые и новые аргументы в пользу профессии художника. Тео колебался. Очевидно, был момент, когда он чуть не поддался искушению. Как знать, что случилось бы тогда? Может быть, фамилия Ван Гогов была бы прославлена двумя большими художниками, а может быть, — что вернее всего — не было бы ни одного, ибо братья лишились бы средств к существованию.

Как ни странно, последнее соображение начисто переставало существовать для Винсента, когда он пламенно уговаривал брата переменить судьбу. Он не задумываясь подрубал сук, на котором сидел. Прекрасно сознавая, что его собственная работа зависела от денег Тео, он в то же время хотел, чтобы Тео от этих денег отказался; хотел этого столько же ради Тео, сколько ради себя: «Если бы ты был со мной, я обрел бы товарища и моя работа тем самым пошла бы успешнее... Мне необходим человек, с которым можно все обсудить, который понимает, что такое картина... Вырвись! Я не знаю, что за будущее ожидает нас, не знаю, изменится ли наша жизнь или нет, если все у нас пойдет гладко, но могу сказать лишь одно: „Будущее не в Париже и не в Америке — там всегда будет одно и то же, вечно одно и то же. Если хочешь стать иным — приезжай сюда, в степь!“» (п. 339).

Нравственная личность Винсента была несовместима с расчетами: ему была свойственна великолепная непрактичность, вдохновенная непоследовательность; вернее, он был и практичен и последователен на уровне, лежащем выше обычного, житейского.

Кроме этого нравственного аспекта, письма, убеждающие Тео бросить коммерцию и стать художником, интересны еще и тем, что в них излагаются взгляды Винсента на то, что значит «стать художником». Тео говорил, что не верит в свою одаренность, опасается не пойти дальше посредственности в искусстве. Винсент возражал: «Да, дарование, конечно, необходимо, но не совсем в том смысле, в каком его обычно себе представляют. Нужно уметь протянуть руку и взять это дарование (что, разумеется, нелегко), а не ждать, пока оно проявится само по себе... Чтобы научиться работать, нужно работать; чтобы стать художником, нужно рисовать» (п. 333).

«Когда что-то в тебе говорит: „Ты не художник“, *тотчас же начинай писать*, мой мальчик, — только таким путем ты принудишь к молчанию этот внутренний голос... „Я не художник“, — как можно так жестоко отзываться о самом себе? Разве нельзя стать терпеливым, разве нельзя научиться терпению у природы, видя, как медленно созревает пшеница, видя, как все растет? Разве можно считать себя настолько мертвым, чтобы допустить, что ты уже никогда не будешь больше расти?.. Говорю все это для того, чтобы объяснить, почему разговоры о том, одарен ты или нет, кажутся мне такими глупыми» (п. 336).

Мы никогда не узнаем, было ли благоразумие Тео мудрым, или оно помешало ему осмелиться «протянуть руку и взять свое дарование». Разница в характерах братьев была та, что Винсент обычно решал сомнение в пользу действия, Тео — в пользу воздержания. Так или иначе, он не поехал ни в Дренте, ни в Америку. Он остался в Париже, где в качестве заведующего одним из филиалов фирмы «Гупиль» делал все от него зависящее для поддержки импрессионистов. Зависело от него не слишком много — он не располагал собственным капиталом; однако в анналах импрессионистского движения имя Тео Ван Гога сохранилось независимо от имени его знаменитого брата. Достаточно сказать, что Дюран-Рюэль видел в молодом Тео Ван Гоге серьезного соперника.

Винсенту в то время было трудно оценить по достоинству усилия Тео расчистить путь новому искусству: он понял это позже. Теперь же он был лишь глубоко огорчен и втайне обижен отказом Тео разделить с ним судьбу художника. Его особенно задело, что в качестве решающего аргумента Тео написал ему: «Я вынужден остаться, так как должен заботиться о родителях и о тебе». Винсент увидел здесь намек на то, что он обременяет брата. «Приступы хандры» овладели им снова. Приближалась зима. Винсент почувствовал, что не в силах пережить ее в одиночестве. «На чужбине всегда чуждо и неуютно, даже если эта чужбина так волнующе прекрасна» (п. 343).

Он покинул Дренте и отправился в брабантское село Ньюэнен — к своим.

Винсент не рассчитывал пробыть в Ньюэнене долго, но прожил два года — большой срок для него. Эти два года — 1884 и 1885 — были вершиной голландского периода творчества Ван Гога. В Ньюэнене он написал 190 картин, в том числе знаменитых «Едоков картофеля», сделал около 240 рисунков, продумал и теоретически сформулировал живописные принципы, которые впоследствии применил на практике в Арле.

В эти годы не было чрезмерной материальной нужды, было необходимое — пища, мастерская, модели. Но сложности и конфликты иного порядка следовали один за другим.

Винсент приехал в родной дом после двухгодичного отсутствия в состоянии напряженном и нервном. Он не знал, как его встретят. «Худой мир» с отцом кое-как подерживался, пока они жили врозь, теперь нужно было найти какую-то приемлемую форму каждодневного общения. Чего Винсент не хотел и страшился — это ситуации блудного сына, явившегося с повинной; поэтому занял подчеркнуто независимую и наступательную позицию. Его встретили радушно, не напоминали о прошлом, но ему этого было мало: ему хотелось, чтобы отец признал свою неправоту перед ним — тогда он был готов с открытой душой вернуться в семью. Однако пастор Ван Гог был не меньше его упрям. Он уклонялся от откровенных разговоров, а на прямые вопросы отвечал, что всегда поступал в соответствии со своими принципами и совестью, всегда желал сыну только добра, — и: «Не думаешь ли ты, что я встану перед тобой на колени?».

Винсент, тяготившийся полупримирием, с волнением и горечью, без конца повторяясь, писал обо всем этом брату. Сравнивал себя с приبلудным псом, которого из жалости впустили в дом, но едва терпят, так как пес не умеет себя вести, неуклюж, взъерошен и слишком громко лает. «Пес, конечно, — сын своего папаши, и его, пожалуй, зря слишком долго держали на улице, где он по необходимости стал несколько грубоват; но поскольку его папаша давно забыл об этом обстоятельстве, да, пожалуй, никогда и не задумывался над тем, что такое отношения между отцом и сыном, обо всем этом лучше помолчать... Пес сожалеет только о том, что явился сюда, потому что там, в степи, ему было не так одиноко, как в этом доме, несмотря на все радушие его хозяев» (п. 346).

Тео не находил это сравнение убедительным и не спешил принять сторону брата, напротив, укорял его за несправедливое отношение к отцу (что было всегда предметом их разногласий). Тогда Винсент перенес свое раздражение на Тео. Он называл его «Па № 2», «истинным Ван Гогом», то и дело заговаривал о крушении их былой дружбы и о намерении «порвать» с Тео, то есть отказаться от его денег (хотя случалось, что, высказывая категорическим тоном это намерение, он в конце того же самого письма просил поскорее выслать очередной взнос). Однако не забывал добавлять: «Во всяком случае, я не враг ни тебе, ни отцу, и никогда им не буду» (п. 345). Комментатор французского издания писем Ван Гога верно замечает: «Его резкость больше словесная, чем настоящая»<sup>16</sup>. Настоящей была любовь Винсента и к брату, и к отцу, но он страдал от сознания, что их моральные понятия расходятся с теми, простыми и высшими, которые были оправданием его жизни, странной и неправильной с точки зрения общества.

Тут добавилось еще и следующее. Винсент недели через две после приезда поехал в Гаагу за своими вещами и там виделся с Христиной. Как он пишет, между ними теперь было окончательно решено, что они пойдут каждый своей дорогой. Но Христина выглядела изнуренной, дети — бледными и болезненными, и это вызвало у Винсента прилив запоздалых раскаяний. Он винил себя, еще больше винил Тео — за то, что тот прошлым летом уго-

.....  
<sup>16</sup> Correspondance complète de Vincent Van Gogh, v. II, p. 268.



ворил его оставить Христину. Он давал понять, что Тес тогда воспользовался правом сильного. И опять, как и в случае с отцом, ему хотелось одного: чтобы Тео задним числом признал свою вину. Тео не признавал — и огорчениям Винсента не было конца. С позиций обыденной морали он был кругом неправ: сам живя на средства Тео, как он мог взваливать на его плечи еще и Христину с ее детьми? Но была ведь и другая мораль: «Как можно допустить, чтобы на свете была женщина столь одинокая и несчастная?».

Он начинал чувствовать своих близких стоящими «по ту сторону баррикады» и испытывал болезненную потребность растравлять в себе это горькое чувство. Было нечто странное, ребяческое в том, как он это делал. Например, он стал нарочно говорить отцу, что хочет жениться на Христине, хотя на самом деле вовсе не помышлял жениться, и просил Тео его не выдавать: ему просто хотелось, чтобы отец, потеряв терпение, показал еще раз свой отцовский деспотизм — и тогда он, Винсент, имел бы право чувствовать себя оскорбленным. Но отец благо-разумно отмалчивался, уклоняясь от обсуждения болез-ного вопроса. История с Христиной на этом кончилась. Больше ее имя ни разу не упоминается в письмах Винсента<sup>17</sup>.

Настроение Винсента заметно улучшилось, когда он обзавелся мастерской — родители предоставили в его распоряжение пристройку, где раньше помещалась прачечная. Он ушел с головой в работу — лучшее лекарство от всех печалей. Местность ему нравилась, он находил ее характерной для Брабанта; особенно заинтересовался поселком ткачей. В те времена ткацкий кустарный промысел был широко распространен в Нидерландах; Ван Гог наблюдал ткачей еще в детстве в Зюндерте, потом в Бельгии, потом в Дренте. Теперь в Ньюэне он сделал десятки полотен и рисунков, изображающих работу за ткацким станком. Приглядываясь к ткачам, он замечал их социальное отличие от шахтеров: шахтер, член большого рабочего коллектива, способен к организованному протесту и мятежу; ткач, работающий у себя в хижине один с помощью жены и детей, молчалив, безропотен. «Здесь все молчат — я буквально нигде не слышал ничего напоми-

<sup>17</sup> Я. Хюльскером установлены некоторые факты дальнейшей судьбы Христины. В 1901 году она вышла замуж. В 1904 году — покончила с собой, бросившись в реку.

нающего бунтарские речи. Выглядят ткачи так же безотрадно, как старые извозчицы клячи или овцы, которых парохом отправляют в Англию» (п. 392). Ван Гог избирал ткача один на один со станком, в который человек засажен, как в капкан, и сросся с ним в одно странное целое. Станок — неутомимо действующая ловушка: работник, не пытаясь из нее вырваться, превращен в покорного призрачного пленника этого немудреного, но коварного устройства, «этой черной махины из грязного дуба со всеми этими палками». Палки стучат, колеса вертятся, шпульки вращаются, человек с бледным бесстрастным лицом делает однообразные движения — так всю жизнь.

В январе, в разгар работы Ван Гога над этюдами ткачей, произошел несчастный случай с его матерью — она упала, сходя с поезда, и сломала бедро. Это происшествие неожиданно сблизило Винсента с семьей, на время растопило лед. Он как будто сразу забыл о всех разногласиях, претензиях, обидах, прервал даже работу и вместе с младшей сестрой Виллеминой ухаживал за матерью, как самый преданный и заботливый сын. В каждом письме к Тео он сообщал о состоянии ее здоровья, радовался улучшению, восхищался легким характером матери, которая переносит свое положение бодро и без жалоб. В конце писем он иногда передает Тео «привет от всех наших».

Когда угроза здоровью матери миновала, Винсент снова стал писать брату в довольно агрессивном тоне. Теперь он взбунтовался против опеки Тео. Спрашивал: почему тот не только не продал ни одной его работы, но и не пытается продавать, почему никому их не показывает? Считает их плохими? Тогда почему не сказать об этом прямо? Пишет, что ему надоели вечные вопросы знакомых: получает ли он деньги за свои картины? И намеки на то, что Тео содержит его из милости. Пишет, что не может больше выносить это фальшивое положение, не хочет быть в вечной зависимости от доброхотных даяний, связанным и несвободным даже в своей частной жизни.

«Бунт» Винсента понятен. В самом деле: почему? Этот вопрос неизбежно встает, когда задумываешься над удивительной судьбой Ван Гога и его искусства. Как могло быть, что художник такой силы, такого колоссального трудолюбия, живший в стране с большими художественными традициями, никогда не получал ни гроша за свой

труд? Пусть бы еще во Франции, когда он заявил себя как дерзкий новатор, — но он ничего не получал и в Голландии, когда, казалось бы, не был разрушителем традиций, а вместе с тем был уже замечательным мастером.

Тут было сложное сплетение причин, и общих, и частных, но главная, как ни банально это звучит, действительно заключалась в том, что судьбами искусства правила коммерция. Успех зависел от рынка, от вкусов буржуазного потребителя, уровень которых сильно понизился по сравнению со вкусами тех же голландских буржуа в XVII веке. И в XVII веке деятельность художников регламентировалась рыночным спросом: они со всем тщанием работали в той манере и той системе жанров, на которые существовал спрос. Выход из этих рамок грозил ссорой с обществом — как было с Рембрандтом. Во второй половине XIX века художник стал по видимости более независим от предписанных ему обществом границ, а границы — по видимости — более широки и неопределенны: никто как будто не диктовал художнику условия, не требовал писать так, а не иначе. Он был волен примкнуть к любому течению или искать нехоженые пути: ослабление корпоративных и сословных связей означало и развязывание индивидуальной художественной инициативы. Но она наталкивалась на глухую стену — на скрытую зависимость от усредненных вкусов потребителей, тех, кто платил деньги.

Участь Ван Гога показывает, сколь реальные трагические коллизии крылись за этими социологическими абстракциями. Не в том было дело, что его родственники — торговцы картинами — были черствыми людьми или не разбирались в искусстве. Дядя его, Корнелиус Маринус Ван Гог, торговец богатый и влиятельный, еще в Гааге пытался помочь племяннику, заказав ему серию видов Гааги, заплатил за нее — хотя меньше, чем было обещано, — но не преминул указать, что «коммерческой ценности» выполненные рисунки не имеют. Допустим, что Корнелиус Ван Гог был заинтересован лишь в наживании денег. Но Тео Ван Гог, который был не самой последней спицей в колеснице фирмы «Гупиль», — разве он не предпочел бы, чтобы брат сам зарабатывал те деньги, что он ему добровольно посылал? Что вынуждало Тео даже не пытаться продавать работы Винсента, а просто хранить их у себя? Он ведь не только преданно любил брата, но верил в его талант, верил тому, что «рано или

поздно на его вещи найдутся любители». Однако, как продавец уже достаточно опытный, он сознавал их «непродажность».

«Продажность» и «коммерческая ценность» были понятиями четкими и неотожествляемыми с художественной ценностью. Художественная ценность, талантливость — нечто зыбкое, субъективное, допускающее различные толкования. Коммерческая ценность — нечто, имеющее явные приметы, которые наметанный глаз продавца улавливал сразу.

Винсент, сам бывший продавец, тоже знал, что это такое: наибольшим спросом пользовались вещи гладкие и сладкие, сделанные «ловко», воспринимаемые легко; успех имели сюжеты экзотические или занимательные, слегка морализующие или слегка фривольные — лишь бы фривольность была подана «красиво», а мораль необременительна. Вот это были вкусы платежеспособного потребителя — именно то, что закрепилось со временем в термине «салонность». Но ведь большие, даже очень большие цены платили и за картины Милле! Тут уже входил в силу иной, таинственный закон выдержки временем, дистанции. К мертвым всегда благоволили больше, чем к живым, если и недостаточно их понимали. При жизни Милле не пожинал лавров, а был постоянно озабочен, чтобы «у его детей был суп». Но все же ему приходилось относительно легче, чем Ван Гогу, ибо в середине века демократический реализм держался на гребне несхлынувшей революционной волны. Зато в 80-е годы фигура «торжествующего мещанина» выпрямилась во весь рост. Ван Гог пришел слишком поздно — или слишком рано: в тот исторический момент, когда то, чего он искал в искусстве, имело меньше всего шансов быть замеченным и оцененным. Отсюда его постоянная ностальгия по прошлому, еще сравнительно недавнему времени, его филиппики против нынешнего «декаданса» (он понимал это слово в прямом смысле — как упадок, утрата самобытности и потеря интереса к реальному).

Ван Гог с самого начала и до конца не стремился к большому успеху, славе, деньгам — не только потому, что сознавал невозможность добиться их, «работая не в том направлении, какого требуют торговцы картинами» (Р-32), но и просто не хотел, ему это было не нужно, даже мешало бы (и когда слава в конце жизни постучалась в его дверь — он не поспешил отпереть). Хотел

он одного: работать — «оставить по себе какую-то память в форме рисунков или картин, сделанных не для того, чтобы угодить на чей-то вкус, но для того, чтобы выразить искреннее человеческое чувство» (п. 309). Ему достаточно было бы скромного прожиточного минимума — лишь бы заработанного им самим, — дальше его притязания не шли. Жить своим трудом, как живет ремесленник, тот же ткач, крестьянин, как жил Милле, иметь свой угол, огонь в очаге, немного домашнего тепла — вот все, чего он хотел лично для себя. Но даже этого, малого, ему не было дано.

Уступчивый и мягкий, когда дело не касалось прямо его работы, готовый поступиться и куском хлеба, и самолюбием, он вместе с тем обладал непокоряющейся творческой индивидуальностью: тут он был не способен даже на малейшие компромиссы. Он мог унижаться перед Мауве и смиренно ходить к нему домой, когда тот отказывался его принимать, — но не мог заставить себя срисовывать гипсы по требованию того же Мауве. Не мог принудить себя рисовать виды Гааги именно так, как хотелось дяде Кору, хотя знал, чего тому хотелось: изящных вылощенных картинок с известными архитектурными памятниками. Ван Гог не любил «памятников» и не намерен был их изображать. Не интересовался «типами женской красоты» и ни за что не стал бы участвовать в этом предприятии журнала «Грэфик», если бы к тому и представилась возможность. Он мог делать только то, что любил, и только так, как в данный момент чувствовал. Красной нитью в его биографии проходит безнадежный конфликт между желанием продавать свои работы и категорическим нежеланием делать их мало-мальски «продажными».

Он мог бы сыскать тот или иной побочный заработок, как делали другие «неоплачиваемые» художники, например, Брейтнер, преподававший в школе рисование, — но и это был бы компромисс: тогда он не смог бы отдавать все силы искусству. Повелительный внутренний голос требовал: «Работа должна быть сделана», нельзя терять ни дня, ни часа: Ван Гог начал поздно, а свою недолговечность предвидел.

«Непродажность» его голландских произведений уже сама по себе свидетельствует, что и в ранний период Ван Гог шел своим, особенным путем, отнюдь не был робким «традиционалистом», как полагают некоторые

авторы, считающие, что настоящий Ван Гог родился только в Париже или в Арле. Нет, он всегда был «настоящий», хотя и меняющийся; всегда оставался самобытным, оригинальным. Грозная мрачность «Едоков картофеля» способна была оттолкнуть и напугать салонного зрителя не меньше, чем ослепительное сверкание арльских полотен.

Эволюция живописного стиля предстояла, предчувствовалась — ее предугадывал и Тео. Винсент был несправедлив к Тео, ибо многого тогда не знал. Когда Тео говорил ему: «потерпи», «продолжай работать», Винсент принимал это за отговорки; в действительности Тео ждал, когда плод созреет, когда Винсент придет к чему-то, что сблизит его с исканиями новейшего художественного поколения — импрессионистов и их продолжателей. Пока этот поворот не произошел, Тео предпочитал хранить произведения брата под спудом, не спешил их показывать даже художникам. Тео был, несомненно, очень чуток к искусству и гораздо лучше знал современное искусство, чем Винсент, но он был не столь самобытной натурой — а недостаток самобытности обычно сказывается в особенной приверженности к современному, к «последнему слову». Для Тео последним словом был импрессионизм — он не представлял себе других путей художественного прогресса.

Винсент же покамест знал об импрессионистах только то, что они пишут в светлой гамме, а это не казалось ему заманчивым, даже настраивало скептически, так как условное высветление палитры в то время происходило и в салонной голландской и французской живописи. Наперекор этой тенденции он искал прогресса в живописи темной, «битюмной».

«Позднее, когда ты выразишь себя более ясно, мы, возможно, кое-что найдем и в твоих теперешних работах и тогда будем действовать не так, как сейчас», — писал ему Тео. Винсент на это отвечал: «Если я не годен ни на что сейчас, то и потом буду ни на что не годен; если же я чего-то стою сейчас, то буду чего-то стоить и после. Пшеница — всегда пшеница, даже если горожане вначале принимают ее за сорняк, и наоборот» (п. 393). Оба были по-своему правы, но не понимали друг друга.

Проблема щекотливых денежных отношений между братьями была в конце концов решена с простотой Колумбова яйца. Они пришли к соглашению: Тео *покупает*

работы Винсента, они становятся его собственностью. Каждый месяц Винсент обязуется высылать ему картины и рисунки, примерно в соответствии с той суммой, которую Тео будет высылать взамен, — от 100 до 200 франков (если сравнить ее с суммой, которую платили за произведения Ван Гога через два десятка лет, то она совершенно ничтожна, но в сравнении с фактической нулевой стоимостью их в то время — достаточно щедро). В качестве собственника Тео волен делать с произведениями Винсента, что ему заблагорассудится: продавать или не продавать, показывать или не показывать, может даже уничтожить их, и Винсент не вправе будет протестовать. С забавной торжественностью Винсент подтверждал: да, ты можешь их уничтожить, сжечь — я возражать не буду, — хотя, правда, тут же просил повременить с уничтожением посылаемых этюдов, так как они ему могут понадобиться для дальнейшей работы.

Конечно, они оба знали, что Тео отнюдь не собирается уничтожать этюды, сознавали и номинальность заключенной «кредитной сделки» (ибо денежных успехов не предвиделось) — но все-таки Винсент был отчасти удовлетворен: теперь по крайней мере он мог отвечать на докучные вопросы, что не получает от Тео подачку, а продает ему свои вещи. Он был доволен и тем, что, таким образом, ему не придется осуществлять свою неосторожную угрозу «порвать» с Тео — он вовсе этого не хотел, не хотел и Тео. Некоторое охлаждение в отношениях все же произошло и сглаживалось только постепенно.

Весной Винсент снял вместо отцовской прачечной новую просторную мастерскую из двух комнат, больше похожую на настоящую студию художника. Ньюэнен его все больше и больше захватывал; нравились его обитатели — крестьяне, которых он не только нанимал для позирования, но и подружился с некоторыми. «Я должен признать, — писал он, — что мой проект обосноваться навсегда в Брананте, прежде заброшенный, вновь мне улыбается» (п. 368).

У него даже появилось двое учеников — немолодых художников-любителей: кожевник Керссемакерс (впоследствии написавший воспоминания о знакомстве с Ван Гогом) и богатый, уже шестидесятилетний, эйдховенский житель Германс. Германс хотел украсить столовую в своем доме несколькими панно на библейские сюжеты. Винсент отговорил его от библейских сюжетов и посоветовал

заменить их сценами полевых работ, более способными «пробуждать аппетит». Он сам написал шесть панно продолговатого формата с изображениями посева, жатвы и пр., а Германс их потом скопировал.

Позже Германсу очень понравился один из пейзажей Ван Гога и он выразил желание его купить, но Винсент отказался взять деньги и просто подарил Германсу этот пейзаж: еще один из примеров его восхитительной непоследовательности.

Несмотря на условия, сравнительно благоприятные для жизни и работы, Винсент по-прежнему пребывал в состоянии нервной тревоги, которая теперь редко его отпускала, — спокойствие не давалось. Он был раним, сверхчуток. В его искусстве, чем более зрелым оно становилось, чем непринужденнее повиновалась рука, нарастала какая-то электрическая напряженность — невольное излучение его личности, всегда живущей на пределе.

Во время болезни матери Винсент познакомился с соседкой, Марго Бегеман. Эта женщина, принадлежавшая к местной состоятельной семье, имела обыкновение навещать больных и помогать бедным. Зная, что Винсент запросто бывает в крестьянских домах, она спросила, не знает ли он, кто особенно нуждается в помощи. Это их сблизило; со временем отношения стали более чем дружескими. Марго была на несколько лет старше Винсента, хрупкая и мечтательная: нелегкий душевный строй художника, который многих отпугивал, ее притягивал. Ответное чувство Винсента не было таким сильным, как у нее; однако, тронутый ее любовью, он сделал еще одну попытку вступить в брак.

Марго, несмотря на свой возраст, находилась в зависимости от старших сестер, распоряжавшихся ее состоянием и ею самой. Сестры пришли в ужас от предполагаемого замужества; Марго, обычно покорная, проявила неожиданную настойчивость, и они с большим неохотой уступили, поставив неременным условием подождать с браком два года, о чем и сказали Винсенту. Винсент не принял условия. «Я ответил решительным отказом и объявил, что если речь идет о женитьбе, то она состоится либо очень скоро, либо никогда» (п. 375). После этого сестры обрушились на Марго с таким градом упреков и поношений, что она приняла яд.

Ее удалось спасти, она была помещена в больницу в Утрехте, где Винсент ее навещал и советовался с докто-



ром. По словам врача, выходило, что состояние здоровья Марго не позволяет в ближайшее время думать о браке, но и резкий разрыв для нее опасен. Винсент писал, что Марго находится под угрозой либо тяжелого нервного заболевания, либо — чего он как огня боялся — «религиозной мании». «Жаль, что я не встретился с нею раньше, скажем, лет десять назад. Сейчас она производит на меня то же впечатление, что скрипка Кремонского мастера, испорченная неумелым реставратором... Когда-то это был редкий инструмент большой ценности: даже сейчас, несмотря ни на что, она стоит многого» (п. 377).

Марго вернулась в Ньюэнен только через несколько месяцев. «Мы остались добрыми друзьями» (п. 385), — писал Винсент. Он сурово обвинял сестер Марго за деспотизм и жестокость, но за собой никакой вины не числил — не то что в случае с Христиной, — даже говорил, что «разбить покой женщины, как это называют люди, окаменевшие под влиянием богословия, иногда означает положить конец ее душевному застою и меланхолии, худшим, чем сама смерть» (п. 377).

Своим личным удачам и неудачам он уже не придавал большого значения и не жаждал семейной жизни: искусство успело завладеть им, как самая властная жена. Отсюда не следует, что он легко отнесся к истории с Марго и быстро о ней забыл. Вообще не любивший вспоминать о своих прошлых романах, он никогда больше не поминал (по крайней мере в письмах) ни Урсулу Луайе, ни Кее Фос, ни Христину — а о Марго справлялся в письмах к сестре из Парижа, и даже в убежище Сен-Реми — через пять лет, — посылая матери и сестре свои произведения, выражал желание, чтобы некоторые были подарены Марго Бегеман.

Ее покушение на самоубийство омрачило многие месяцы его жизни. В начале нового, 1885, года он писал: «Я еще никогда не начинал год с более мрачными предчувствиями и в более мрачном настроении» (п. 392). Потом он напомнил эти слова брату, когда в марте неожиданно умер их отец).

Отношения с семьей оставались безнадежно далекими, хотя и мирными. Он раздумывал о причинах своей несовместимости с самыми близкими по крови людьми, его преследовал образ революционной баррикады, отделяющей его от них, да и вообще от людей 80-х годов, не исключая и Тео. Живи они не в 1884, а в 1848 году,

писал он, «ты стоял бы на стороне Гизо, а я на стороне Мишле. И будь мы оба достаточно последовательны, мы могли бы не без грусти встретиться друг с другом как враги на такой вот, например, баррикаде: ты, солдат правительства, — по ту сторону ее; я, революционер, мятежник, — по эту... Баррикад сейчас, правда, нет, но убеждений, которые нельзя примирить, — по-прежнему достаточно» (п. 379).

«Сегодняшнее поколение не хочет меня: ну что ж, мне наплевать на него. Я люблю поколение 48 года и как людей и как художников больше, чем поколение 84-го, но в 48 году мне по душе не Гизо, а революционеры — Мишле и крестьянские художники Барбизона» (п. 380). «Еще два слова о том, что я называю баррикадой, а ты — канавкой. Существует старое общество, которое, на мой взгляд, погибнет по своей вине, и есть новое, которое уже родилось, растет и будет развиваться» (п. 381).

Вот какие мысли посещали тогда Ван Гог — одинокого часового на забытом посту. Он всегда помнил о революционном движении шахтеров в Боринаже.

26 марта 1885 года скорпостижно умер пастор Ван Гог — упал на крыльце своего дома и больше не поднялся. Его похоронили на кладбище возле старинной церкви, которую Винсент так часто писал. На похороны приезжал Тео; мы не знаем, о чем разговаривали тогда братья, но кончина отца их сблизила. Больше в письмах Винсента нет ни упреков, ни угроз «разрыва». В первом написанном после смерти отца письме слышится мужественная стоическая интонация: «Мы пережили дни, о которых всегда будем помнить, и однако общее впечатление от них не ужасно, а только значительно. Жизнь не долга ни для кого: одно важно — что-то сделать» (п. 397).

А в следующем письме: «Я говорю: будем много писать, творить, останемся самими собой с нашими недостатками и достоинствами; я говорю „мы“, потому что твои деньги, которые, я знаю, так трудно достаются, дают тебе право считать мои произведения, когда они станут наконец хорошими, наполовину твоим собственным созданием» (п. 399). С тех пор это «мы» неизменно повторяется, когда Винсент говорит о своей работе: таким образом, был заключен еще один негласный «договор» с братом.

Винсент отказался от своей доли наследства, заявив, что не имеет на него права, так как был не в ладах с отцом. Переселился на жительство в мастерскую, оконча-

тельно обособившись от семьи, и все время проводил среди крестьян, работая, деля с ними даже досуг. Он еще раньше, зимой, поставил перед собой задачу — написать не меньше пятидесяти голов крестьян. В марте, после смерти отца, начал работать над композицией «Едоки картофеля», делая для нее множество этюдов и предварительных эскизов. Позировали для картины тлены семьи Де Гроот — друзья Винсента; в их хижине она и была написана.

А. Перрюшо говорит, что «брата Тео, приехавшего на похороны, Винсент настойчиво убеждал взять с собой в Париж»<sup>18</sup>. Неизвестно, какими источниками пользовался в данном случае Перрюшо, но из корреспонденции этого времени явствует как раз обратное: Тео высказывал мнение, что Винсенту следовало бы переменить место жительства, а Винсент до поры до времени не хотел об этом и думать. «... Отнюдь не исключено, что я останусь здесь до конца жизни. В сущности, у меня одно желание — жить в деревенской глуши и писать деревенскую жизнь» (п. 398). Более того — он мечтал о том, чтобы совсем уйти от общества «образованных людей» и жить по-крестьянски. «Хорошо зимой утопать в глубоком снегу, осенью — в желтых листьях, летом — в спелой ржи, весной — в траве; хорошо всегда быть с косцами и крестьянскими девушками — летом под необъятным небом, зимой у закопченного очага; хорошо чувствовать, что так было и будет всегда» (п. 413).

О Париже он помышлял меньше всего, никак не предполагая, что окажется там через год. Если у него и появлялись иногда мысли о переезде (временном) в большой город — то только в Лондон. Но пока он работал над «Едоками картофеля», он не думал и о Лондоне: чувствовал себя всецело «крестьянским художником», верил, что «так будет всегда». Ни над одной из своих картин — ни прежде, ни в будущем — Ван Гог не работал так долго, страстно, истово, как над этой.

Он мыслил свое полотно как программное произведение, как вызов салонной публике, любящей надушенное и приглаженное искусство, вызов тем, кого художник ощущал «по ту сторону баррикады». Пусть картина пахнет дымом, картофельным паром, говорил он, это хорошо, это оздоравливающий запах. «Я хотел дать представление о сов-

.....  
<sup>18</sup> Перрюшо А. Жизнь Ван Гога. М., 1973, с. 146.

сем другом образе жизни, чем тот, который, ведем мы, цивилизованные люди» (п. 404).

В это же самое время, когда никому неведомый голландский живописец писал свою картину — вызов и обвинение «цивилизованным людям», в далекой России всемирно известный писатель писал трактат «Что такое искусство» — с тем же вызовом, тем же обвинением. Лев Толстой писал там, что между классами современного общества — зияющая пропасть; жизнь господская с науками, искусствами, «влюбленьями» как бы вовсе не существует для крестьян, а господам жизнь крестьян с ее трудами ради хлеба насущного представляется удручающе однообразной и темной.

Ван Гог не сомневался, что, даже и темная, она все-таки здоровее и достойнее господской. Он нисколько не пытался облагородить ее в соответствии с «господскими» вкусами, видел, что сырая, тяжкая земля, в которой день-деньской копаются земледельцы, сформировала их по своему образу и подобию, понимал, что в крестьянине есть «много от зверя». Но это его не отпугивало. Было другое, что мешало ему навсегда остаться среди крестьян. «Я часто думаю, что крестьяне представляют собой особый мир, во многих отношениях стоящий гораздо выше цивилизованного. Во многих, но не во всех — что они знают, например, об искусстве и о ряде других вещей?» (п. 404).

Вот камень преткновения: об искусстве они не знают ничего и не хотят знать.

Толстой, углубляя альтернативу, приходил к выводу: надо отказаться от искусства, каким оно складывалось на протяжении веков, ибо на языке этого искусства нельзя говорить с народом; надо радикально изменить характер искусства по образцу исконно народного творчества — простых притч, простых песен, «пяतिकопеечных картинок». Для Ван Гога отказаться от искусства наполовину не пути было немислимо: оно уже поглотило его, стало его жизнью, а чтобы преобразовать его в духе великой простоты, надо было пройти путь до конца, исследуя все возможности. Порвав с «цивилизованным миром», он бы этого сделать не смог; оставшись один на один с крестьянами, он был бы обречен на положение художественного робинзона. В Ньюэне повторялась, на новом этапе, боринажская ситуация: чтобы стать художником трудовых классов, нужно было какое-то время быть с ними,

а потом на время уйти, погрузиться в атмосферу искусства, чтобы затем снова вернуться к ним, уже искушенным. Так и мыслилось Ван Гогу, но «вернуться» ему так и не удалось. Однако картина «Едоки картофеля» осталась знаменательной вехой: этим произведением он дорожил и гордился до конца жизни.

Из-за него он поссорился со своим ближайшим другом и единомышленником Раппардом. Чтобы дать Раппарду представление об общей концепции картины, он послал ему литографию с нее, сделанную быстро и приблизительно, — собственно, это был набросок, а не копия. Раппарду крайне не понравилась литография. «Согласитесь, что подобную работу нельзя принимать всерьез, — писал о н . — К счастью, вы способны работать гораздо лучше, но тогда почему вы видите и трактуете все так поверхностно? Почему вы не изучаете движений? Сейчас они у вас позируют. Эта кокетливая ручка женщины на заднем плане, как она далека от правды! И каковы отношения между кофейником, столом и рукой, держащей кофейник? Что, собственно, делает этот кофейник? Он не стоит, его не держат — что же тогда? И почему у человека справа нет ни колен, ни живота, ни грудной клетки?.. И у вас хватает духу, работая в такой манере, ссылаться на Милле и Бретона? Нет! Искусство, по моему, слишком высокое дело, чтобы обращаться с ним так небрежно» (п. Р-51-а).

В этом раздраженном письме видны следы давних разногласий Раппарда и Ван Гога по вопросам «техники». Раппард учился в Академии и очень настаивал на «технике», понимая ее по-академически; Ван Гог находил такое понимание рутинным и чем дальше, тем больше настаивал на праве художника «перерабатывать и изменять действительность... если угодно, пусть это будет неправдой, которая правдивее, чем буквальная правда» (п. 418). Само слово «техника» его не устраивало: он предпочитал говорить не о технике, а о владении своим ремеслом, то есть умении сделать именно то, что хочешь сделать.

Раппард, продолжая спор, указывал ему на те «огрехи» в композиции «Едоков картофеля», которые явно были «техническими». Надо сказать, что они действительно имеются в литографии, но на картине их нет. На картине отношения между кофейником, столом и рукой читаются совершенно ясно, рука молодой женщины ничуть

не напоминает «кокотливую ручку» и пр. Достаточно сравнить литографию с картиной.

Язвительно-раздраженный тон замечаний Раппарда не соразмерен их предмету; в них явно ощущается что-то личное — Раппард «придирался». Объяснение, по-видимому, лежит в задетом авторском самолюбии самого Раппарда. Незадолго перед тем, во время его посещения Ньюэна, они спорили с Винсентом по поводу его собственных работ. Винсенту больше всего нравилось его полотно «Пряха» и меньше — последние работы; он и в письме повторил, что достоинств «Пряхи» «я не нахожу в ваших позднейших вещах» (п. Р-50). Раппард, очевидно, затаил обиду и не преминул отплатить другу критикой «Едоков картофеля», которая по своему тону не шла ни в какое сравнение с вполне дружелюбной критикой со стороны Винсента. Винсент, как обычно, об этих личных причинах не догадывался. Его жестоко обидело обвинение в «поверхностности», в легкомысленном отношении к искусству. Но он сердился недолго; после обмена еще несколькими письмами все, казалось, было улажено. «Я написал Раппарду, что нам следует бороться не друг с другом, а с кое-чем иным и что в данный момент художники, посвятившие себя изображению сельской жизни и жизни простого народа, должны объединиться» (п. 415). Последнее письмо к Раппарду, относящееся к сентябрю 1885 г о д а , — вполне мирное и дружелюбное.

Однако переписка с Раппардом на этом неожиданно обрывается: возможно, что более поздние письма просто не сохранились.

Раппард был пятью годами моложе Винсента, а пережил его только на два года: он умер в 1892 году; имя его осталось известным главным образом благодаря дружбе и переписке с Ван Гогом. То, что он позже говорил о Ван Гоге (узнав о его болезни), непохоже на то, что он писал ему самому. «Винсент хотел искусства грандиозного, и его гигантская борьба могла сокрушить какого угодно художника. Не думаю, чтобы один темперамент был в силах сопротивляться постоянному напряжению чувств и нервов, всегда грозящему взрывом»<sup>19</sup>.

Винсент вел уединенную жизнь в Ньюэне, писал труды и дни земледельцев, их хижины и кладбища, мирные сельские виды — а между тем дерзостные и пророческие

\*\*\*\*\*  
<sup>19</sup> Correspondance complète de Vincent Van Gogh, t. III, p. 280.

художественные идеи возникали у него одна за другой. Он, правда, считал, что не изобретает их, но открывает лежащие в природе искусства «законы истинно фундаментальные, как для рисунка, так и для цвета» (п. 402).

Особенно напряженно раздумывал он о возможностях, заключенных в контрастах и взаимодействиях дополнительных цветов спектра. Голландские современники, барбизонцы и тот же Милле, как ни любил его Ван Гог, тут мало что могли ему подсказать: в этом отношении его больше вдохновляли старые мастера, а особенно романтический Делакруа с его пламенеющими красочными аккордами, Делакруа, который мог передать настроение ужаса сочетанием густого синего и зеленого, который знал, какие разнообразные эмоциональные эффекты таятся в цветовых контрастах.

Изложением этих идей буквально переполнены нюэненские письма за 1885 год; к одному из них Винсент даже прилагает написанное по-французски резюме относительно простых и сложных цветов и законов сочетаний (см. прилож. к п. 401).

Тогда же Ван Гог приходит к идее «произвольного колорита». По мысли его, красочная гармония картины представляет собой аналог, «пересказ» найденного в природе, но краски живописца не обязаны совпадать с красками природы. Незачем и не следует писать тело «телесной» краской, траву — «травяной»: важно лишь, чтобы общее цветовое построение полотна отвечало эмоциональному переживанию природы художником. Если он воспринимает осенний пейзаж как симфонию желтого, то при этом не имеет значения, насколько его желтый цвет соответствует цвету листвы.

Все это требовало проверки и кристаллизации — а в деревне не было ни художников, ни картин. Милле, оставшийся для Ван Гога идеалом, перед тем, как обосноваться в деревне, учился, жил и работал в Париже. Ван Гог до тридцати трех лет все еще не имел настоящего опыта жизни в художественной среде. Жизни с ежедневным общением с товарищами по искусству, обменом опытом, спорами, объединениями — жизни, которая изнашивает и раздражает, возбуждает и стимулирует, которую часто проклинаят и все-таки не могут без нее обходиться. Испытывал в ней потребность и Винсент.

Некоторые внешние обстоятельства ускорили его расставание с Нюэненом. У него завязалась дружба, кажет-

ся платоническая, с молоденькой Гординой Де Гроот (в «Едоках картофеля» она написана сидящей спиной к зрителю). Эта девушка забеременела, и молва приписала вину Винсенту; сам он это отрицал — и едва ли можно сомневаться в его искренности<sup>20</sup>. Но многие ему не верили; больше всех возмущался местный католический священник (семья Де Гроотов была католическая). Он запретил своим прихожанам позировать Винсенту; правда, его послушались не все, но все же с моделями стало труднее. Во всяком случае, позировать на открытом воздухе, на виду, никто больше не соглашался.

Тогда только Винсент стал помышлять о переезде в Антверпен — как он полагал, на время. «Что касается моего здешнего местопребывания, я слишком хорошо знаю местность и людей, слишком люблю их и уверен, что не смогу расстаться с ними навсегда» (п. 433). Он оставил в Ньюэне свои вещи, сохранил за собой жилье. Мать, младшая сестра Виллемина и младший брат Кор тоже собирались покинуть Ньюэнен (старшие сестры, с которыми Винсент был в натянутых отношениях, были замужем и жили в другом городе). Здоровье матери беспокоило Винсента, и это побуждало его откладывать отъезд — почему-то ему казалось, что она может внезапно умереть, как отец. (Она пережила своих сыновей на семнадцать лет.) После того как врачи уверили его, что мать ничем не больна, он уехал — в конце ноября 1885 года.

Незадолго до отъезда он побывал в сопровождении Керссемакерса в Амстердаме — чтобы посетить музеи. На картины старых мастеров, которые он, конечно, давно уже знал, он теперь смотрел новыми глазами и открывал неожиданные, поразительные вещи, находил подтверждение своим мыслям. В групповом портрете офицеров Хальса — сверкание оранжевого и синего, «противоположных электрических полюсов», на фоне жемчужно-серого. В «Еврейской невесте» Рембрандта — бесконечная поэзия глубокого чувства, волшебство, тайна: он «возвещает нам о таких вещах, для выражения которых нет слов ни в одном языке» (п. 426). Современные картины Ван Гога разоча-

<sup>20</sup> Уже из Парижа Винсент спрашивал в письме к сестре: «Что слышно у де Гроотов? Чем закончилась вся эта история? Вышла ли Син де Гроот за своего кузена? Жив ли ее ребенок?» (п. В-1). В русском переводе фамилия женщины «Де Гроот» почему-то опущена и можно подумать, что речь идет о Христине (Син). На самом деле Ван Гог спрашивается о Гордине Де Гроот.



ровали — «все эти холодные серые тона, которые считаются изысканными, хотя на самом деле они плоски, неинтересны, по-детски беспомощно составлены» (п. 426).

«Я твердо решил, что отныне не буду надолго лишать себя возможности смотреть картины» (п. 426).

Большой и оживленный портовый город, Антверпен подействовал на Винсента возбуждающе. После тишины, песков, пустошей Брабанта — сразу многолюдье и шум, пестрая суeta в доках, сумятица разгрузки и погрузки товаров, скопление баров, съестных лавок, подозрительных домов, матросы всех национальностей, девицы, уличные происшествия... В первых же письмах Винсент описывал свои впечатления с литературным мастерством, достойным Золя или Мопассана, и добавлял: «Тут можно делать все — виды города, фигуры различного характера, корабли, воду, небо тончайшего серого цвета и, главное, японщину» (п. 437). Под «японщиной» он понимал насыщенные динамикой, взбудораженные цветистые композиции вроде тех, что встречаются у Хокусаи и Хиросиге. Ван Гог еще в Ньюэне знал японские гравюры школы Укйю-е, позже они стали его страстью.

У Ван Гога всегда чередовались периоды стремления к уединенности и тишине с периодами, когда его влекло к городскому оживлению и пестрой толпе; потом, утомившись, он опять жаждал погрузиться в тишину, а потом снова начинал тосковать по возбуждающим инъекциям города, где можно смотреть во все глаза, слушать во все уши. На этот раз период тишины был долгий — и с тем большей жадностью Ван Гог отдавался теперь новым впечатлениям. Но и сопротивлялся им не менее энергично.

Твердо решив взять от Антверпена все, что можно, чтобы усовершенствоваться в своем ремесле, он стал посещать классы живописи и рисунка в Академии художеств, а по вечерам еще ходил в рисовальный клуб работать с модели. В Академии он рисовал с гипсовых слепков античных скульптур — прошло то время, когда он ссорился из-за гипсов с Мауве и спорил с Раппардом: теперь он пришел в презируемую Академию, как смиренный ученик, готовый пополнять недостатки своего образования. Преподаватель рисунка Зиберт сначала отнесся к его опытам благосклонно, пообещав, что после года работы он сильно продвинется вперед. Обнадеженный Винсент усердно рисовал античные торсы, но делал это по-

своему, соблюдая принцип «идти не от контура, а от массы». Ему совсем не нравилось, как рисуют другие ученики Академии, следуя указаниям педагогов. Косная академическая система была все такой же, как и десятки лет назад: сначала отрабатывали контур, обрисовывая его проволоочной линией, потом принимались за тщательную растушевку. «Поглядел бы ты, какие плоские, безжизненные, пресные результаты дает такая система!» (п. 452). Винсент начинал с общего массива, рисовал фигуру в целом, а не по частям, сразу же энергично моделируя, усиливал ощущение живого тела. Зиберт перестал его хвалить и осыпал упреками, опасаясь, как бы он не развратил своей манерой и других учеников. Винсент избегал ссор, но упрямо рисовал так, как считал верным. Работая над конкурсным рисунком статуи Германика, он был заранее уверен, что займет последнее место, «потому что рисунки у всех остальных в точности одинаковы, мой же — совершенно другой. Но я видел, как создавался рисунок, который они сочтут лучшим: я как раз сидел сзади; этот рисунок абсолютно правилен, в нем есть все, что угодно, но он мертв, и все рисунки, которые я видел, — такие же» (п. 452).

Винсент не ошибся: через некоторое время, когда он сам уже уехал в Париж, были оглашены результаты конкурса — «ученика Винсента Ван Гога перевести в подготовительный класс».

Примерно то же было и в классе живописи, которым руководил профессор Ферлат, директор Академии. Манера Винсента накладывать краску густо, пастозно, мазками разного цвета, которые на расстоянии давали живой вибрирующий тон, в стенах Академии выглядела чем-то дикарским.

Теперь по крайней мере Винсент по опыту знал, что такое Академия и академическая система, и мог с легким сердцем туда больше не возвращаться. Он продолжал работать в классах просто для собственной практики и только огорчался, что там почти не пишут с обнаженной женской натуры. Желание ее штудировать было одним из мотивов, вынудивших Винсента уехать из деревни, ибо там обнаженную натуру нельзя было достать ни за какие деньги. Но оказалось, что это не просто и в Антверпене.

Больше, чем уроки в Академии, ему давали музеи. Он проходил основательную школу у старых мастеров и,

между прочим, у Рубенса, которого раньше знал гораздо меньше, чем Рембрандта и Хальса. Биографы часто преувеличивают влияние Рубенса на изменение живописного языка Ван Гога. Это влияние было не таким уж большим. Ван Гог не очень любил Рубенса как художника в широком смысле слова, а в Антверпене он также не стал одним из его кумиров. Но его увлекла смелая техника Рубенса, исполненная «мудрой простоты», манера моделировать лица и руки мазками чистой красной краски, что делает живопись сияющей и светящейся. Ван Гог сам стал добиваться эффектов свечения в своих работах — но, кажется, золотистое мерцание Рембрандта привлекало его больше. «Рембрандтовским» выглядит автопортрет Ван Гога — первый из большой серии автопортретов, — написанный, очевидно, в начале 1886 года. Он исполнен в темно-золотой теплой гамме, с сильными светотеневыми контрастами, темпераментно, но без всяких деформаций и упрощений, с максимальным натурным сходством. Мы встречаемся наконец лицом к лицу с нашим героем. Довольно красивое лицо, очень волевое, очень нервное. Выглядит он значительно старше своих тридцати трех лет. Рыжеватые волнистые волосы, нос с горбинкой, покатый лоб с сильными надбровными выпуклостями, глубокая складка между бровями, впалые щеки. Взгляд несколько исподлобья, необычайно напряженный, пронизывающий, пронзительный, как бы впивающийся в то, что перед ним. Есть в этом лице какое-то сходство с обликом Микеланджело, а Тео находил, что его старший брат необычайно похож на «Иоанна Крестителя» Родена.

В Антверпене Ван Гог работал с энергией, увлеченно и больше уже не говорил, что ему осталось прожить пять или десять лет, а мечтал о том, чтобы прожить еще по крайней мере лет тридцать.

Но жилось ему трудно — гораздо труднее, чем в Нью-нене. Он почти голодал. Денег, которые посылал Тео, хватало бы на скромное безбедное существование, но расходы на краски и оплату моделей поглощали все: при своей любви к пастозной фактуре Винсент изводил краски в огромном количестве. Снова, как в Гааге, его крепкое здоровье оказалось расшатанным — отказывал желудок, доносили лихорадки, стали выпадать зубы. Врач, к которому он обратился, принял его за рабочего и спросил: «Ты, вероятно, работаешь с железом?». Винсент шутливо говорил по этому поводу, что, очевидно, он достиг метамор-

фозы, к которой стремился: «В юности мой вид свидетельствовал об интеллектуальном переутомлении, а теперь я выгляжу, как чернорабочий, имеющий дело с железом» (п. 442).

Его надежды продать что-нибудь из своих работ не оправдались. Торговцы картинами просто не брали их, ссылаясь на застой в делах. Вот теперь Винсент убедился, что Тео не повинен в отсутствии покупателей.

Он дошел до того, что искал заказов на вывески для магазинов и ресторанов; хотел даже, несмотря на свое стойкое отвращение к фотографиям, наняться к фотографу — подвечивать снимки. Все было напрасно.

Винсент видел не только свои собственные бедствия. Он уже давно научился понимать их как часть общей социальной болезни. Нельзя не удивляться прозорливости его наблюдений и мыслей. Упоминая о забастовках рабочих в Антверпене, он пишет: «Грядущим поколениям эти забастовки, конечно, покажутся далеко не бесполезными, потому что тогда дело будет уже выиграно. Однако сейчас для каждого, кто должен зарабатывать свой хлеб, стачка — вещь очень трудная, тем более что — как легко предвидеть — положение с каждым годом будет становиться все хуже. Коллизия — рабочий против буржуа — сегодня не менее оправдана, чем сто лет тому назад коллизия — третье сословие против двух остальных... На улице весна, а сколько тысяч людей мечется в отчаянии!.. Когда постоянно вращаешься в так называемом обществе, среди состоятельных буржуа, все это, вероятно, замечаешь не так остро; но когда, как я, долгие годы получаешь на обед молоко бешеной коровы, тогда уже нельзя отмахнуться от такого весомого факта, как всеобщее обнищание» (п. 453).

Подходил к концу третий месяц пребывания Винсента в Антверпене, и становилось ясно, что нужно как-то менять образ жизни. Возвращаться в Нюэнен ему уже не хотелось: он был еще не пресыщен большим городом, сознавал, что это только начало нового, предчувствуемого этапа его художественного пути, идущего «все время в гору».

Кажется, Тео первым заговорил о Париже — судя по тому, что Винсент писал ему: «Что касается твоей мысли о том, чтобы нам поселиться вместе и снять приличную мастерскую, где можно принимать людей, подумай над этим еще и дай мне подумать» (п. 448). Он думал не-

долго: мысль его соблазняла; он стал торопить Тео, который хотел отложить вопрос о переезде до лета, так как «приличной мастерской» еще не было, была только крошечная тесная квартирка на улице Лаваль, в районе Монмартра. Но Винсент уже не мог и не хотел ждать. В конце февраля 1886 года, бросив часть своих антверпенских работ (как он часто делал при переездах), он неожиданно для Тео появился в Париже.

О парижском периоде, переломном для творчества Ван Гога, мы располагаем скудными сведениями: братья жили вместе и, следовательно, переписки между ними не было. Три коротких письма к Тео, написанных, когда Тео уезжал летом в Голландию, одно письмо к сестре Виллемине, одно — к Эмилю Бернару и одно — к английскому художнику Ливенсу, с которым Винсент познакомился в Антверпене, — вот вся сохранившаяся корреспонденция за два года. Помимо таких красноречивых свидетельств этих лет, как созданные в Париже картины, остаются отрывочные воспоминания современников да еще позднейшие упоминания самого Винсента о своей жизни в Париже.

Так как в Париже Ван Гог по существу впервые вошел в художественную среду и включился в художественную жизнь на ее авангардных рубежах, то общая панорама французского искусства 80-х годов имеет, конечно, первостепенное значение для понимания эволюции художника. Эта панорама изучена сейчас достаточно полно; издали она видна в более верных пропорциях, чем воспринимали ее современники. Небольшая группа из двух-трех десятков художников, которая тогда ошущалась маленьким островком, сейчас выглядит, как центральный материк, как подлинное представительство французской культуры той эпохи. Тогдашняя публика, завсегда и Салонов, была бы ошеломлена, узнав, что не Кабанель, Жером, Бугро, а усердно высмеиваемые импрессионисты да еще какие-то совсем уж безвестные чудачки Сезанн, Гоген и Ван Гог останутся в памяти будущих поколений как великие художники своего времени.

Не входя в детали калейдоскопичной, многослойной художественной жизни Парижа тех лет<sup>21</sup>, напомним здесь

\*\*\*\*\*  
<sup>21</sup> Читатель найдет ее документальное описание и характеристику в капитальных трудах Дж. Ревалда «Импрессионизм» и «Постимпрессионизм», где достаточно полно освещен с фактической стороны и французский период биографии Ван Гога.

только основные факты и события, совпадавшие с приездом Ван Гога.

Как раз в 1886 году состоялась восьмая по счету и последняя выставка импрессионистов (первая была в 1874, вторая в 1876 году; Ван Гог тогда бывал и даже жил в Париже, но все это проходило мимо его внимания). Только немногие из корифеев импрессионистского движения в ней участвовали. Импрессионисты к тому времени уже пережили пору своей героической весны. Клоду Моне, Ренуару, Сислею, Берте Моризо было далеко за сорок лет, Дега больше пятидесяти, Камиллю Писсарро — под шестьдесят; они успели создать свои лучшие вещи, импрессионистскую «классику», тем не менее официальная критика их все еще третировала свысока, и они все еще ходили в отверженных. Однако усилиями Дюран-Рюэля их имена начинали приобретать известность, а Клод Моне — даже и славу. Импрессионистов теперь поддерживали также Жорж Пти и — от имени фирмы «Гупиль» — Теодор Ван Гог.

В описываемое время импрессионисты уже не составляли единой сплоченной группы, как раньше: они постепенно расходились. Клод Моне оставался, быть может, наиболее последовательным импрессионистом, чародеем пленэра, но в его работах нарастало стремление к самоценности цвета (почему Ван Гог и выделял его пейзажи среди всех других, особенно восхищаясь ими). Ренуар принялся за возрождение энгровского стиля «чистой линии». Писсарро увлекся пуантилизмом. Великий еретик импрессионизма Сезанн, по-прежнему упорно отвергаемый выставочными жюри, в те годы редко показывался в Париже: он уединился в Эксе, сосредоточенно трудясь над задачей «вернуться к Пуссену через природу».

Только начинали заявлять о себе художники, которые, отталкиваясь от импрессионизма, искали нового — каждый на свой лад. Молодой Жорж Сёра, соблазненный старого Писсарро заманчивыми тайнами своей техники, выставил на 8-й выставке импрессионистов большую картину «Воскресная прогулка в Гранд-Жатт», написанную раздельными мелкими мазками-точками чистых красок, на основе строго рассчитанного соотношения смежных, контрастных, теплых и холодных цветов. Сёра и его преданный последователь Синьяк хотели обогатить импрессионизм научными принципами оптики, изгнав момент интуитивной импровизации.

Противоположными были устремления Поля Гогена. Он тогда начинал разрабатывать собственную живописную систему, названную им «синтетизмом»: плоскостная композиция, декоративное упрощение цвета и рисунка, призванные быть аналогом переживания, с элементами символики. Юный Эмиль Бернар был в ту пору ближайшим сподвижником Гогена; возможно, ему даже принадлежал приоритет в открытии «синтетизма». Дальше их заходил в свободной игре воображения Одилон Редон — фантаст и мечтатель, создававший странные и красивые символические картины — образы своих грез. Его вещи тоже фигурировали на 8-й импрессионистской выставке.

Наконец, среди нового поколения был Тулуз-Лотрек — отпрыск древнего рода графов Тулузских, променявший чопорную скуку аристократических гостиных на монмартрскую божему, — наследник Дега, иронический летописец парижских значных мест, родоначальник «искусства большого города» — лаконичного и терпкого искусства афиши. Все эти, как и многие другие, непризнанные художники могли выставлять свои работы лишь в Салоне Независимых («Группа независимых художников» была основана в 1884 году; их выставки не имели жюри).

Терминология разнообразных течений была неустоявшейся и зыбкой. Винсент Ван Гог называл импрессионистов старшего поколения «импрессионистами Большого бульвара», в отличие от младших «импрессионистов Малого бульвара»: Гогена, Бернара, Лотрека, Анкетена, Сёра, Синьяка и других, с которыми у него завязались наиболее тесные отношения. Из «импрессионистов Большого бульвара» он познакомился лично, через посредство Тео, с отцом и сыном Писсарро, с Дега, с Гийоменом. Кроме того, подружился с Джоном Расселом, англичанином, приехавшим из Австралии. Он сблизился с ним, так же как с Лотреком, Бернаром и Анкетеном, в студии Кормона, которую начал посещать с первых же дней.

Об этой студии Винсент был наслышан еще в Антверпене. Тео писал ему, что там есть «способные ребята»; он хотел войти в их общество, а главное — продолжать прерванную в Антверпене работу над антиками и обнаженной моделью. Относительно характера преподавания у Кормона он не питал иллюзий, догадываясь, что это примерно то же самое, что в антверпенской Академии. Но среда и атмосфера здесь были другие — они вынужда-

ли Кормона, типичного академического художника, к большому либерализму. Впрочем, самобытная манера Винсента и тут выглядела ошеломляющей. По воспоминаниям Бернара, Ван Гог «пробыл в мастерской Кормона два месяца и завоевал репутацию заядлого бунтаря. Он писал за один сеанс по три этюда, утопающих в густо наложенной краске, начинал все сначала на новых холстах, рисовал модель во всевозможных ракурсах, в то время как другие ученики, за его спиной насмехавшиеся над ним, тратили по неделе на тупое копирование одной ноги»<sup>22</sup>. Восемнадцатилетний Бернар сам тоже был бунтарем и позволял себе вызывающие проказы — например, раскрасил яркими полосами выцветший серый парус, поставленный Кормоном для натюрморта. Рассерженный Кормон отказался заниматься с Бернаром. Вскоре покинул студию и Винсент. Тео снял просторную квартиру на улице Лепик и выделил в ней мастерскую, где Винсент мог работать самостоятельно. С Бернаром они остались большими друзьями, несмотря на разницу в возрасте.

Отныне школой Винсента стало общение с парижскими художниками новой формации. Он не выглядел среди них робким новичком-провинциалом, далеко нет. Они сразу почувствовали в нем по меньшей мере равного, хотя и другого. Благожелательный и чуткий Камиль Писсарро познакомил его с «кухней» импрессионизма и пуантилизма, сам же, в свою очередь, был поражен силой нюэненских работ Ван Гога. Позднее Писсарро говорил своему сыну Люсьену: «Я заранее знал, что Ван Гог либо сойдет с ума, либо оставит нас всех далеко позади. Но я никак не предполагал, что он сделает и то, и другое»<sup>23</sup>.

Отсутствие писем Ван Гога, к сожалению, не позволяет проследить, как происходил процесс сближения его с импрессионизмом и импрессионистами, фиксировать момент перелома — то есть перехода от первого неприятия к сознательному ученичеству. Что ученичество было — бесспорно доказывают парижские пейзажи Ван Гога: некоторые из них могли бы быть написаны Писсарро или Сислеем, некоторые сделаны приемом, очень близким дивизионизму. Что было сначала и неприятие — Ван Гог сам говорил позднее в одном из арльских писем к сест-

<sup>22</sup> Цит. по кн.: *Ревалд Дж.* Указ. соч., с. 49.

<sup>23</sup> Там же, с. 50.



ре Виллемине. «Об импрессионистах так много говорят, люди заранее настраиваются на что-то необычайное и, в первый раз увидев их, бывают жестоко разочарованы, находят, что это небрежно, некрасиво, плохо написано, плохо нарисовано, слабо по цвету, незначительно. Таково было и мое первое впечатление в первый раз, когда я явился в Париж...» (п. В-4). Но далее он сравнивает импрессионистов с представителями официального, признанного искусства и пишет: «Эти два десятка художников, которых называют импрессионистами... пишут то, что видят их глаза, гораздо лучше, чем корифеи, имеющие имя и репутацию... В моей собственной работе я руководствовался теми же, что у них, идеями относительно цвета еще в Голландии... Внимание публики — не широкой публики, а тех, кто понимает дело, будет все больше сосредоточиваться на ретроспективных выставках великих ушедших художников и на выставках импрессионистов» (п. В-4) <sup>24</sup>.

Во всяком случае, меньше чем через полгода после прибытия в Париж Ван Гог оценил импрессионизм: в письме к Ливенсу (летом 1886 года) говорится: «В Антверпене я даже не представлял себе, что такое импрессионисты; теперь я познакомился с ними и, хотя не принадлежу к их клану, приведен в восторг вещами некоторых из них — обнаженными фигурами Дега, пейзажами Клода Моне». В этом же письме имеется и общая оценка Парижа — очага художественной жизни: «Не забывайте, милый друг: Париж — это Париж. На свете только один Париж, и пусть жизнь в нем нелегка, пусть даже она станет еще тяжелее и трудней, все равно воздух Франции прочищает мозги и приносит пользу, огромную пользу» (п. 459-а).

Подобную же — двойственную — характеристику Парижа он давал и впоследствии, в арльском письме к сестре:

\*\*\*\*\*  
<sup>24</sup> Из двадцати трех писем Ван Гога к Виллемине на русский язык переведено только одно, самое первое, написанное в Париже. Между тем все письма исключительно интересны — не менее, чем письма к Тео, хотя в другом роде. С Тео Винсент ведет как бы непрерывный диалог и высказывает мысли, приходящие ему в данный момент: нечто вроде потока сознания. В письмах к сестре он более сдержан и вместе с тем более афористичен, закончен, старается разъяснять свои мысли как можно доступнее и рассказать ей о ситуации в мире искусства, в чем Тео не нуждался.

«Не знаю, какое впечатление произведет на тебя Париж. Первый раз, когда я его увидел<sup>25</sup>, я особенно почувствовал его печальные стороны, которых потом не мог изгнать из памяти... И это у меня оставалось долго, хотя позже я кончил тем, что понял: Париж — теплица идей, люди там стремятся извлечь из жизни все, что возможно. По сравнению с этим городом все остальные мелки; Париж кажется огромным, как море. Но там всегда оставляют большой кусок жизни. И одно несомненно: там нет ничего здорового. Поэтому, уезжая оттуда, в других местах обнаруживают массу достоинств» (п. В-4).

Неудивительно, что, окунувшись с головой в огромное взбаламученное море Парижа, Винсент пребывал в состоянии предельного напряжения. Множество новых впечатлений обрушилось на него: со свойственной ему обостренной восприимчивостью он откликался на каждое — и с не менее ему свойственной упорной самостоятельностью лавировал между ними, стараясь не потерять себя. «Брать свое там, где его находишь», все мотать на ус и ничему пассивно не подчиняться — так он стремился поступать, но это обходилось ему дорого. Пастельный портрет Ван Гога в профиль, за столиком кафе, сделанный в Париже Лотреком, удивительно тонко схватывает его психическое состояние. Тут он — весь внимание и настороженность, весь — натянутая струна: он подался вперед, слушая невидимого собеседника и напряженно сдерживая собственную реакцию. Перед ним на столе — пустой бокал. О Ван Гоге в Париже Лотрек рассказал этим портретом лучше всяких слов.

Фрагментарные и, как правило, записанные лишь через много лет воспоминания людей, встречавшихся с Ван Гогом в то время, весьма разноречивы: одни утверждают, что он был крайне молчалив, другие — что он был необузданно шумлив и разговорчив. (По всей вероятности, бывало и то и другое.) Во всяком случае, он часто был возбужден. Повышенная возбужденность, выражавшаяся в склонности к шумным спорам и даже ссорам, скорее являлась следствием абсента, которым Винсент в Париже начал злоупотреблять, тогда как раньше не питал страсти к алкоголю, а также и следствием начинавшейся болезни. Как бы ни было, никакой серьезной ссоры

\*\*\*\*\*

<sup>25</sup> Неясно, относится ли это к самому первому посещению Парижа в 1875 году или к первым месяцам 1886 года.

ни с кем у него в Париже не произошло — напротив, появилось много друзей. Тео впоследствии писал ему в Арль (в связи с ожидаемым приездом Гогена): «Ты можешь, если захочешь, сделать кое-что для меня — а именно, продолжать, как и прежде, сплачивать вокруг нас кружок художников и друзей, на что я один решительно не способен, но что тебе более или менее удавалось с тех пор, как ты приехал во Францию»<sup>26</sup>.

Однако в Париже, особенно в первое время, Тео смотрел на дело несколько иначе. Совместная жизнь с братом, после того как они за десять лет виделись лишь считанные разы, оказалась для Тео нелегкой. В письме к сестре, которое Иоганна Ван Гог Бонгер цитирует в предисловии к первому изданию писем Винсента, Тео писал: «Моя домашняя жизнь почти невыносима: никто больше не хочет приходить ко мне, потому что каждое посещение кончается скандалом; кроме того, он так неряшлив, что квартира наша выглядит весьма непривлекательно... В нем как будто уживаются два разных человека: один изумительно талантливый, деликатный и нежный; второй — эгоистичный и жестокосердый!»<sup>27</sup>.

Что касается самого Винсента — он не думал жаловаться на Тео и писал Виллемине: «Не будь рядом со мною Тео, я никогда не имел бы того, на что имею право; но я знаю, что он мне друг, а поэтому верю в будущий успех и даю волю мечтам» (п. В-1). Как всегда, споры не означали для него порчу отношений, он не примешивал к ним ничего личного и горячее всего спорил именно с теми, кого любил.

По-видимому, споры с Тео сводились главным образом к вопросам торговли картинами. Как объяснял Винсент Ливенсу, «крупные торговцы занимаются Милле, Делакруа, Добиньи, Дюпре и еще кое-кем из мастеров, вещи которых продают по несусветным ценам. Для молодых же художников они не делают почти ничего, вернее, вовсе ничего. Второразрядных торговцы, напротив, продают работы молодых, но чрезвычайно дешево» (п. 459-а). Видя, что Тео всячески старается поддерживать молодых художников ценой тяжелых конфликтов со своими хозяевами Буссо и Валадоном, Винсент убеждал его покинуть фирму и открыть собственное дело. Настояния эти не прошли

.....  
<sup>26</sup> Correspondance complète de Vincent Van Gogh, t. III, p. 264.

<sup>27</sup> Цит. по кн.: *Ревалд Дж.* Указ. соч., с. 34.

даром: уже летом 1886 года Тео ездил в Голландию с целью убедить своих богатых родственников помочь ему деньгами в организации торговой фирмы совместно с Бонгером — братом его будущей жены, но не добился успеха. Тем не менее Винсент теперь твердо знал, что его брат «совсем не то, что обычные маршаны, которые отказывают живым художникам в средствах к существованию» (п. В-4).

Винсент в Париже убедился, что искусство не застыло после ухода со сцены поколения Делакруа, Милле и Домье, а продолжает развиваться силами импрессионистского «Большого бульвара» и «Малого бульвара», отчасти совпадая с его собственными последними поисками и идеями. Но он узнал и вещи куда менее утешительные, увидел воочию, в каком положении находятся современные художники — живые и создающие живое искусство. Он убедился, что общество в них слишком мало нуждается, что они в обществе неукоренены, извергнуты из системы общественных связей, ушли от высших классов и не пристали к низшим, не обеспечены, затравлены, гонимы и — что больше всего его удручало — разобщены даже между собой.

Винсент, правда, не сомневался, что рано или поздно «цены на импрессионистов» подскочат так же, как теперь — на произведения Милле, но со всей трезвостью сознавал, что подобные вещи происходят по столь же иррациональным причинам, по каким когда-то возросли до несуразных цифр цены на тюльпаны, а не потому, что публика начинает действительно понимать и любить произведения художников.

«Остается одно: художник — это тот, кто пишет, так же как настоящий любитель цветов — тот, кто сам их выращивает, а не продавец тюльпанов» (п. В-4). Остается — писать. Но что-то следует делать ради самозащиты. То есть — художникам надо объединиться, выйти из кабалы торговцев, создать собственную организацию. Эта мысль, давно уже приходившая Ван Гогу, в Париже волновала его, как никогда. Из препятствий самым роковым ему представлялась рознь между художниками, их «гибельные междоусобицы, во время которых каждый член группы хватает другого за глотку с яростью, достойной лучшего применения» (п. Б-11). Например, почему Эмиль Бернар отказывался дать свои вещи на выставку, если там выставялся Сёра? Если они и работают по-разному,

то разве это достаточный повод для вражды? Ван Гог очень нравились и работы Бернара, и работы Сёра: у каждого он находил свои достоинства.

Вообще трудно было бы отыскать художника более терпимого, широкого и более уважающего чужие убеждения, чем «спорщик» Винсент. Он умел отдавать должное любым честным и талантливым исканиям, независимо от того, насколько совпадали они с его собственными и как тот или иной художник относился к работам его самого — восторженно, сочувственно, равнодушно или отрицательно.

Мало того: вступив на путь «импрессионистов Мало-го бульвара», Ван Гог и не думал изменять своим прежним горячим симпатиям — к Милле, даже к Мауве, и даже — о ужас! — к Мейсонье, безгранично презираемому парижскими новаторами. У Ван Гога, ярчайшего новатора и «бунтаря», совершенно отсутствовал дух фанатического отрицания по отношению к прошлому или к инакомыслящим в настоящем. «Возьми, к примеру, какую-нибудь из картин Фантен Латура, а еще лучше — все его творчество в целом, — пояснял Винсент свою позицию Бернару. — Уж кто-кто, а он никогда не был бунтарем. Но разве это мешает ему создавать нечто спокойное, верное, такое, что делает его одним из наиболее самостоятельных современных художников?» (п. Б-1).

Но даже не раздоры в среде художников были для Ван Гога самыми тяжелыми — существовали более глубокие причины для внутреннего надлома, который совершался в мирозерцании его в то самое время, когда его искусство расцветало, вырываясь «из мрака к солнцу», как любят выражаться биографы Ван Гога.

Судя по парижским пейзажам и натюрмортам, живопись Ван Гога действительно оживала, оттаивала в стихии света и цвета. Между тем он никогда не был менее счастлив. Он был, по собственному признанию, «близок к параличу», когда создавал эти светлые картины. Позже, из Арля, он писал сестре, что в Париже у него «всегда были головокружения и страшные кошмары, которые здесь меня покинули, но там повторялись регулярно» (п. В-4). Едва ли можно сомневаться, что первые зловещие сигналы душевной болезни появились именно в Париже.

Двадцать три парижских автопортрета выдают другое состояние духа, чем то, которое выражается в пейзажах и букетах цветов. Этот замечательный автопортретный

цикл, где Ван Гог предстает как бы единым во многих лицах, повествует о трагическом борении, о внутренней драме художника — или художников.

Свою художественную эволюцию в парижский период Винсент сам характеризовал просто и сдержанно (в письмах к сестре и к Ливенсу); говорил, что отложил работу над фигурами из-за невозможности нанимать натурщиков, но зато усиленно совершенствуется в колорите, пишет много натюрмортов с цветами, рассматривая это как тренировку, чтобы «приучить себя к иной, не серой шкале красок». «Надеюсь, что позже, когда я смогу найти подходящие модели для своих фигур, я еще докажу, что способен на кое-что получше, чем зеленые пейзажи и цветы» (п. В-1). Лучшей же своей работой продолжает считать «Едоков картофеля». Как будто все — в русле программы, намеченной еще в Ньюэне.

А вместе с тем — уже в этих же самых письмах звучат какие-то новые, невысказанные для прежнего Винсента интонации усталого скепсиса. Он, например, не советует сестре слишком серьезно относиться к учению, книгам, искусству — лучше побольше развлекаться, бесхитростно наслаждаться жизнью<sup>28</sup>. «Бывают периоды, когда искусство вовсе не кажется мне чем-то святым и возвышенным» (п. В-1).

Комментаторы писем Ван Гога отмечают с удивлением странную метаморфозу: насколько прежде, будучи еще «дебютантом», Ван Гог пламенно верил в себя, а в искусстве искал «грандиозного» (по выражению Раппарда), настолько во французский период он становится паразитически скромным, говорит о своих работах, в том числе о тех, что ныне заслуженно считаются шедеврами, в легком тоне, почти небрежно, чуть ли не как о средстве «занять время».

Это не может объясняться неспособностью Ван Гога к верной самооценке. Он отлично сознавал, что стал настоящим мастером своего дела, да и занимался им с еще большим рвением и самозабвенностью. Его «скромность» — результат того, что пошатнулась его вера в апостольскую социальную миссию искусства, как он ее преж-

<sup>13</sup> Виллемина, видимо, как и сам Винсент, относилась ко всему серьезно. Впоследствии она была участницей феминистского движения в Голландии. Но, как и ее братья, она стала жертвой душевного заболевания и кончила жизнь в убежище, дожив там до глубокой старости. Она умерла в 1941 году.

де понимал. Здесь и крылась его парижская трагедия. Он получил прививку скептицизма, органически чуждого серьезной, страстной натуре проповедника, хотя оправдываемого его пронизательным аналитическим умом. Болезненное противоречие, способное привести к расщеплению личности. И если уж искать внебиологические причины таинственного недуга Ван Гога, то в этом.

Человек наблюдательный и прозорливый, он видел не только то, что общество отворачивается от современных художников, но и то, что интересы искусства поэтому роковым образом замыкаются на самом искусстве, образуя заколдованный круг, не находя выхода вовне: как теперь сказали бы, искусству не достает обратной связи. Оно вынуждено обособиться в изолированный, замкнутый мир, своего рода монастырь. Уйти в искусство — значит, уйти в монастырь, причем далекий от благолепия, раздираемый мелкими цеховыми распрями. И заниматься там тем, что впоследствии Герман Гессе выразил формулой «игра в бисер».

В Париже Ван Гога начала преследовать горчайшая мысль, больше его уже не покидавшая: современный художник обречен на изоляцию от «настоящей жизни».

Раньше, как бы тяжело ни приходилось Ван Гогу, у него не возникало сомнений в том, что жизнь художника со всеми ее бедами, пусть даже одиночеством, — это и есть настоящая жизнь: через нее осуществляется общение и приобщение, ведется великий диалог, открываются глаза людям на то, чего они не видели, возбуждаются думы о том, о чем они не думали.

Но если все это — иллюзия «часового на забытом посту», если «всякая идея... о том, чтобы пробудить в нас самих или в других добрые мысли и чувства, кажется нам чистой утопией» (п. В-13), то остается «играть в бисер» как можно искуснее, получая от этого грустное самоудовлетворение. Мы находим немало размышлений в этом духе во французских письмах Ван Гога. Однако всегда в них чувствуется некое внутреннее несогласие, подспудная полемика с самим собой, потаенные поиски «сверхзадачи». Ван Гог был не из тех людей, кто может успокоиться на приятно печальном скепсисе.

Если многие художники — современники Ван Гога — принимали ситуацию без особых надрывов, то для художника-проповедника, каким был по призванию Ван Гог, для кого не было «ничего более художественного, чем

любить людей», она являлась источником нескончаемых терзаний.

Настойчиво звучащие в письмах сетования на удаленность от «настоящей жизни» иногда истолковываются критиками элементарно: будто бы под «настоящей жизнью» Ван Гог подразумевал семейную жизнь с женой и детьми, которая, дескать, Ван Гогу не удалась, и от этого он страдал. Забывают, что всякий раз Ван Гог говорил не только о себе, а о художниках вообще, хотя среди них преобладали люди женатые. Действительно, он не раз повторял: «Лучше творить живых людей из плоти и крови, чем из красок и камня», — это была одна из его развернутых метафор, которую не следует понимать слишком буквально. «Творить людей» для него именно значило: *реально воздействовать* на людей, почему он и называл «истинным художником» Христа (хотя Христос детей не рожал). Таким образом, «настоящая жизнь» никак не сводилась в понимании Ван Гога к семейному очагу.

Тем не менее семейный очаг и дети, как и многое другое — упорядоченность существования, нравственное и физическое здоровье, душевное равновесие, возможность жить своим трудом, укорененность в своей среде, взаимопонимание со своими согражданами, — входили в понятие «настоящей», «нормальной жизни», которая, по представлению Ван Гога, могла и должна была быть у художников, живущих в обществе, «подобном обелиску», где художник — равноправный участник, и деятельность его не выглядит диким чудачеством, а имеет свои признаваемые и чтимые обществом цели.

Если же этого нет — тогда нет для художника и «нормальной жизни» со всеми ее атрибутами, хотя бы у него и было, как у Гогена, пятеро детей. Естественная, здоровая человеческая жизнь и жизнь художника в искусстве — как бы две чаши: по мере того, как наполняется одна, пустеет другая.

Так действительно и происходило с Винсентом, и, он это осознал в Париже. Вместо любви он теперь довольствуется, по его словам, «нелепыми и не очень благовидными любовными похождениями» (п. В-1). Каковы бы ни были романические отношения Винсента с красивой итальянкой Агостине Сегатори, бывшей натурщицей хозяйкой парижского кафе «Гамбурин», — они не становятся событием внутренней жизни, лишены той человеческой наполненности, какая была в его прежних — все равно



удачных или неудачных — любовных историях. Иметь семью и детей он больше не хочет: вечно ссорящиеся между собой художники — его семья, картины — его дети. «Любовь к искусству уничтожает подлинную любовь». Нет и прежнего физического здоровья. «...Я быстро превращаюсь в старикашку — сморщенного, бородатого, беззубого» (п. В-1) — и это в 34 года. Надломлено душевное здоровье. Зато теперь, когда барьер «между тем, что чувствуешь и что умеешь» был разрушен, и рука начала действовать с волшебной послушностью, и картины создавались «как будто во сне», — неизрасходованные потенции жизни становились действительностью искусства, и Ван Гог способен был писать радостные сияющие картины, переживая самую глубокую в своей жизни душевную смуту. «...За дымкой времени уже провижу те дни, когда научусь писать картины, в которых будет и молодость и свежесть, хотя сам я давно их утратил» (п. В-1).

Он предназначал их кому-то неведомому, кто придет после него. Высшую цель искусства, которую он не переставал искать, он связывал теперь с надеждами на будущие поколения и будущих художников — пролагать им путь, подготовить почву, стать звеном цепи, уходящей в неизвестность. «У искусства есть будущее, и такое прекрасное, такое юное, такое подлинное, что, отдавая за него нашу молодость, мы лишь выигрываем и обретаем душевный покой... Если она вновь расцветает и возрождается в том, что мы творим, тогда ничто не потеряно» (п. 489).

А более близкую надежду и цель — цель в настоящем — он находил в идее братского союза художников, значившего для него гораздо больше, чем организация ради материальной взаимопомощи. Если уж общество отвергает художников, то пусть они хотя бы научатся понимать и поддерживать друг друга. «...Как ни печально сознавать, что ты стоишь вне реальной жизни... мы все-таки чувствуем, что живем, когда вспоминаем, что у нас есть друзья, стоящие, как и мы, вне реальной жизни» (п. 476).

Все это отстоялось у него в мыслях, уже когда он покинул Париж. В Париже мысли были взбудоражены и спутаны, а попытки сплотить художников — скоропалительны, партизански отчаянны, делались очертя голову. Ван Гог пытался устраивать силами самих художников групповые выставки — в ресторанах, в театральных фойе.

Проку от этого было мало: обычные посетители ресторанов не интересовались картинами и обедали, стараясь на них не смотреть. В кафе «Тамбурин», которое содержала Сегатори, он тоже организовал выставку работ — Анкетена, Бернара, Лотрека и своих. Это кончилось какой-то скандальной историей (детали ее не известны), так что Винсент поскорее забрал экспонаты, увезя их прямо на тележке. Разочарованный и выбившийся из сил, он начал думать о переезде куда-нибудь на юг, подальше от изматывающей атмосферы Парижа, поближе к природе. Великолепие живых красок, к которому он стремился, ассоциировалось у него с южной природой, горячим солнцем, богатой флорой. Когда-то Винсент говорил, что всем временам года предпочитает зиму, но с тех пор он провел холодную и голодную зиму в Боринаже и стал заметно бояться зимнего времени. Каждый раз при приближении зимы он ощущал уныние, беспокойство, желание куда-то уехать. Юг привлекал его так, как может привлекать именно северянина, виделся обетованной землей.

Эту обетованную землю, возникавшую в мечтах, он наименовал Японией.

Ван Гог не очень много знал о реальной Японии, как, впрочем, и другие французские художники, разделявшие в той или иной мере его увлечение японскими гравюрами. Они воспринимали их применительно к собственным творческим задачам, не слишком интересуясь историей и традициями народа, создавшего это искусство. Что не мешало им, своевольно переводя с японского на французский, получить от Японии приток свежих идей. Кажется, один только Сезанн остался равнодушен к японскому искусству. Импрессионистам оно импонировало — утонченностью вкуса, умением вызывать представление о целом посредством фрагмента, своеобразием композиций, так не похожих на сценическую площадку традиционной европейской живописи. Гоген оценил в японцах изысканность контура, упрощение цвета, налагаемого большими плоскостями, способность создавать настроение, пренебрегая иллюзорностью.

У Ван Гога, помимо всего этого, были свои причины полюбить японские эстампы. Он увидел в них реальный вариант своего давнего идеала «народных картин» — простых и вместе с тем столь артистичных, прообраз искусства, доступного «всем, у кого есть глаза», непосредственно вплетенного в жизнь общества. «Японец рисует быстро,

молниеносно, нервы у него тоньше, а восприятие проще» (п. 500). «Они работают так же естественно, как дышат, и несколькими штрихами умеют нарисовать фигуру так же легко, как застегнуть жилет». «Мне думается, изучение японского искусства неизбежно делает нас более веселыми и радостными» (п. 542).

Если существует такое искусство, как японское, значит, что-то подобное возможно и на европейской почве: это воодушевляло Ван Гога, спасая от пессимизма, давая надежду. Японские художники восхищались его и тем, что они, как полагал Ван Гог, вели жизнь простолюдинов, не выделяясь из народной среды, друг к другу относились по-братски, имели обычай обмениваться произведениями, не знали взаимной вражды и интриг. И, наконец, тем, что жили в цветущей и цветистой солнечной стране, любили природу и простая травинка могла быть для них источником поэзии.

Винсент в Париже постоянно посещал лавочку Бинга, коллекционера и продавца японских эстампов, и собрал большую их коллекцию. Украшал ими свою мастерскую и кафе «Тамбурин». Сделал ряд копий маслом с японских гравюр, довольно точно придерживаясь образца, только его краски были более яркими и насыщенными по сравнению с мягкой приглушенной гаммой оригиналов. Один из лучших своих портретов — Жюльена Танги, торговца художественными принадлежностями, — Винсент написал на фоне стены, сплошь увешанной гравюрами Хокусаи, Хиросиге и других.

«Папаша Танги» был весьма колоритной фигурой. Когда-то он был участником Парижской коммуны. Теперь его небольшую лавочку на Монмартре хорошо знали и постоянно посещали молодые парижские художники, ибо Танги продавал не только краски и холсты, но и картины, отличаясь при этом редким бескорытием и покровительствуя непризнанным. Долгое время он был единственным, кто покупал, выставлял в витрине своей лавки и старался продать картины Сезанна. Он охотно приобретал также полотна Писсарро, Гогена, Сёра, Синьяка, невзирая на то, что они туго продавались, и устраивал у себя маленькие выставки, на которые ходили опять-таки сами художники, — тут они обменивались мнениями, знакомились друг с другом. Танги выставлял и вещи Ван Гога и очень к нему благоволил. Винсент, в свою очередь, любил папашу Танги — если на их отношения иногда и на-

бегала тень, то только из-за прижимистой и сварливой жены торговца, всеми силами старавшейся удерживать мужа от нерасчетливой благотворительности.

Видимо, Танги обладал не только отзывчивостью, но и незаурядной художественной проницательностью: он оказывал особое предпочтение именно тем, кому было суждено через много лет, когда папаша Танги давно уже не было на свете, получить всеобщее признание.

В феврале 1888 года Ван Гог отправился на юг Франции, в прованский город Арль, где надеялся обрести «свою Японию».

Почему Ван Гог выбрал именно Арль? По некоторым сведениям, ему посоветовал ехать туда Лотрек, слышавший, что в Арле можно прожить дешево. Дега что-то говорил Винсенту о своеобразной красоте арлезианок. Вероятнее всего, Ван Гог сам облюбовал Арль, как типичный провансальский город, под влиянием чтения А. Доде: «Тартарен из Тараскона» не сходил у него с языка и в Арле на каждом шагу возникали ассоциации с этой книгой. Возможно, сыграло роль и желание поселиться поблизости к местам Монтичелли, чьей сверкающей пастозной живописью Винсент пленился в Париже, и она оказала на него влияние не меньше, чем живопись импрессионистов. Марсель, где Монтичелли прожил последние несколько лет и в 1886 году умер, был слишком большой город, чтобы Винсенту, на этот раз по горло пресыщенному городской суетой, захотелось там обосноваться. Арль находился неподалеку от Марселя и обладал преимуществами тишины и малолюдности.

Природа Прованса не обманула ожиданий Ван Гога. Когда он приехал в Арль, еще продолжались снегопады и белые вершины нежно-лиловых гор тотчас же напомнили ему зимние ландшафты японских художников. Не прошло двух недель, как снег стаял, начали зацветать сады — яблони, миндаль, персиковые и абрикосовые деревья, и это тоже походило на Японию, когда там цветет сакура. пышное бело-розовое цветение, купающееся в светлой лазури, превращало местность в подобие рая. Серия полотен, посвященных арльской весне, — самое мажорное и радостное, что есть у Ван Гога.

Но летом рай начинал отчасти походить на адское пекло. Описывая свою работу на пленэре, художник неизменно упоминает две вещи: неистово палящее солнце

и неистово дующий мистраль — ветер с гор, который опрокидывал мольберт, вырывал из рук кисть. Винсент даже считал, что «диковатостью» своих этюдов он обязан мистралю: приходилось наносить мазки в непрерывном сравнении с ветром.

Его радостно опьянял этот безумящий климат, это пекло и погоня за эффектами солнечного зноя. Солнце он хотел покорить, «глядя ему в лицо», охотился за ним, как одержимый ловец. «Повсюду сейчас глаз видит старое золото, бронзу, даже медь; в сочетании с раскаленной добела зеленой лазурью неба это дает восхитительный, на редкость гармоничный колорит со смешанными тонами à la Делакруа» (в. 497). «Солнце, свет, который я за неимением более точных терминов могу назвать лишь желтым — ярко-бледно-желтым, бледно-лимонно-золотым. Как, однако, прекрасен желтый цвет!» (п. 522).

Как видно, интуиция недаром влекла его на юг: особенности юга, увиденные глазами северянина, оказались благоприятными для кристаллизации его стиля — звучных контрастных гармоний, энергических очертаний, «фигуроподобных» форм. Это было нечто другое, чем мягкие цветовые мерцания импрессионистской живописи, как бы подернутой дымкой. В Арле Ван Гог возвращался к самому себе, обогащенный сокровищами цвета. Уже в августе он написал брату: «Я чувствую, как покидает меня то, чему я научился в Париже, и как я возвращаюсь к тем мыслям, которые пришли мне в голову, когда я жил в деревне и не знал импрессионистов» (п. 520).

Теперь он работал как никогда темпераментно, быстро, уверенно, как матерый лев, убивающий добычу одним ударом лапы. Каждое утро он «идет на приступ» и каждый вечер возвращается с новым пейзажем.

Арльские весна, лето и осень 1888 года были для Ван Гога на диво урожайными: работая в стремительном напористом ритме и темпе, он создавал одну за другой самые прославленные свои картины: сады, подсолнечники, сеятеля, ночное кафе, спальню, дом художника, звездную ночь на Роне, портреты... И все это были «этюды», сделанные в один сеанс, за час, за два часа, — только над «Ночным кафе» Ван Гог работал три ночи. Когда ему хотелось что-то изменить в сделанном, он не исправлял, а писал заново, делал все новые и новые варианты: очень многие его работы существуют в двух, трех и более вариантах.

Так он работал, а как жил?.. «Ты видишь, что я нашел: мою работу; и ты видишь также, чего я не нашел — всего остального, из чего состоит жизнь. А будущее? Или стать нечувствительным ко всему, что не есть работа, или... не решаюсь распространяться по поводу этого «или», поскольку оно, скорее лучше, чем хуже, выражается словами: сделаться исключительно машиной, производящей работу, непригодной и невосприимчивой ко всему остальному» (п. В-4).

Здесь была, конечно, доля преувеличения. Меньше, чем кто-либо, он был способен стать «невосприимчивой машиной». Одиночество Ван Гога в Арле было лишь относительным — по сравнению с жизнью в Париже. Правда, если природа Арля была *его* природа, то человеческая среда была совсем *не его* среда: он чувствовал чужими себе, «существами из другого мира», провинциальных обывателей. И все же у него постепенно заводились, как и везде, где он бывал, знакомые и даже друзья. Он сблизился с супругами Жину — хозяевами привокзального кафе, где он столовался («Это исключительные люди», — писал он о них Тео); с лейтенантом Милье, красавцем и шеголем, с которым нередко ходил на этюды и пытался обучать его рисованию. С почтальоном Руле-ом и его семьей у Винсента возникла настоящая, никогда ничем не омрачаемая дружба. Неподалеку от Арля жили двое художников — американец Мак-Найт и бельгиец Эжен Бош, с ними Винсент часто встречался. Ему сразу понравился Бош — портрет его, «с лицом, острым, как бритва», он написал на фоне звездного неба. Винсент стал особенно симпатизировать Бошу, узнав, что тот собирается ехать работать в Боринаж. Он даже строил планы — как бы познакомить с ним Виллемину (его заветной мечтой было, чтобы Виллемина вышла замуж за художника). В письме Бошу в Боринаж Винсент просил передать старым боринажским знакомым, что помнит их, никогда не забывает Боринаж и всегда испытывает желание туда вернуться. «Вот край, где можно работать в течение всей жизни, так необычаен его пейзаж и его люди... Меня глубоко волнует, что наконец-то эти края будут запечатлены в живописи. Вы увидите, какие идеи будут у вас там возникать... Как прекрасно долго работать среди шахт, а потом, чтобы увидеть другое, приехать в край цветущих роз и раскаленного солнца» (п. 533-б).

И в самый разгар работы «в краю цветущих роз» Ван Гога неотступно преследовали мысли, воспоминания и тревоги о Голландии. Он жадно ловил в Провансе черты сходства с Голландией: широкие равнины, близость моря с песчаными дюнами; разводные мосты — в точности как в окрестностях Амстердама (оттого он и писал их так часто). В самые первые месяцы приезда в Арль Винсент был захвачен идеей — познакомить Голландию с импрессионистами. Тео с этой целью вел в Гааге переговоры об устройстве выставки и продажи картин импрессионистов. Винсент писал ему: «Непрерывно думаю о том, что нам следовало бы что-то устроить в Голландии, и устроить с отчаянностью санкюлотов, с веселой французской дерзостью, достойной дела, которому мы служим» (п. 473). По-прежнему ему хотелось помириться с Мауве и Терстехом. Примирение с Мауве состоялось посмертно — в конце марта пришло известие о смерти художника. Винсент выбрал из своих весенних этюдов лучший — с цветущим персиковым деревом — и посвятил его памяти Мауве, послав вдове. «Не верь, что мертвые — мертвы. Покуда в мире есть живые, и те, кто умер, будут жить» — такими строками он сопроводил послание. Нежный и радостный весенний пейзаж — вот что связывалось у него с воспоминаниями о Мауве — без тени горечи и обиды за прошлое.

Винсент сообщал Тео, что он написал на отправляемой картине: «Памяти Мауве. Винсент и Тео». Между тем на ней стоит только одна подпись — «Винсент», имени Тео нет. Для биографов это остается загадкой. Но, кажется, она имеет простое объяснение. Винсент пересылал картину через посредство Тео. Кроме этюда «Памяти Мауве», он вскоре отправил картину «Разводной мост в Ланг-луа» для Терстеха — и с посвящением Терстеху. Она должна была войти в число отобранных Тео импрессионистских картин, предназначенных для Гааги. Терстех (оставшийся главой гаагского филиала фирмы) долго не отвечал на письмо, посланное ему по этому поводу, и картины оставались лежать у Тео. Расстроенный и огорченный молчанием и Терстеха, и вдовы Мауве, своей кузины, Винсент в мае написал Тео, чтобы тот распорядился как хочет посвящениями на картинах «Памяти Мауве» и «Разводной мост» — можно оставить их или соскоблить (см. п. 492). Относительно «Разводного моста» он писал: «Если ты найдешь другой этюд, который покажется тебе более

подходящим для Терстеха, пошли его ему без посвящения, а тот сохрани у себя, посвящение с него можно соскоблить» (п. 492). Очевидно, Тео так и сделал — соскоблил посвящение — ибо ни на одном варианте «Разводного моста» никакого посвящения нет, кроме имени Винсента<sup>29</sup>. На картине же «Памяти Мауве» Тео, по всей вероятности, стер из вполне понятной скромности свое имя.

Иетт Мауве потом прислала письмо с благодарностью за картину, «полное воспоминаний о былых днях». Откликнулся с запозданием и Терстех; коллекция импрессионистских полотен была ему отправлена, но он отнесся к ней без энтузиазма. Неизвестно, как он оценил картину Винсента, но Винсент был обрадован уже самим фактом согласия Терстеха познакомиться с живописью импрессионистов и тем, что он увидит и его работу. Ему ужасно хотелось вовлечь Терстеха в дело пропаганды импрессионизма: даже планы ассоциации художников он связывал с содействием Терстеха, полагая, что «без помощи Терстеха дело не пойдет» (п. 468). «Боже мой, какое несчастье, что вы с ним стоите сейчас на разных позициях в деловых вопросах!» (п. 498).

Втайне ему, кажется, больше всего хотелось добиться от Терстеха, хотя бы теперь, признания, что он, Винсент, — настоящий художник и кое-чего достиг. Он и посвятил ему одно из самых блистательных своих арльских полотен, «такое, что удастся мне не каждый день» — к тому же способное напомнить о Голландии: «Подъемный мост с маленьким желтым экипажем и группой прачек — тот этюд, где земля ярко-оранжевая, трава очень зеленая, а небо голубое» (п. 473). Трудно сказать почему, но тайную упорную борьбу за покорение Терстеха Винсент вел чуть ли не всю жизнь. Когда в 1890 году появилась в «Меркюр де Франс» восторженная статья А. Орье о Ван Гоге, то первой реакцией Ван Гога было послать экземпляр Терстеху (см. п. 626). Можно подумать, что этого своего противника он любил больше, чем иных друзей: Раппарда, например, он никогда так часто не вспоминал.

-----  
<sup>29</sup> Ван Гог не всегда подписывал свои работы, а когда подписывал, то всегда «Винсент» и никогда «Ван Гог». Он это объяснял тем, что для французов его фамилия непроизносима. Очевидно, была и еще причина: он не любил своей фамилии. Она отождествлялась для него с родом коммерсантов и священников; во время ссор с братом он иронически называл его «истинным Ван Гогом».



В характере его была воля к поединку во имя любви — к поединку с холстом, поединку с натурой — и с человеческими неподдающимися сердцами.

Итак, с Голландией Ван Гог мысленно не расставался никогда — даже когда «юг», казалось, заполонил его целиком. «Я чувствую в эти дни, думая о Мауве, о Вейсенбрухе, о Терстехе, о нашей матери и о Вил, больше волнения, чем подобает, и меня успокаивает мысль, что некоторые мои картины будут там» (п. 473) — это написано в апреле 1888 года. Ностальгия несколько отступила летом, после того как Винсент арендовал свой знаменитый «Дом художника» на площади Ламартин и увлеченно занялся его устройством в ожидании будущих гостей.

Не следует думать, будто он тешил себя иллюзией, что именно теперь и здесь, в этом маленьком флигеле всего из двух комнат и двух кладовых, будет создана корпорация художников, о которой он мечтал и которая приведет к возрождению большого искусства. Это была только отдаленная программа-максимум. Мы искажаем образ Ван Гога, представляя его необузданным фантазером, не имеющим чувства реальности. С реальностью он считался. Его ближайшие планы были куда более скромны, и в конце концов в них не было ничего невозможного: устроить нечто вроде штаб-квартиры для нескольких художников, утомленных и издерганных, как он сам, нездоровой жизнью в столице. Ван Гог был движим гостеприимством, нежной, почти женской участливостью к неустроенной жизни своих сотоварищей и потребностью самому жить не в одиночестве.

Пока у: него не было дома, он никого, естественно, не приглашал, хотя разговоры о «корпорации», «ассоциации» все время велись — но это был совсем другой вопрос. Гоген уже в начале года писал Винсенту, что болен и сидит без гроша; тогда Винсент не думал звать его в Арль: «Я, со своей стороны, могу помочь ему только одним — письмом к Расселу, которое отправлю сегодня же» (п. 466). (Рассел был состоятельным человеком и покупал вещи импрессионистов, хотя сам как художник стоял вне этого течения.) Только в конце мая, когда дом был снят и когда Гоген обратился к Тео с отчаянной просьбой о помощи, Винсент решил пригласить его к себе. В выражениях очень деликатных, чтобы не задеть самолюбие своего товарища, он дал ему понять, что таким способом Гоген сможет выйти из затруднений,

ибо Тео будет финансировать их совместную жизнь и принимать в уплату произведения Гогена. Винсент также хотел, чтобы приехал Эмиль Бернар, думал и о приезде Сёра, но не решался его пригласить, так как знал о неприязни к нему Гогена.

В августе умер давно уже болевший дядя Винсент — тот, который в свое время устроил обоих братьев на службу в фирме «Гупиль». Он завещал часть наследства Тео. Поэтому Тео смог довольно щедро финансировать устройство арльского дома, посылая намного больше денег, чем обычно. Если сначала речь шла только о покупке лишней кровати на случай приезда Гогена, то теперь Винсент приобрел полный набор мебели для двух верхних комнат (в нижних располагались мастерские) и даже нанял прислугу. Комнаты были солнечные, с полами из красных плиток, с белыми стенами, мебель — тоже светлая, из некрашеного дерева. Лучшую комнату Винсент предназначал для гостей и тщательно продумывал ее декорировку: с этой целью была начата серия знаменитых «Подсолнечников», задуманная как выражение благодарного приветствия тем, кто будет здесь жить. Великолепные плебейские цветы, из тех, что растут на крестьянских огородах, должны были, как солнечные факелы, выделяться на фоне белой стены, в комнате, где в окно видна зелень садов и восход солнца. Винсенту всегда было важно представлять, где, в каком окружении повешены картины. «Мне хочется, чтобы у меня был настоящий дом художника, без претензий, напротив, совсем непритязательный, но такой, где во всем, вплоть до последнего стула, будет чувствоваться стиль» (п. 534). Другую комнату — свою спальню — он увековечил в картине, известной теперь всему миру: в ней он хотел передать настроение отдыха и покоя не приглушенной гаммой, а яркими свежими цветами.

Написал он свой «Дом художника» и снаружи — на самой «высокой ноте» желтого цвета: освещенные полуденным солнцем желтые стены сияют на фоне густосинего, почти по-ночному синего неба.

Гоген, живший тогда в Бретани, в местечке Понт-Авен, дал согласие на приезд еще в июле, но откладывал, ссылаясь на болезнь, дороговизну пути и на долги, с которыми надо сначала расплатиться. Хотя позже, в своих мемуарах, он писал, что Винсент приглашал его в Арль, «дабы, по его идее, основать там мастерскую,

в которой я должен был быть директором», и что «я, предчувствуя что-то ненормальное, долго противился, пока наконец, побежденный порывами искренней дружбы Винсента, не отправился в дорогу»<sup>30</sup>, — в действительности дело обстояло не совсем так. Винсент не предлагал ему пост «директора» (какое директорство возможно при жизни и работе вдвоем?), а лишь высказывал мнение, что со временем их общая мастерская может стать «убежищем и приютом для наших сотоварищей» и что он, Винсент, не претендует на роль хозяина, а предоставит ее Гогену. Гоген же отправлялся в Арль не столько «побежденный порывами дружбы», сколько ради поправки своих тяжелых обстоятельств, о чем и писал тогда же своему другу Шуффенеккеру: «Ван Гог (Тео) дал мне за керамику 300 франков. Так что я выезжаю в конце месяца в Арль, где пробуду, вероятно, долго, так как пребывание там обеспечит мне возможность работать, не заботясь о деньгах»<sup>31</sup>.

Для Винсента практические мотивы Гогена не составляли секрета — «пламенный голландец» совсем не был так простоват, как могло показаться его товарищу. «Инстинктивно я чувствую, что Гоген — человек расчета, — писал он Тео задолго до приезда Гогена. — Находясь в самом низу социальной лестницы, он хочет завоевать себе положение путем, конечно, честным, но весьма политичным. Гоген не предполагает, что я все это прекрасно понимаю» (п. 538). Но отношение его к Гогену от этого ничуть не ухудшалось. Он и сам желал, сколь возможно, облегчить его жизнь, а кроме того, высоко ценил талант Гогена, искренне считая его более значительным художником, чем он сам.

Пока Гоген откладывал приезд, нетерпение Винсента росло: творческие перспективы их совместной жизни казались ему все более обещающими; были и другие причины нетерпения, о которых скажем ниже. Пока что друзья обменивались автопортретами «по примеру японцев». Ван Гог получил автопортреты с посвящениями от Гогена, Бернара и Лавалья. Гоген пространно комментировал свой автопортрет, объясняя, что изобразил себя в образе Жана Вальжана, преследуемого обществом, олицетворяющего «импрессиониста наших дней». В ответ

<sup>30</sup> Ван Гог В. Письма. М.; Л., 1935, т. 2, с. 351, 352.

<sup>31</sup> Correspondance complète de Vincent Van Gogh, t. III, p. 258.

Ван Гог послал свой автопортрет, где тоже, по его словам, пытался представить не только себя, а «импрессиониста вообще». «Я задумал эту вещь как образ некоего бонзы, поклонника вечного Будды. Когда я сопоставляю замысел Гогена со своим, последний мне кажется столь же значительным, но менее безнадежным» (п. 545). Ассоциация: художник — монах, кажущаяся на первый взгляд странной, понятна, если вспомнить размышления Ван Гога о монастырской изолированности художников и его теперь вновь возродившуюся надежду, что в своем кругу они сумеют сплотиться и сберечь для будущего неугасимый светоч искусства.

Этой надеждой Ван Гог возместил утрату веры в прямое социальное апостольство современного искусства.

Как он мыслил себе этот светоч — эстафету в будущее? Его собственные пристрастия не изменились: он, как и прежде, любил «поля и крестьян, море и моряков, шахты и углекопов», «людей в сабо», «действительное, реальное, существующее». Но он не собирался навязывать никому свои предпочтения: пусть у каждого будет свое. Еще меньше он был склонен ставить современному искусству формальные границы: импрессионизм, дивизионизм, синтетизм или что другое. Его отношение к такого рода проблемам было широким и терпимым: «Я не вижу смысла в таком настойчивом делении на секты, которое мы наблюдаем в последнее время — боюсь, что оно просто смешно и абсурдно» (п. 626-а).

Что ему казалось важным для современного искусства в целом, независимо от оттенков, — это чтобы оно «давало утешение и было непреходящим» (п. 614-а). Сестре он писал: «Как ты можешь видеть, читая Золя и Мопассана, современное искусство хочет чего-то богатого, чего-то очень радостного. Хотя Золя и Мопассан и говорят вещи более душераздирающие, чем кто-либо раньше... Та же самая тенденция начинает становиться правилом для живописи» (п. В-3).

Радостное и одновременно душераздирающее... Это кажется несовместимым — но вспомним девиз молодого Ван Гога, Ван Гога-нехудожника: «печален, но всегда радостен». Как видим, он сохранял нечто постоянное в своих внутренних метаморфозах.

Недаром его так влекли контрастные цвета — он умел чувствовать странную гармонию духовных контрастов: радость — страдание; спокойствие — напряжение; утешить

тельность — драматизм. Его лучшие полотна одновременно драматичны и приподнято праздничны.

Под знаком поисков «утешительного и непреходящего» возникали у Ван Гога в Арле раздумья о вечности, о космических силах жизни; в этом же ключе он интерпретировал для себя живопись Монтичелли и Пюви де Шаванна, поэзию Уолта Уитмена.<sup>1</sup>

«Ты уже читала стихи американского поэта Уитмена?.. Он видит в будущем и даже в настоящем мир здоровья, искренней и чистой чувственной любви, дружбы, труда под огромным звездным небесным сводом, — что-то такое, чему в общем трудно подобрать иное название, кроме Бога и вечности, распростертых над этим миром. Это вызывает улыбку своим простодушием и чистотой, но и побуждает думать над этим...» Далее по ассоциации идей он переходит к Монтичелли: «Я здесь очень много думаю о Монтичелли. Это был сильный человек — немного и даже изрядно помешанный — грезящий о солнце и любви, но всегда преследуемый бедностью — колорист необычайно утонченного вкуса, человек той редкой породы, что продолжает лучшие традиции древности. Он умер в Марселе довольно печальной смертью, кажется пройдя через стадию настоящей мании преследования. И я уверен, что я продолжаю его здесь, как если бы я был его сын или брат... И что нам до того, существует или нет воскресенье, если мы видим, как живой человек немедленно появляется на месте умершего: возобновляет то же дело, продолжает ту же работу, живет той же жизнью, умирает той же смертью» (п. В-8).

«Умирает той же смертью»... Винсент написал это осенью, еще до приезда Гогена, за несколько месяцев до своего заболевания, — оно, как видно, не было для него совсем неожиданным. Тогда же он давал понять Тео — вскользь, в полусерьезном тоне, — что с ним не все ладно: «Я дошел почти до того же состояния, что безумный Гуго ван дер Гус на картине Эмиля Вотерса» (п. 556). Должно быть, возобновились кошмары, мучившие Винсента в Париже и прекратившиеся на время в Арле. Случались у него и обмороки. Нетерпение по поводу приезда Гогена отчасти может быть объяснено и тем, что Винсент теперь боялся остаться один.

Но его космические грезы нельзя рассматривать как симптом надвигавшейся болезни — скорее, как самозащи-

ту от нее: в них нет ничего кошмарного, пугающего, они органичны для Ван Гога с его неиссякаемой потребностью в надежде. Они не были и возвратом к традиционной религиозной идее бессмертия, а чем-то вроде наукообразной фантастики. Ему думалось, что, быть может, жизнь так же шарообразна, как небесные тела вселенной, и что путь от рождения до смерти — только небольшой отрезок жизни, представляющийся нам однолинейным из-за своей краткости. Он высказывал предположение, что когда-нибудь наука докажет сферичность времени, как доказала шарообразность земли. И звезды тогда казались ему светящимся пунктиром дальнего путешествия, подобно точкам и кружкам на географической карте.

Этого рода рассуждения Винсент обычно обрывал, сводил к шутке или заканчивал замечанием, что мы так же мало можем предугадать свои грядущие метаморфозы, как белый огородный червяк — свое будущее превращение в майского жука. Но, судя по тому, что он возвращался к мыслям о бесконечном, сферическом времени не раз — в письмах и к Тео, и к Виллемине, и к Бернару, — они настойчиво волновали его воображение.

В октябре 1888 года наконец приехал Гоген. Винсент сразу же написал брату: «Один момент мне казалось, что я заболею, но приезд Гогена развлек меня, и теперь я убежден, что все пройдет» (п. 557).

Поль Гоген был пятью годами старше Винсента; как и Винсент, он поздно сделался профессиональным художником. Детство Гогена прошло в Южной Америке — в Перу; в юности он был матросом и плавал по южным морям; потом, в Париже, стал банковским служащим, коммерсантом, в отличие от Винсента довольно удачливым. Одновременно он занимался живописью, но только в 35 лет, оборвав служебную карьеру, отдался живописи целиком, со всеми вытекающими отсюда последствиями — необеспеченным полуголодным существованием и выброшенностью из общества. Он бедствовал больше Винсента, когда они познакомились в Париже, хотя изредка, с помощью того же Тео, ему удавалось продавать свои работы.

«Лед и пламень», романтика южных морей и расудочность коммерсанта уживались в сложной натуре Гогена, обладавшей своеобразным магнетизмом. Это был человек высокомерный и властный, умеющий подчинять:

даже пользуясь чьим-либо покровительством, он держался так, будто сам оказывал покровительство. Всегда около него был кто-нибудь, безмерно им восхищавшийся и поработанный его сильной волей: то Лаваль, рабски подражавший манере Гогена, то скромный живописец Шуфенеккер, певший ему дифирамбы, то Мейер де Хаан, оплачивавший его расходы, которого впоследствии Бернар назвал «учеником и слугой» Гогена, то, наконец, сам Эмиль Бернар — в описываемое время он благоговел перед Гогеном, хотя позже с ним рассорился навсегда.

Несомненно, Гоген рассчитывал найти и в Винсенте такого же благоговейного друга-ученика — но недооценил его творческую независимость. Винсент готов был восхищаться и талантом, и личностью Гогена, и его увлекательными рассказами о тропиках, охотно уступал во всем, что касалось распорядка их жизни и общего ведения хозяйства, — но нисколько не поступался ни собственными принципами, ни суждениями, ни вкусами. Их содружество не могло быть спокойным: оба были слишком большими и самостоятельными художниками, каждый со своим путем; по словам Гогена — «один из нас был весь вулкан, другой тоже кипел, но внутренне»<sup>32</sup>.

В воспоминаниях, написанных через пятнадцать лет, Гоген все же хотел представить дело так, будто он был наставником Ван Гога и обучил его всему. Он опубликовал эти воспоминания в 1903 году, когда имя Ван Гога уже стало громким, и некоторые критики высказывались в том смысле, что сам Гоген кое-чему научился у Ван Гога. Самолюбивый Гоген постарался доказать обратное — и перегнул палку, допуская массу натяжек и неточностей: возможно, он и сам в них верил, но теперь они вполне очевидны. Так, он утверждал, что ко времени его приезда в Арль Винсент «примыкал полностью к школе неоимпрессионизма» и в ней запутался, что делало его несчастным. На самом деле ничего, кроме иногда применявшихся цветных ореолов, в арльской живописи Ван Гога от неоимпрессионизма (то есть дивизионизма) не было. Далее: что, работая дополнительными цветами, Ван Гог «доходил только до слабых, неполных и монотонных гармоний: ему не доставало звука трубы»<sup>33</sup>. В действительности, как справедливо замечает Ревалд, было

\*\*\*\*\*  
<sup>32</sup> Ван Гог В. Письма, т. 2, с. 352.

<sup>33</sup> Там же, с. 354.

обратное: «звук трубы» преобладал в вещах, сделанных до приезда Гогена (никак нельзя назвать «монотонным» цветовой строй, например, «Портрета зуава», «Дома художника», «Спальни»), а затем Ван Гог начал сознательно обращаться к гармониям более мягким. Наконец, Гоген, противореча фактам, сообщал, что «Подсолнечники» были сделаны Ван Гогом под его, Гогена, влиянием, — в действительности почти вся серия «Подсолнечников» написана раньше.

В чем-то Ван Гог действительно испытывал влияние Гогена — вернее, следовал его советам, когда они не шли вразрез с его собственными стремлениями. Нельзя отрицать известную общность в исканиях Ван Гога и Гогена: в истории их имена произносятся рядом. Но тем острее переживались расхождения и разногласия. В дальнейшем мы рассмотрим подробнее сходства и различия их творческих принципов. Пока напомним только, что Гоген в то время, несмотря на свои сорок лет и уже сложившуюся репутацию главы Понт-Авенской школы, еще не был тем Гогеном, которого мы знаем по таитянским циклам: стиль его не достиг кристаллизации. Он писал тогда несколько вычурные вещи, вроде «Борьбы Иакова с ангелом». Его подлинные свершения были еще впереди (и это предвидел Ван Гог, говоривший: «Мне известно, что Гоген способен сделать кое-что получше того, что он уже сделал» — п. 605). Тогда как Ван Гог уже был автором неоспоримых шедевров. Таким образом, утверждение Гогена: «Когда я прибыл в Арль, Винсент еще только искал себя, тогда как я... уже был сложившимся человеком»<sup>3 4</sup>, — по меньшей мере неточно. Другое дело, что Ван Гог всегда — на каком бы отрезке пути он ни находился — ощущал себя вечным учеником и не брезговал в 1890 году снова пользоваться тем же пособием Барга, каким пользовался в 1880 году в Боринаже, — а Гоген, напротив, на каждом этапе своего развития чувствовал себя сложившимся человеком и сложившимся художником.

О чем они вели те страстные, «наэлектризованные» споры, которые волновали и истощали обоих? Если судить по письмам Винсента — то главным образом о проблеме «ассоциации художников»: Гогену она мыслилась, как широкое коммерческое предприятие, которое следует

-----  
<sup>34</sup> Там же, с. 355.



начинать с большим предварительным капиталом (где его раздобыть — на этот счет Гоген впадал в самое буйное и фантастическое прожектерство), а Ван Гогу — как полумонашеское «братство», которое следует начинать со скромной совместной работы двоих, троих, пятерых, постепенно расширяя, Судя же по письмам Гогена — причиной споров были творческие разногласия и крайнее несходство вкусов. «Он романтик, а меня скорее влечет к примитиву... Он любит случайности густо наложенных красок так, как их использует Монтичелли, я же не перевариваю месива в фактуре». «В целом мы с Винсентом никогда не находим общего языка, особенно когда дело касается живописи. Он восхищается Домье, Добиньи, Зиемом и великим (Теодором. — *Н. Д.*) Руссо, я же их не выношу. С другой стороны, он ненавидит Энгра, Рафаэля, Дега — всех тех, кем я восхищаюсь»<sup>36</sup>.

Очевидно, и Ван Гог и Гоген акцентировали то, что в наибольшей степени задевало за живое каждого: для Ван Гога это были вопросы объединения художников и судеб искусства, для Гогена — вопросы стиля и направления. Последние Ван Гогу могли быть только интересны и поучительны, но не раздражающи (Гогена же они заставляли «внутренне кипеть»). Как пишет Ревалд, «для Винсента в счет шла только работа, и коль скоро она подвигалась успешно, его мало трогали несогласия и споры»<sup>36</sup>.

Так или иначе, он был вполне удовлетворен нелегкой, но вдохновляющей, заполненной напряженной работой жизнью бок о бок с Гогеном. Ни одного намека на недовольство не проскальзывает в его письмах; он то и дело повторяет: «Гоген — удивительный человек», «он очень, очень интересный человек», «работаем мы много, и наша совместная жизнь протекает мирно» и так далее, так что кажется неожиданным короткое тревожное письмо от 23 декабря, где говорится: «Боюсь, что Гоген немного разочаровался в славном городе Арле, в маленьком желтом домике, где мы работаем, и главным образом во мне» (п. 565).

\*\*\*\*\*  
<sup>35</sup> Ревалд Дж. Указ. соч., с. 156, 158. Легко показать ссылками на письма Ван Гога, что он очень чтит Рафаэля и Энгра и не мог их «ненавидеть» — он мог только иметь другие предпочтения. Что же касается Дега, он даже предпочитал его всем импрессионистам, наряду с Клодом Моне.

<sup>36</sup> Там же, с. 158—159.

«Разочарование» Гогена назревало уже довольно давно. Дискуссии его раздражали, природа Арля казалась ему, мечтавшему о тропиках, далеко не такой интересной, как северянину Ван Гогу, — а в Париже тем временем у него намечались какие-то новые перспективы показа и продажи своих картин. Главное же — Гоген начал замечать в поведении своего друга странности. Ничего прямо не говоря Винсенту, он исподволь готовился к отъезду. В середине декабря он написал Тео: «Обдумав все, я обязан возвратиться в Париж. Винсент и я просто не можем жить вместе без неприятностей, обусловленных несовместимостью наших характеров, а для работы нам обоим необходимо спокойствие. Он — человек исключительной одаренности, я глубоко уважаю его и с сожалением расстаюсь с ним, но, повторяю, нам необходимо расстаться»<sup>37</sup>. Однако после этого письма прошло еще недели две, Гоген отложил свой отъезд на неопределенное время; за эти две недели они с Винсентом побывали в музее в Монпелье, после чего опять «много спорили» о Рембрандте и Делакруа, а Винсент написал «пустые стулья» — свой и Гогена.

24 декабря, почти ровно через два месяца после прибытия Гогена в Арль, наступила трагическая развязка. Подробности случившегося нельзя считать вполне выясненными. Обычно их основывают на все тех же воспоминаниях Гогена, написанных и опубликованных в 1903 году в «Меркюр де Франс». Гоген излагает там события следующим образом. Накануне они оба ужинали в кафе и пили абсент. Внезапно Винсент схватил стакан и бросил в Гогена. Гоген, избежав удара, вытащил Винсента на улицу и привел его домой, где тот сейчас же заснул, а проснувшись утром, сказал: «Дорогой Гоген, я смутно помню, будто как-то обидел вас вчера вечером». Гоген ответил, что прощает его, но во избежание повторения подобных сцен считает необходимым уехать и напишет об этом брату Винсента. Вечером этого же дня Гоген пошел один пройтись, услышал за своей спиной торопливые шаги и, обернувшись, увидел Винсента, который в эту минуту бросился на него, держа в руке открытую бритву, но, как пишет Гоген, парализованный его взглядом, остановился и бегом бросился домой. Гоген решил ночевать в отеле. На утро следующего дня он по-

\*\*\*\*\*  
<sup>37</sup> Там же, с. 160—161.

дошел к их дому на площади, увидел собравшуюся толпу и полицейских. Полицейский комиссар обратился к нему: «Месье, что вы сделали с вашим товарищем?» — «Не знаю». — «Он мертв». Потрясенный Гоген вместе с комиссаром поднялся наверх в комнату: Винсент лежал в постели недвижимо, закутанный в одеяло. Подойдя к нему, Гоген убедился, что он жив. Вся комната была запачкана кровью. Оказалось, что накануне Винсент, вернувшись домой, отрезал себе бритвой левое ухо (Гоген говорит: «прямо у самой головы»; на самом же деле — только мочку уха), потом вышел, отправился в публичный дом, хорошо знакомый им обоим, и отдал свое ухо, тщательно завернутое в салфетку, одной из девиц по прозвищу Габи, «на память», — что и вызвало переполох в городе. Потом вернулся домой, закрыл ставни, лег и заснул. Убедившись, к своему великому облегчению, что Винсент жив, Гоген тотчас же ушел, попросив полицейского комиссара сказать Винсенту, что он отбывает в Париж. Полицейский послал за врачом; Винсент, проснувшись, попросил дать ему трубку, справился о Гогене и осведомился о коробке, где хранились их общие деньги. «Это подозрение оскорбило меня...» (Винсент впоследствии говорил, что он справился о деньгах, желая убедиться, взял ли Гоген достаточную сумму на дорогу.) Затем Ван Гог был отправлен в госпиталь.

В этом рассказе много неточностей, начиная с того, что эпизод с брошенным стаканом произошел не накануне, а много раньше — именно тогда Гоген и послал Тео приведенное выше письмо. Но после этого он передумал, решил пока не уезжать и уведомил об этом Тео и Шуффенкера. Конечно, за 15 лет Гоген мог забыть и спутать детали. Но главная «деталь» — действительно ли Ван Гог преследовал Гогена с бритвой в руках?

Ревалд приводит в своей книге ранее не публиковавшееся письмо Э. Бернара к А. Орье, написанное не через 15 лет, а тогда же, где Бернар рассказывает о происшедшем со слов Гогена, только что вернувшегося из Арля в Париж. «Я бросился к Гогену, и вот что он мне рассказал: „Накануне моего отъезда (из Арля. — *Н. Д.*), Винсент побежал за мной, — дело было ночью, — а я обернулся, потому что Винсент последнее время вел себя странно и я был настороже. Затем он сказал мне: „Ты неразговорчив, ну и я буду таким же“. Я отправил-

ся ночевать в гостиницу, а когда вернулся, перед нашим домом собралось все население Арля. Тут меня задержали полицейские, так как весь дом был залит кровью. Вот что случилось: после моего ухода Винсент вернулся домой, взял бритву и отрезал себе ухо»<sup>38</sup>.

Ревалд совершенно резонно обращает внимание на то, что «в сообщении Бернара нет упоминания о том, что Ван Гог пытался броситься на Гогена с открытой бритвой в руке. Напротив, Бернар ясно утверждает, повторяя, конечно, слова Гогена, что Винсент взял бритву после того как вернулся домой, чтобы изувечить себя»<sup>39</sup>.

Похоже, что Гоген создал легенду о покушении Ван Гога на его жизнь уже задним числом, поскольку в парижских кругах ходили разговоры о неблагоприятном поведении Гогена, малодушно покинувшего друга в опасную минуту.

История о покушении тем менее вероятна, что агрессивных склонностей во время припадков у Ван Гога впоследствии не наблюдалось. Во время самых жестоких приступов он не только ни разу не покушался на чью-либо жизнь, кроме своей, но и ни разу не причинил никому никакого вреда.

К Гогену Ван Гог до конца жизни продолжал относиться вполне дружелюбно и уважительно, изредка переписывался с ним, постоянно справлялся о его работе и планах; одно время собирался съездить к нему в Бретань. Только однажды он написал брату: «Его бегство из Арля можно отождествить или сравнить с возвращением из Египта вышеупомянутого маленького капрала (Бонапарта. — *Н. Д.*), тоже поспешившего после этого в Париж и вообще всегда бросавшего свои армии в беде» (п. 438). В этом же письме он намекает на сходство характера Гогена с Тартареном из Тараскона. Все это, впрочем, говорится без ожесточения — лишь с некоторой горечью, даже с юмором. Ван Гог хорошо видел психологически запутанный рисунок характера своего друга, предавшего его, продолжавшего предавать и после его смерти. Но в этом случае для Ван Гога понять — означало простить. Он принимал Гогена таким, каким тот был.

После того как Винсента поместили в арльский госпиталь под наблюдение доктора Рея, он оставался без

\*\*\*\*\*  
<sup>38</sup> Там же, с. 163.

<sup>39</sup> Там же, с. 164.

сознания три дня. Гоген, уезжая из Арля, предварительно вызвал телеграммой Тео. Когда Тео приехал, Винсент уже начал приходить в себя. Он очень смутно помнил происшедшее и сильно тревожился, зачем понадобилось вызывать Тео, только что перед тем обручившегося с Иоганной Бонгер. Винсент настоял, чтобы Тео скорее возвращался обратно, а сам написал дружеское спокойное письмо Гогену, где просил его «повременить ругать наш бедный желтый домишко, прежде чем мы оба не обдумаем все как следует». Легкий оттенок упрека слышится только в одной фразе: «Скажите, мой друг, так ли необходимо было Тео приезжать сюда?» (п. 566).

В первых числах января Ван Гог уже приступил к работе, написав зал арльской больницы и больных возле печурки (одна из редких во французском периоде «фигурных картин»). 7 января вышел из больницы; верный Рулен доставил его домой и заботился о нем преданно.

Затмение сознания так быстро прошло, что Ван Гог поначалу отнесся к случившемуся со странным спокойствием, уверял брата, что это просто шок от переутомления и действия местного климата, что в здешних краях подобное случается со многими. Он продолжал ходить в больницу на перевязку, приятельски сошелся с доктором Реем, написал его портрет. Написал в двух вариантах и свой портрет с перевязанным ухом; один из них, известный под названием «Человек с трубкой», принадлежит к несомненным шедеврам Ван Гога: это образ человека, со спокойным стоицизмом принимающего свою судьбу.

Казалось, он выздоровел, однако его мучила бессонница, а в начале февраля снова появились кошмары и галлюцинации: он сам пошел в больницу и был госпитализирован вторично. Стало очевидно, что дело серьезнее, чем казалось раньше. И все же он скоро оправился и вновь принялся за работу, и держался бодро — но вдруг, в марте, к нему явились полицейские и силой отправили в больницу. Доктора Рея в это время не было, Винсента посадили в изолятор, отказались даже дать ему его трубку, заперли на замок. Он был совершенно вменяем, но остерегался протестовать и высказывать возмущение, чтобы его не сочли буйнопомешанным. Оказалось, группа жителей Арля подала мэру заявление с тридцатью подписями, требуя лишить художника сво-

боды действий, — и мэр, дороживший голосами избирателей, распорядился о принудительном интернировании.

Тео, мучительно тревожившийся за брата, узнал об этой новой беде сначала от пастора Салля — одного из горячих доброжелателей Винсента, много сделавшего для него. Упомянув о прошении, поданном арлезианцами мэру, Салль писал: «Действия, в которых при этом обвиняли вашего брата (если даже допустить, что они действительно имели место), не позволяют рассматривать человека как сумасшедшего и требовать его изоляции. К несчастью, первый приступ, вызвавший необходимость помещения его в больницу, дал повод интерпретировать в крайне неблагоприятном духе и другие его поступки, хотя бы слегка странные... У другого они прошли бы совершенно незамеченными; у него они показали важные симптомами болезни»<sup>40</sup>.

Сам Винсент долго молчал; Тео взывал к нему: «Я так хотел бы, чтобы ты написал, как себя чувствуешь, — нет ничего мучительнее неизвестности, и, если ты сообщишь мне, как обстоят дела, я бы что-нибудь предпринял, чтобы облегчить твоё положение. Ты столько сделал для меня, что я прихожу в отчаяние, зная, что теперь, когда мне предстоят счастливые дни с моей дорогой Но, ты переживаешь тяжёлое время»<sup>41</sup>. (Свадьба Тео была назначена на 17 апреля.)

На это Винсент откликнулся, обстоятельно рассказав обо всём, причем в начале письма предупреждал: «Пишу тебе в здравом уме и памяти, не как душевнобольной, а как твой, так хорошо тебе знакомый брат» (п. 579). Грубое заключение в одиночку не вызвало у Винсента нового приступа, как можно было опасаться, но петиция арлезианцев нанесла ему тяжёлый нравственный удар: он ничего подобного не ожидал и только перед этим писал, как добры и внимательны к нему все окружающие.

Правда, вернувшись домой, он убедился, что никто из соседей и вообще из тех, с кем он был знаком, петиции не подписывал и даже не знал о ней, — но все равно Арль был для него отравлен. Его любимый дом полиция опечатала, картины, остававшиеся там, испортились от сырости, так как дом не топили, а во время наводнения туда проникала вода. Рулена перевели на работу в Мар-

\*\*\*\*\*  
<sup>40</sup> Correspondance complète de Vincent Van Gogh, t. III, s. 305.

<sup>41</sup> Ibid., s. 304.

сель, куда вскоре должна была отправиться и его семья. Винсент временно снял две комнаты у доктора Рея, пастор Салль подыскивал ему квартиру в другой части города — но все это было уже ни к чему. Рулен советовал уехать из Арля. С усилием поддерживаемая энергия теперь покинула Винсента: он не находил в себе решимости продолжать прежнюю одинокую жизнь, «жить же с другим человеком, даже с художником, трудно, очень трудно: берешь на себя слишком большую ответственность» (п. 585).

В эти дни Ван Гога навестил Поль Синьяк. Художник Конинг, земляк Винсента, живший в Париже, хотел приехать к нему в Арль надолго; выражали такие же намерения художники Де Хаан и Исааксон, которые после отъезда Винсента из Парижа жили вместе с Т е о , — теперь Винсент отклонял эти предложения: «Они рискуют потерять разум, как потерял его я» (п. 577). Тео звал его в Париж к себе — на это Винсент тем более не соглашался: одна мысль о Париже его страшила.

Будучи в полном сознании и здравом уме, он принял решение — поселиться в убежище для душевнобольных.

В психическом заболевании Ван Гога много загадочного. Предоставим диагностику психиатрам, пытающимся восстановить клиническую картину, — этих попыток было сделано уже очень много, хотя, кажется, в результате и сейчас признается правильным диагноз, поставленный еще доктором Реем и подтвержденный доктором Пейроном в убежище Сан-Поль: эпилептический психоз. Среди родственников Ван Гога со стороны матери были эпилептики; падучей болезнью страдала одна из его теток. Душевное заболевание постигло потом и Тео, и Виллеми-ну — по-видимому, корни лежали в наследственности. Но, конечно, наследственное предрасположение не является чем-то фатальным — оно могло никогда не привести к болезни, если бы не стимулирующие условия. Колоссальное постоянное перенапряжение умственных и душевных сил, хроническое переутомление, плохое питание, алкоголь в соединении с тяжелыми нравственными потрясениями, доставшимися на долю Ван Гога в избытке, — всего этого было более чем достаточно, чтобы потенциальная предрасположенность к заболеванию реализовалась. Гадать о единственной, прямой причине заболевания Ван Гога поэтому не приходится: была совокупность причин. Мож-

но говорить только о том последнем ударе топора, после которого дерево, подрубленное вереницей ударов, наконец падает. Считать ли таким завершающим ударом неудачу совместной жизни с Гогеном? Думается, что нет. Просто эти два обстоятельства по времени совпали. Отъезд Гогена сам по себе не мог быть для Ван Гога особенной трагедией: ведь он с самого начала знал, что Гоген мечтает о тропиках и рано или поздно туда уедет, и даже одобрял это намерение и сочувствовал ему. Их совместное проживание было временным. Если оно оборвалось раньше, чем оба предполагали, то тут была, скорее, обратная причинная связь: не Ван Гог заболел от того, что Гоген стал готовиться к отъезду, а Гоген стал готовиться к отъезду, потому что Ван Гог был *уже болен*, и Гоген это замечал. Нервное напряжение последних дней сыграло свою роль — но только ускорителя, а не возбудителя.

Совсем несостоятельно мнение, что непосредственной причиной кризиса была готовящаяся женитьба Тео. Целый ряд серьезных авторов хотят нас убедить, будто Винсент ревновал брата к его будущей жене и опасался, что Тео теперь не сможет оказывать ему прежнего внимания и помощи \*. Нет ничего более чуждого натуре Ван Гога, чем такие чувства! В числе обуревавших его «человеческих страстей» ревности не было: возвышенный альтруизм Ван Гога ее исключал. Когда Тео еще в 1885 году сообщил ему о намерении жениться на Мари («больной»), Винсент проявил самое горячее и непритворное участие, хотя ведь и тут была угроза того, что Тео не сможет по-прежнему помогать Винсенту. Вспомним также, как пылко Винсент уговаривал Тео оставить службу и стать художником.

Женитьбе Тео на Иоганне Бонгер Винсент был только рад. Даже до знакомства с его невестой он радовался, что Тео теперь будет не один, что кто-то будет заботиться о его здоровье (а здоровье Тео внушало опасения), что у него будут дети, что, наконец, своим браком Тео утешит мать, которая давно этого желала. Обо всем этом он писал и самому Тео, и матери, и Виллемине, ни одним словом не выдавая каких-либо иных подспудных чувств (а если бы они были, то хоть где-то прорвались бы невольно). Женитьба брата была, скорее, тем эмоционально положительным фактором, который смягчал тяжелое

\*\*\*\*\*  
<sup>42</sup> См.: *Marois P. Le secret de Van Gogh.* Paris, 1957.



состояние духа художника и поддерживая в нем волю к выздоровлению. Правда, он стал еще сильнее чувствовать свой неоплатный долг перед братом. Но не этим была вызвана болезнь, начавшаяся гораздо раньше.

Ван Гог заболел еще в Париже: его собственных самонаблюдений на этот счет имеется сколько угодно, да и наблюдения других, в том числе Тео («в нем как будто уживаются два разных человека»), это подтверждают. После переезда в Арль болезнь отступила, а через несколько месяцев возобновилась уже в более резкой и открытой форме.

О душевном надломе Ван Гога в парижский период у нас уже шла речь. Убедиться в утопичности проповеднической миссии, во имя которой он и начинал свой крестный путь художника; осознать роковую отъединенность художников от «реальной жизни» — это был поистине тяжелый кризис: по сравнению с ним нелады с Гогеном выглядели сущим пустяком. Мы знаем, что Ван Гог и этот кризис преодолел, вдохновившись «искусством во имя будущего», — но надлом остался, отозвавшись психической травмой, открыв шлюзы гнездившемуся в крови наследственному недугу.

С момента арльской катастрофы вся жизнь Ван Гога проходит под знаком отчаянной ностальгии по прошлому — по родине и былым замыслам. «Я надеюсь, что ты чувствуешь себя хорошо и мать также, — пишет он сестре, — очень часто я думаю о вас обеих. Я никак не предвидел, когда уезжал из Ньюэна в Антверпен, что мне суждено удалиться так надолго и так далеко. Может быть поэтому мои мысли невольно и часто возвращаются в те края и мне кажется, что я продолжаю работу, начатую и незаконченную там» (п. В-11). Матери он пишет: «Хотя я годами жил в Париже, в Лондоне и других больших городах, я остаюсь более или менее похожим на зюндертского крестьянина» (п. 612). В письме к Тео: «Всякий раз, когда я думаю о своей работе и о том, как мало она отвечает моим былым замыслам, я терзаюсь бесконечными угрызениями совести» (п. 593).

Таков лейтмотив позднего Ван Гога — вплоть до самых последних слов на смертном одре: «Как я хочу домой!».

Ван Гог вовсе не был сумасшедшим. Одна из самых загадочных и поразительных особенностей его душевно-го заболевания — сохранение полного самоконтроля, ясности ума и способности к трезвому анализу обстанов-

ки *все время*, за исключением периодов, когда на него «накатывало»; эти периоды наступали внезапно. Тогда он видел страшные галлюцинации, кричал и метался, слышал странные голоса, вещи меняли свой вид. Призраки приходили из прошлого. «Я нашел у Кармен Сильвы очень верную мысль: „Когда вы много страдаете, вы все видите как бы с далекого расстояния и словно на другом конце огромной сцены — даже голоса доносятся издали. Я испытывал подобное во время кризисов до такой степени, что все люди, которых я видел тогда, казались мне — даже если я их узнавал, что было не всегда, — пришедшими очень издалека и совершенно отличными от тех, какие они на самом деле; мне чудилось в них приятное или неприятное сходство с теми, кого я знал когда-то и в другом месте» (п. В-15).

Всего, у Ван Гога за полтора года было шесть приступов — два в Арле и четыре в Сен-Реми — различной силы и длительности: от нескольких дней до месяца, причем последние пять месяцев приступов не было совсем. Как только к нему возвращалось сознание, он принимался за работу и за писание писем — и ни в одном из множества писем нельзя обнаружить ни малейшей спутанности в мыслях: случай, кажется, беспрецедентный. «По-моему, доктор Пейрон прав, утверждая, что я не сумасшедший в обычном смысле слова, так как в промежутках между приступами мыслю абсолютно нормально и даже логичнее, чем раньше. Но приступы у меня ужасные: я полностью теряю представление о реальности» (п. 610).

«Логичнее, чем раньше» — не иллюзия больного: как ни странно, так оно и было на самом деле; во всяком случае, такое впечатление выносишь из чтения его писем последнего периода. Кажется, что выход болезни «наружу» после предшествующего скрытого ее развития явился в некотором смысле очищением: раньше затаенная болезнь иррадировала, теперь она обособилась от личности художника, локализовалась в тяжелых пароксизмах, за пределами которых он оставался «нормальнее», чем когда-либо. Настолько, что мог судить вполне объективно о своей болезни, как бы со стороны. «Я отчетливо сознаю, что болезнь давно уже подтачивала меня и что окружающие, замечая у меня симптомы душевного расстройства, испытывали вполне естественные и понятные опасения, хотя сам-то я ошибочно считал себя вполне

нормальным. Это заставляет меня смягчить свои суждения о людях, которые, в сущности, хотели мне добра и которых я слишком часто и самонадеянно порицал» (п. 586).

На него произвела глубокое впечатление надпись на одном древнеегипетском надгробии: «Феба, дочь Телуи, жрица Осириса, никогда ни на кого не жаловавшаяся». Он упоминал об этой неведомой египтянке многократно, добавляя: «Рядом с нею я чувствую себя бесконечно благодарным» (п. 582). «Ни на кого не жаловаться» — стало отныне его излюбленной нравственной максимой. Но без насилия над собой или натужной экзальтации, какие улавливаются в ультрарелигиозных максимах юного Винсента, когда он мечтал посвятить себя служению церкви. Теперь он прост и естествен. Вопреки обычному — разрушительному — действию психических заболеваний на характер, его характер улучшился, былая нервическая раздражительность исчезла. Если парижские знакомые Винсента вспоминали о нем как о человеке вспыльчивом, неуравновешенном, резком, хотя и добром, то в последние месяцы жизни все, начиная с пастора Салля и больничного персонала и кончая обитателями Овера, отмечают его мягкость, деликатность и поражаются разумной ясности суждений этого необычного «помешанного».

У него как будто открылись глаза и на те простые вещи, которые он в прежние годы не замечал. Когда решался вопрос, куда ему уехать из Арля, Винсент неожиданно высказал намерение завербоваться на военную службу. Тео, разумеется, нашел этот проект ни с чем не сообразным. Ответ Винсента характерен для его нового душевного настроения: «Ты *завербовался* гораздо раньше, чем я, — я имею в виду службу у Гупиля, где тебе приходилось довольно часто переживать неприятные минуты, за которые тебе никто не говорил спасибо. И, конечно, ты делал это с усердием и преданностью, потому что наш отец был обременен большой семьей, и это было необходимо, чтобы все шло как надо, — я много и с большим чувством думал об этих давних историях во время своей болезни» (п. 590). Теперь он в полной мере оценил отношение Тео к семье, стал часто и с особенной нежностью писать матери, добрым словом помянуть отца. Тоскующие воспоминания о родине проникают в его живопись и рисунки.

Увидеть печать психического расстройства в поздней живописи Ван Гога можно только предвзято. Не зная заранее, что художник был болен, никто бы этого не подумал. Сам Винсент, правда, делал такие самонаблюдения: они касались дисгармонирующих тонов в некоторых полотнах. «Некоторые из моих картин, когда я сравниваю их с другими, обнаруживают следы того, что их писал больной. Уверяю тебя, что я делал это не нарочно, но, помимо моей воли и расчетов, появляются эти разобщенные тона» (п. В-16). Так говорит он сам; в общем же его работы в Сен-Реми и Овере не уступают арльским в силе художественных концепций и выражения, а иные идут и дальше.

Не печать болезни, но печать тоски, вызванной сознанием своего несчастья, действительно чувствуется во многих, хотя и далеко не во всех, поздних работах Ван Гога. Он жил под лезвием нависшего над ним меча. «Очень возможно, что мне еще придется много страдать. И это мне совсем ни к чему, по правде говоря, потому что я меньше всего стремился к карьере мученика. Я всегда искал чего-то другого, чем героизм, которого у меня нет, хотя, конечно, я преклоняюсь, находя его у других, но, повторяю это не мое назначение и не мой идеал» (п. В-11). Именно потому, что болезнь не усыпляла его интеллект, он не мог, как ни старался, избавиться от ужаса перед будущим, которое его, как он предполагал, ожидало: стать в конце концов действительно сумасшедшим. Возможно, такая перспектива ему и не грозила даже в отдаленном будущем — но что знал он сам, что знали даже лечившие его (вернее — не лечившие) врачи о природе таинственной болезни? Чем яснее он мыслил, чем более трезво рассуждал, тем больше опасался такого исхода. Он был очень далек от гимнов «священному безумию», которым предавался Ницше, не верил в творческую плодотворность болезненной эйфории и лишь убеждался, наблюдая своих соседей в убежище, что болезнь превращает их в тупых жвачных животных. Не случайно он покончил с собой в абсолютно ясном сознании, когда припадков долго не было, — ожидание, что они вот-вот возобновятся, было непереносимо.

Последнее письмо Винсента брату перед отъездом в убежище Сен-Поль в Сен-Реми, куда он отправился в начале мая 1889 года, проникнуто усталостью и печалью.

Он прощается с живописью, говорит, что со временем, может быть, останется санитаром в больнице — «лишь бы снова начать хоть что-нибудь делать». Он, впрочем, надеется продолжать рисовать в убежище, потому что работа его успокаивает и отвлекает, а кроме того, добавляет он нерешительно, она еще может «стать источником какого-то заработка».

И все-таки он не может говорить о живописи отстраненно. Жадно расспрашивает о парижских выставках, о художниках. Подводя итоги тому, что сделано им самим, еще раз настойчиво повторяет, что вернулся к тем взглядам, которые были у него до Парижа. У него вырывается фраза: «Иногда я жалею, что не остался при своей серой голландской палитре». «У Милле почти совсем нет цвета, а какой он, черт возьми, художник!»

«Надо быть справедливым, дорогой брат. Поэтому, расставаясь с живописью, я говорю тебе: не будем забывать теперь, когда мы уже слишком стары, чтобы числиться среди молодых, что мы в свое время любили Милле, Бретона, Израэльса, Уистлера, Делакруа, Лейса. И будь уверен, что я не мыслю себе будущего без них, да и не желаю такого будущего» (п. 590).

Слова о «расставании с живописью» были только словами. Неуемный творческий гений владел Ван Гогом по-прежнему, и повелительный внутренний голос: «Работа должна быть сделана» — не умолк. В убежище, в окружении сумасшедших и слабоумных, которых он не без скорбного юмора описывает в письмах, в комнате с зарешеченным окном, он работает с «глухим неистовством».

Убежище Сен-Поль находилось поблизости от маленького прованского городка Сен-Реми, в красивой местности с рощами олив, полями пшеницы и видом на отроги Малых Альп. Помещалось оно на месте старинного монастыря августинцев, от которого сохранилась часть здания и церковь, было окружено парком, чьи величественные сосны, каменные скамьи и фонтан запечатлены на многих полотнах и рисунках Винсента. Больных в это время было мало, так что Винсент, кроме отдельной комнаты внизу, мог пользоваться еще верхней комнатой как мастерской. Ему разрешалось выходить работать и в поля — в сопровождении санитаров.

Заведовал больницей доктор Пейрон — человек корректный, внимательный, но отнюдь не специалист по душевным болезням. Собственно, это было именно убежи-

ще, а не лечебница — больных фактически не лечили: все лечение ограничивалось длительными ваннами и регулярным режимом. Для Ван Гога это было убежище от жизни, измучившей его тягостными, неразрешимыми проблемами: мрачно гротескная модель участия художника, обреченного на отрыв от «реальной жизни», вытолкнутого из нее, вынуждаемого стать воистину «машиной, производящей работу». «Мы так мало знаем жизнь, — писал он сестре из Сен-Реми, — мы до такой степени не видим ее оборотную сторону, наконец, мы живем в столь зыбкую эпоху, когда все кажется пустой болтовней, что не самое большое несчастье — быть вынужденным спокойно сидеть в своем углу и понемножку заниматься своим делом, более простым, имеющим однако какое-то право на существование... Мы не знаем — нужно ли смеяться или плакать, и, не делая ни того, ни другого, мы еще в состоянии радоваться, когда у нас есть немного красок и холста, чего часто тоже не бывает, и мы по крайней мере можем работать» (п. В-13).

Так он и поступал — работал непрерывно, размеренно, изо дня в день, ничем не отвлекаемый, как суровый монах, изо дня в день совершающий свои богослужения. Парализованная воля к жизни компенсировалась настойчивой волей к работе, поэтому на первых порах пребывание в Сен-Реми его устраивало. Он писал сад лечебницы и окрестные пейзажи, мысля это как живописную поэму о природе Прованса, как единую серию из многих полотен. Кроме своих любимых желтых хлебов, он облюбовал теперь два главных мотива — оливы и кипарисы. Оливы, «похожие на серебро на оранжевой или лиловой земле под огромным белым солнцем», были для него неисчерпаемым источником сюжетов. Кипарисы приобретали оттенок того же значения — напоминания о вечности — как старая нюэненская башня в ранних картинах. Они похожи у Ван Гога на темный пламень, поднимающийся узкими колеблющимися языками к небу. А среди полей спелой пшеницы теперь появлялся Жнец — маленькая фигурка, почти теряющаяся в клубящемся золоте с голубой, лиловеющей грядой гор на горизонте. Жнец олицетворял Смерть, так же как Сеятель — вечное возрождение Жизни; эти добрые работники трудятся на совесть, чередуясь, как чередуются времена года. Жнец не страшен, ибо «человечество — это хлеб, который предстоит сжать». «Это образ смерти в том виде, в каком нам являет его

великая книга природы, но я попробовал сообщить картине „почти улыбающееся" настроение» (п. 604). Ван Гог оставался верен себе — он хотел нести людям утешение и мужество.

Он писал по-прежнему почти исключительно с натуры, интерпретируя ее очень смело в смысле стиля (клубящиеся, извилистые, спиралевидные формы теперь стали характерной приметой его стиля), но оставаясь верным тому, что видит, иной раз вплоть до деталей. Только изредка он позволял себе черпать из сокровенных глубин фантазии и воспоминаний и создавать некий синтетический образ — так была написана «Звездная ночь» в июне 1889 года. Тео был несколько обеспокоен этой картиной. Он находил, что «до полного выздоровления не нужно рисковать, проникая в эти таинственные сферы, к которым можно лишь прикоснуться, но нельзя углубляться в них безнаказанно. Не бейся над этим: ведь даже когда ты просто пишешь то, что видишь, твои полотна имеют непреходящие достоинства»<sup>43</sup>.

На это Винсент отвечал: «Научиться страдать не жалуюсь, научиться переносить горести без отвращения, — при этом риск головокружения тоже существует. Однако нет ли некоторой смутной вероятности того, что по ту сторону жизни мы найдем оправдания тем страданиям, которые здесь, со здешней точки зрения, иногда заслоняют весь горизонт, принимая вид безнадежного потопа. Здесь мы знаем слишком мало об истинных пропорциях явлений, и лучше уж смотреть на хлебное поле, хотя бы изображенное на картине» (п. 597).

Впрочем, можно было не опасаться, что Винсент изменит своей неискоренимой любви к «реально существующему» или вступит на зыбкую почву мистицизма. В сущности, мистиком он не был даже и в пору своей богомольной юности: он и тогда был только искателем «оправдания жизни», «оправдания страданий». Теперь, несмотря на символические подтексты своих картин, он по-прежнему не терпел мистики и отвлеченности. И даже больше прежнего. Мистицизм был его личным врагом — во время припадков он испытывал, по его словам, приливы «нелепых религиозных настроений», которые приписывал обстановке «старых монастырей» (арльской больницы и убежища в Сен-Реми), где среди персонала

\*\*\*\*\*  
<sup>43</sup> Correspondance complète de Vincent Van Gogh, v. III, p. 351.

было много монахинь. Тем непримиримее он был к подобным настроениям в периоды здоровья. Почти тот же молодой задор и сила убежденности, как в прежние нюэзенские времена, звучат в его письмах Эмилию Бернару, где он осуждает Бернара за его стилизованное «Поклонение волхвов». «Я нахожу это нездоровым. Лично я люблю все настоящее, все подлинно возможное. Если я вообще способен на душевный подъем, то я преклоняюсь перед этюдом Милле, настолько сильным, что он вызывает в нас трепет: крестьяне, несущие на ферму телёнка, только что родившегося в поле. Вот это, другой мой, чувствовали все люди, начиная от Франции и кончая Америкой. И после этого вы хотите возродить средневековые шпалеры?» (п. Б-21).

Примирения с «монастырской» жизнью в Сен-Реми хватило ему ненадолго — так же как когда-то ненадолго хватило решимости заниматься богословием. Уже после первого приступа болезни в Сен-Реми, случившегося в июле, Винсент стал тяготиться убежищем (поняв к тому же, что здесь ничего не делается, чтобы его вылечить) и просил Тео подыскать ему что-нибудь другое: на севере, может быть даже в Голландии, где бы он мог жить под наблюдением врача, но на свободе. Только опасения, что резкая перемена места может спровоцировать новый приступ, заставили отложить переезд до весны (весна была самым лучшим временем для Винсента, зима — самым опасным).

Таким образом, осень и зиму он провел в Сен-Реми и главным занятием его в это время было создание свободных копий маслом с произведений Милле, Делакруа, Рембрандта, Домье и Доре, то есть художников, представляющих ту линию «фигурной живописи», которую он хотел бы продолжить, вдохнув в нее новую жизнь.

Между тем, пока он сосредоточенно работал в своем полудобровольном заточении, его имя, как бы отделившись от носителя, начинало приобретать известность. Еще в мае Тео сообщал брату, что готовится очередная выставка Независимых в Париже, и спрашивал, какие вещи он хотел бы на ней показать, на что Винсент отвечал, что ему это безразлично: «Пошли им, пожалуй, „Звездную ночь" (имелась в виду „Звездная ночь над Роной", написанная в Арле. — Н. Д.) и пейзаж в желтом и зеленом» (п. 593). Эти вещи действительно были выставлены в сентябре 1889 года, а затем последовало



приглашение выставляться с «Группой двадцати» в Брюсселе, что уже являлось признаком настоящего успеха. «Группа двадцати», дела которой вел энергичный Октав Маус, ставила своей специальной целью показывать на ежегодных выставках все самое интересное и значительное в новых художественных течениях. Там уже выставлялись в свое время импрессионисты, Роден, Уистлер, Одилон Редон и, наконец, Сёра. В этом году были приглашены, кроме Ван Гога, Пюви де Шаванн, Сезанн, Ренуар, Сислей, Тулуз-Лотрек и другие. Ряд полотен Винсента, в том числе «Подсолнечники» и «Красный виноградник», появились на брюссельской выставке в январе 1890 года и вызвали сенсацию. «Красный виноградник» был куплен художницей Анной Бош (сестрой Эжена Боша, арльского знакомого Винсента) за 400 франков: первый коммерческий успех Ван Гога<sup>44</sup>. В январе же появилась в символистском журнале «Меркюр де Франс» первая статья о нем, озаглавленная «Одинокие. Винсент Ван Гог». Статья была написана молодым литератором Альбером Орье, которому подал эту идею Эмиль Бернар, предоставивший в распоряжение Орье свои заметки о Винсенте. И наконец, уже в марте открылась выставка Независимых на Елисейских полях, где десять полотен Ван Гога занимали целую стену. Подобранные и повешенные по принципу контрастных цветовых гармоний, они образовывали мощный аккорд — пройти мимо них было невозможно. «Многие подходили ко мне, чтобы выразить свое восхищение и м и , — писал брату Т е о . — Гоген говорил, что твои картины — гвоздь выставки»<sup>45</sup>.

Слава стояла у порога. Как отозвался на ее приближение сам Ван Гог? На удивление сдержанно, без всякого энтузиазма. Даже продажа его картины, что, казалось бы, должно было его особенно обнадежить, не очень взволновала: он только заметил в письме к матери, что 400 франков — это сравнительно немного и потому он обязан быть «продуктивным». Он даже не сразу заинтересовался узнать, какая именно картина продана, и только позже об этом спросил, желая послать Анне Бош еще что-нибудь

\*\*\*\*\*  
<sup>44</sup> До недавнего времени считалось, что «Красный виноградник» — единственная картина, проданная при жизни Ван Гога. Как установил М.-Е. Тральбо, еще ранее, весной 1888 года, была продана через посредство фирмы «Буссо и Валадон» картина «Мост Клиши» за 250 франков.

<sup>45</sup> Correspondance complète de Vincent Van-Gogh, v. III, p. 443.

«в подарок». Куда больше его обрадовало, взволновало и воодушевило полученное в конце января известие о том, что Йо благополучно разрешилась от бремени мальчиком. Мальчика назвали в честь дяди Винсентом Виллемом (Винсент, правда, хотел, чтобы его назвали в честь деда). У художника к тому времени уже были маленькие племянники — дети его сестер, Анны и Элизабет, — но он их никогда не видел и не проявлял к ним интереса, а сын Тео был ему так же дорог, как если бы это был его собственный ребенок. Его рождению он посвятил картину с изображением ветки цветущего миндаля на фоне голубого неба — и как раз когда он над ней работал, с ним случился последний приступ болезни, тяжелый и длительный после двух сравнительно легких и коротких в течение зимы.

Статья Орье о Ван Гогге была написана в восторженном тоне, и многое в ней было верно почувствовано автором, но все же Ван Гог не узнавал себя в этом весьма эффектном портрете, изображавшем художника-символиста. Орье писал: «Он, несомненно, прекрасно понимает свойства материальной реальности, ее значение и красоту, но наряду с этим, и в большинстве случаев, он считает эту упоительную материю лишь неким чудодейственным языком, предназначенным для выражения Идеи»<sup>46</sup>. Ну, нет, возражал Винсент (в письме к брату): «Я так дорожу правдой и *поисками правды*, что мне в конце концов легче быть сапожником, чем музицировать с помощью цвета» (п. 626). Винсент усмотрел в статье желание показать «собирательный образ идеального художника», для которого он сам, Ван Гог, послужил только условной позирующей моделью; автор по своей воле ее преобразил, подогнав под свой идеал, как это нередко делают и живописцы. Что особенно огорчило Винсента — это то, что Орье приписал ему «одинокство», вынесенное даже в заголовок статьи. Винсент не считал себя одиноким в том, что он делает: более всего его поддерживала именно мысль, что он действует заодно со многими, в общем потоке и общем русле, пусть даже занимая «второстепенное или третьестепенное» место. Романтическая идея «гениального одиночки», сквозившая в статье Орье, была ему чужда и никак ему не импонировала. Он искренне недоумевал: почему Орье пишет о нем, а не

-----  
<sup>48</sup> Цит. по кн.: *Ревалд Дж.* Указ. соч., с. 227.

о Гогене, не о Монтичелли, не о многих других, хотя бы даже о Жанене и Квосте? Особенно возмутил его презрительный тон автора по отношению к Мейсонье — художнику, правда, не принадлежавшему к кумирам Ван Гога, но вполне им уважаемому.

Все эти соображения Ван Гог с большим тактом и деликатностью выразил в письме к самому Орье. Он благодарил его за статью, просил принять в подарок этюд «Дорога с кипарисами», но и возражал ему почти по всем пунктам, подчеркивая, что не видит смысла в «настойчивом делении на секты» и в противопоставлении импрессионизма предшествующему искусству. Собственно, в похвалу статье было сказано только одно: «Она мне очень нравится сама по себе как произведение искусства; мне кажется, Вы умеете создавать краски словами» (п. 626-а).

Статья Орье не прошла незамеченной: она вызвала много толков, возбудила интерес и к ее автору, и к художнику. С этого момента линия творческой судьбы Ван Гога дрогнула, переломилась и медленно двинулась в высоту. Но произошло это тогда, когда линия его личной судьбы, его жизни шла на спад: ему уже не хватало воли к сопротивлению — сегодня он не знал, что с ним будет завтра: враг гнезвился в мозгу, в нем самом. В конце февраля, как уже упоминалось, новый жестокий приступ подкосил его, и депрессия продолжалась до середины апреля. В этот раз Ван Гог — что было впервые — работал и во время болезни: доктор Пейрон разрешил ему писать, даже несмотря на то что он несколько раз пытался отравиться красками, — но все-таки работа была для него лучшим громоотводом.

Сам художник склонен был связывать этот последний приступ с «хорошими» событиями, перед тем случившимися. «Когда я узнал, что мои произведения имеют некоторый успех и прочел статью о них, я сразу испугался, что это меня выбьет из колеи. И так почти всегда в жизни художника: самое худшее для него — это успех» (п. 629-а). Он написал Тео: «Пожалуйста, попроси г-на Орье не писать больше статей о моих картинах. Главным образом внуши ему, что он заблуждается на мой счет, что я, право, слишком потрясен своим несчастьем и гласность для меня невыносима. Работа над картинами развлекает меня, но, когда я слышу разговоры о них, меня это огорчает сильнее, чем он может вообразить» (п. 629).

В первом же письме, написанном после болезни, есть фраза: «Теперь я оставил всякую надежду, даже совсем отказался от нее» (п. 628).

Но недаром он когда-то сказал — еще в 1881 году, после неудачного сватовства к Кее: «Даже если я упаду девяносто девять раз, я поднимусь в сотый» (п. 160). Он нашел силы еще раз подняться, приняв твердое решение уехать из Сен-Реми, поселиться где-нибудь на севере, в деревне.

Был проект, очень улыбавшийся Винсенту, — поселиться вместе с Камилем Писсарро и его семьей. Однако жена Писсарро опасалась, что общение с неуравновешенным человеком плохо отразится на детях. Взамен Писсарро посоветовал обратиться к доктору Гаше, жившему в маленьком городке сельского типа — Овере, на севере Франции, близ Парижа. Доктор Поль Гаше, гостеприимный, благожелательный, несколько эксцентрический, был другом многих художников, в том числе Сезанна, и сам выступал как художник-любитель, подписывая свои работы псевдонимом Ван Риссел. Тео повидался с Гаше, и этот живой интеллигентный 62-летний человек произвел на него хорошее впечатление. Наружностью он показался ему похожим на Винсента. Выслушав рассказ Тео о симптомах болезни Винсента, Гаше с уверенностью сказал, что это не сумасшествие и что он берется его вылечить. Дело было улажено.

Винсент покинул Сен-Реми в мае 1890 года, пробыв там ровно год. Последние дни перед отъездом он энергично работал: «Этот проклятый приступ прошел, как шторм, и я работаю спокойно, с неослабевающим пылом: хочу сделать здесь несколько последних вещей. Я работаю над холстом с розами на светло-зеленом фоне и над двумя холстами с большими букетами фиолетовых ирисов» (п. 633).

По пути в Овер Винсент заехал в Париж. Тео хотел, чтобы его кто-нибудь провожал, но Винсент решительно воспротивился: он утверждал, что после сильного приступа у него всегда бывают три-четыре месяца спокойных и опасаться нечего. Он, действительно, доехал вполне благополучно; брат с женой встретили его на вокзале. Иоганна, впервые увидевшая своего деверя, была поражена его здоровым и бодрым видом. Четыре дня в Париже прошли очень хорошо: Винсент сразу подружился с Иоганной, с большой нежностью смотрел на своего четырехмесячно-

го племянника, повидался с друзьями, пристально разглядывал свои собственные картины, хранившиеся у Тео. Посетил выставку в Салоне, где на него глубокое впечатление произвела большая картина Пюви де Шаванна — «странная и счастливая встреча далекой античности с современностью» (п. В-22).

И в Овере первые полтора месяца художник оставался все в том же спокойном и бодром рабочем настроении. Живописный Овер на Уазе, скорее деревня, чем город, ему понравился, и он нашел в нем увлекшие его мотивы: широкие поля, картофельные огороды, домики с черепичными и соломенными крышами, сад Добиньи. Вдова Добиньи еще жила там и в 1890 году. В разное время работали в Овере также Домье, Дюпре, Писсарро, Гийомен, Сезанн. Понравился ему и доктор Гаше. «Я нашел в докторе Гаше друга и почти как бы нового брата, настолько мы с ним похожи, физически и духовно, — писал он сестре в и ю н е . — Он очень нервен, и у него тоже есть странности; он оказал художникам новой школы много дружеских услуг, насколько было в его силах... Он потерял несколько лет тому назад жену, что сильно надломило его. Мы подружались, можно сказать, сразу, и я буду каждую неделю проводить день или два у него, работая в его саду...» (п. В-22).

Комнату с пансионом Винсент снимал в недорогой гостинице, которую содержали супруги Раву. Дочь Раву, шестнадцатилетнюю Аделину, он несколько раз писал. (В 1953 году были опубликованы воспоминания Аделины Раву о пребывании Ван Гога в Овере, записанные с ее слов Максимилианом Готье; тогда же появились в печати воспоминания сына доктора Гаше.) Ни его хозяева, ни другие постояльцы не подозревали, что он прибыл из убежища умалишенных, и ничто в его поведении не могло навести на такую мысль. Он был спокоен, любезен, вел очень размеренный образ жизни, охотно играл с детьми, и дети любили его.

Гаше советовал ему не думать о болезни и работать столько, сколько хочется. В письмах к Тео Винсент делился своими наблюдениями над поведением самого Гаше: ему казалось, что тот подвержен нервному расстройству «по меньшей мере так же серьезно, как я», но врачебная деятельность помогает ему сохранять равновесие; Винсент высказывал надежду, что так же будет и с ним, если он станет работать, а не предаваться безделью.

Неизвестно, знал ли Ван Гог вообще, что такое безделье, но работа означала для него новое полотно, а то и два каждый день. В этом темпе он работал, ни на что другое не отвлекаясь. Живопись да еще мысли и заботы о семье Тео — вот все, чем он жил. Чаша собственной жизни была опустошена давно, и, казалось, он с этим примирился.

Перелом в его настроении произошел не раньше начала июля и связан был, видимо, с письмом от Тео, датированным 30 июня.

В этом письме Тео сообщал, во-первых, что тяжело болен ребенок. Во-вторых, что его отношения с Буссо и Валадоном предельно обострились: хозяйева не доверяют ему и урезают его в деньгах. И поэтому Тео решил поставить им некий ультиматум — и в случае отрицательного ответа расстаться с ними и завести самостоятельное дело. Тео предвидел, что это сопряжено с большим риском и потребует урезывания расходов. «Что ты скажешь на это, старина? — спрашивал он. — Не думай слишком много обо мне и о наших, знай, что самое большое удовольствие, какое ты мне можешь доставить, — это сознание, что ты делаешь свою работу, ведь она великолепна. В тебе много огня, и нам предстоит еще бороться всю жизнь, не получая даже корма, который дают старым лошадям в больших хозяйствах. Мы будем тянуть нашу повозку, пока она не остановится, пока мы не увидим наконец с восхищением солнце или луну, смотря по времени. Мы предпочтем эту долю сидению в кресле и почесыванию ног, как делает старый торговец в Овере. Делай все, что в твоих силах, чтобы поддержать здоровье, и я тоже постараюсь это делать... Ты-то нашел свой путь, мой старший брат, твоя повозка движется уверенно и крепко, а я продолжаю свой благодаря моей дорогой жене. Но ты будь поспокойнее, придерживай немного своего коня во избежание несчастного случая; ну а мне не помешает время от времени хороший удар хлыста»<sup>47</sup>.

Уйти от Буссо и Валадона, стать самостоятельным — это было как раз то, что Винсент не раз горячо советовал Тео еще в Париже. Но теперь, когда брат и сам пришел к этому решению, — теперь Винсент почувствовал страх. Страх перед будущим, перед ответственностью, которая тем самым возлагалась и на него, — а

.....  
<sup>47</sup> Correspondance complète de Vincent Van Gogh, v. III, p. 479, 480.

он не мог ничего обещать, ни за что ручаться, так как не знал, не превратит ли его завтрашний день в «конечного человека». Как бы косвенно возражая на слова Тео «твоя повозка движется уверенно», он писал: «Я, как видите, стараюсь сохранить хорошее настроение, но моя жизнь подточена в самом корне, и бреду я неверными шагами» (п. 649). Известие о болезни ребенка также страшно расстроило его. Он был уверен, что в Париже ребенок не вырастет здоровым, а уехать из Парижа в деревню Тео и его жена не могли. Ему хотелось, чтобы они по крайней мере провели месяц в Овере, но они собирались поехать в отпуск в Голландию, что было, по мнению Винсента, и опасно для ребенка, и слишком дорого.

Чтобы переговорить обо всем, Винсент провел ближайшее воскресенье в Париже у Тео. Но, видимо, это свидание нисколько не рассеяло его тревог. Вернувшись в Овер, он послал короткое письмо, в котором чувствуется мучительная растерянность:

«Дорогие брат и сестра, мне кажется, что в том немного возбужденном состоянии, в котором мы все находимся, не стоит настаивать на принятии каких-то определенных решений, касающихся нашей судьбы. Вы отчасти удивили меня своим желанием торопить события. И смогу ли я поручиться, что буду всегда поступать согласно вашим желаниям?» (п. 647).

Тео старался успокоить его: «...опасность не так велика, как ты думаешь. Только бы мы все были здоровы, — это позволит нам осуществить то, что мало-помалу стало представляться как необходимость, и все пойдет хорошо»<sup>48</sup>. Тео рассчитывал во время поездки в Голландию еще раз попытаться счастья у родственников — получить сумму, необходимую для открытия собственного магазина. Что касается здоровья, он, видимо, вполне верил доктору Гаше, уверявшему его, что Винсент непременно излечится и даже — что он уже излечился.

Но сам Винсент не верил уже и Гаше. «...Он болен еще сильнее, чем я, или, скажем, так же, как я. А когда слепой ведет слепого, разве они оба не упадут в яму?» (п. 648). В общем Винсент не верил, что «все будет здорово». Здоровье Тео тоже было плохо, и Винсент об этом знал, видел — может быть, яснее, чем сам Тео, страдав-

-----  
<sup>48</sup> Correspondance complète de Vincent Van Gogh, v. III, p. 487.

ший болезнью почек. «Разве мало с нас того, что мы почувствовали, как под угрозу становится наш хлеб насущный? Разве мало с нас того, что мы по многим другим причинам увидели, на каком тонком волоске висит наше существование?» (п.649).

В письме матери и сестре, написанном в середине июля, — последнем письме к ним — Винсент ни слова не говорил о своих тревогах: писал, что он спокоен и чувствует себя лучше, чем раньше, что он совершенно погружен в созерцание широких полей и проводит в полях целые дни. Действительно, его последние картины и рисунки изображают поля. Брату он написал: «Я не побоялся выразить в них чувство предельной тоски и одиночества» (п. 649). В это время Ван Гог уже купил револьвер в оружейной лавке в Понтуазе.

Но окружающие по-прежнему ничего не замечали и не предполагали. Художник держал себя, как обычно. В воскресенье 27 июля он, как обычно, ушел с мольбертом, после того как позавтракал с хозяевами, тоже как обычно. Но он долго не возвращался: к обеду его не было, что удивило хозяев, так как он всегда был пунктуален. Уже наступал вечер, когда мадам Раву увидела его: он шел, держась за бок. На вопрос, здоров ли он, он едва ответил что-то и поднялся к себе в мансарду. Хозяин пошел справиться о нем и застал его лежащим на постели. Ван Гог молча указал на рану в груди, вблизи сердца.

Доктор Гаше не практиковал в Овере, поэтому хозяева послали не за ним, а за местным врачом, но того не оказалось дома. Тогда только позвали доктора Гаше. Тот сразу же бросился к больному, перевязал рану и спросил адрес Тео — но Винсент отказался сообщить адрес: как всегда, он не хотел волновать брата. Гаше адресовал записку в магазин «Гупиль», и художник Хиршиг, жилец той же гостиницы, рано утром отвез ее Тео, который немедленно прибыл. Увидев его, Винсент сказал: «Я опять промахнулся», — и потом: «Не плачь, так всем будет лучше».

Всю ночь и затем весь день он был в сознании — сидел на кровати, курил свою трубку и разговаривал с Тео: они вспоминали прошлое, детство. По-видимому, спокойствие раненого и то, что он ясно и здраво отвечал на вопросы, вводило в заблуждение и врачей, и Тео: все были уверены, что рана не смертельна. Кажется



странным сейчас, что для спасения его жизни, не принималось никаких: экстренных мер, — как видно, медицина их тогда не знала, тем более в условиях провинции. В течение, этого дня Тео успел написать письмо жене — она была с ребенком в Голландии: «Я бросил все и помчался, но застал его в сравнительно лучшем состоянии, чем ожидал. Я предпочел бы не касаться подробностей — они слишком печальны, но ты должна знать, дорогая, что жизнь его, может быть, в опасности... Он, кажется, рад моему приезду, и мы почти все время вместе... Он настойчиво расспрашивал о тебе и о ребенке. Говорит, что не думал, что жизнь принесет ему столько страданий. Если бы только нам удалось вселить в него немножко мужества и он захотел жить! Но не расстраивайся: однажды он уже был в отчаянном состоянии, но его здоровый организм в конце концов обманул докторов».

Но к вечеру началась агония. Ван Гог умер в час ночи 29 июля. За несколько минут до смерти он сказал: «Как я хочу домой!».

После смерти обнаружили находящийся при нем черновик последнего письма к Тео — 652-го по счету письма. Можно предполагать, что оно писалось несколькими днями раньше, так как его текст в начале частично совпадает с текстом письма от 23 июля, которое было послано; возможно, что «посмертное» письмо является черновым вариантом его. Начинаются они обе той же привычной фразой, как и десятки других: «Мой дорогой брат, спасибо за твое доброе письмо и за 50-франковый билет». Далее: «Я хотел бы написать тебе о многом, но чувствую, что это бесполезно. Надеюсь, что ты нашел этих господ (Буссо и Валадона. — *Н. Д.*) в добром расположении духа по отношению к тебе», — эти слова также имеются в обоих письмах. Но потом текст различен. В письме от 23 июля говорится о том, что дело объединения художников — уже проигранное дело и не стоит «начинать все сызнова» (очевидно, это ответ Винсента на намерение Тео, став независимым, содействовать объединению); затем о картине Гогена и о своих последних работах; говорится, что самой значительной из них он считает «Сад Добиньи». В недатированном и неоконченном письме, обнаруженном посмертно, ничего об этом нет. Там Винсент пишет: «За нас должны говорить только наши картины». И добавляет, что ни-

когда не считал и не будет считать Тео «обычным торговцем картинами». «Через меня ты принимал участие в создании нескольких полотен, которые даже в бурю сохраняют спокойствие. Мы создали их, и они существуют, а это самое главное». Последние строки: «Что ж, я заплатил жизнью за свою работу, и она стоила мне половины моего рассудка, это так, — но ты-то, насколько я знаю, не принадлежишь к торговцам людьми, ты можешь принять в ней участие, поступая истинно по-человечески, но что поделаешь?!»<sup>49</sup>. На этом письмо обрывается. Хотя в нем нет речи о намерении покончить с собой, оно звучит как подведение итогов перед смертью. Если действительно, оно было первоначальным наброском письма от 23 июля (в котором нет этой итоговой интонации), то можно сделать вывод: Ван Гог колебался. Мысль о самоубийстве не была у него твердым решением; начав писать брату прощальное письмо, он затем переменял намерение и написал письмо обычное. Может быть, и в роковой день 27 июля он, отправляясь в поля, еще не знал, пустит ли в ход заранее купленный револьвер. И, как знать, если бы ему была оказана необходимая помощь после ранения, воля к жизни, может быть, проснулась бы в нем с новой силой: ведь говорил же он прежде (по поводу покушения на самоубийство Марго Бегеман) — «неудавшееся самоубийство — лучшее лекарство от самоубийства» (п. 375).

Нельзя видеть в трагическом конце Ван Гога нечто предрешенное и неизбежное: он не был на него обречен и мог бы «подняться в сотый раз». Путь его как художника был не кончен и, может быть, даже не достиг еще высшей точки.

Похороны Винсента Ван Гога состоялись 30 июля. Они подробно описаны Эмилем Бернардом в письме к Орье<sup>50</sup>. Провожаящих было много; многие приехали из Парижа — Бернар, Лаваль, Танги, Люсьен Писсарро, видимо, еще и другие художники. В комнате, где стоял гроб, они развесили последние картины Ван Гога, поставили мольберт и кисти, усыпали гроб желтыми цветами — любимыми цветами художника. Доктор Гаше зарисовал Винсента в гробу; на кладбище он произнес речь, сказав, что Ван Гог «был честный человек и ве-

\*\*\*\*\*  
<sup>49</sup> Ревалд Дж. Указ. соч., с. 256.

<sup>50</sup> См.: Ревалд Дж. Указ. соч., с. 256—257.

ликий художник; он преследовал только две цели — человечность и искусство. Искусство, которое он ставил превыше всего, принесет ему бессмертие».

Для Тео Ван Гога смерть брата была ударом, от которого он так и не смог оправиться. При жизни Винсента могло казаться, что Тео был менее привязан к старшему брату, чем тот — к нему: привязанность Винсента была требовательной и пылкой, а Тео относился к нему с оттенком покровительства; в Париже, как мы помним, он даже тяготился совместной жизнью с братом — по крайней мере так утверждал в письме к сестре. Но именно в Париже Винсент угадал подлинную глубину чувства Тео. В конце 1889 года он писал матери из Сен-Реми: «Тео гораздо более самоотвержен, чем я, это коренится глубоко в его натуре. Когда отца не стало и я поселился в Париже, брат так сильно привязался ко мне, что я только тогда понял, как он любил нашего отца. И хорошо (я говорю это только вам, не ему), что я остался в Париже; он и я, мы были бы слишком поглощены друг другом, а жизнь не приспособлена для этого» (п. 619).

«О, мать! В нас с ним поистине текла одна кровь», — написал Тео матери после кончины Винсента.

Первые месяцы он целиком отдался хлопотам по устройству посмертной выставки. Обращался даже к Дюран-Рюэлю за разрешением устроить выставку в его галерее (разместить ее в галерее Буссо и Валадон Тео не мог при более чем натянутых отношениях, какие были у него с хозяевами). Дюран-Рюэль после некоторых проволочек отказал: действительно, трудно было рассчитывать, что он согласится пропагандировать вещи брата своего соперника. Тео обратился за помощью к Бернару, который сделал, что мог, то есть развесил картины прямо в квартире Тео, превратив комнаты в музейные залы.

Как только это было сделано, в октябре 1890 года, Тео Ван Гог, всегда уравновешенный, рассудительный и сравнительно благополучный Тео, счастливый муж и отец, внезапно потерял рассудок. Это произошло после какой-то очередной жестокой ссоры с хозяевами. В первом приступе безумия Тео делал то, о чем когда-то мечтал его брат: он послал телеграмму Гогену с уведомлением, что ассигнует деньги на поездку в тропики (Гоген сначала принял телеграмму всерьез и был

взволнован), потом стал спешно устраивать, ассоциацию художников... Скоро его болезненное возбуждение перешло в опасную стадию буйства, а затем — полную апатию. Жена увезла его в Голландию и поместила в лечебницу. Болезнь Тео была другая, чем у Винсента, — никаких просветов. Он умер в январе 1891 года в Утрехте тридцати четырех лет, пережив брата всего на полгода. Кажется, что между братьями действительно существовала какая-то таинственная связь, более глубокая, чем кровное родство.

(В 1964 году на их родине, в Гроот Зюндерте, был открыт памятник работы Осипа Цадкина (автора монумента «Разрушенный Роттердам»): две фигуры, идущие, тесно прижавшись, поддерживая друг друга, — символ братьев Ван Гогов.)

Иоганна Ван Гог-Бонгер, овдовевшая после полуторагодового трудного, но счастливого замужества, уехала с ребенком в Голландию и поселилась там близ Амстердама, открыв небольшой пансион. Эта мужественная молодая женщина хорошо понимала, какая миссия возложена на нее судьбой: сберечь драгоценное наследие. Из Голландии она написала Бернару: «Это хороший дом, и мы расположимся в нем более свободно, — ребенок, картины и я, — чем в нашей городской квартире, где нам было все же так хорошо и где я провела счастливейшие дни моей жизни. Вы не должны опасаться, что картины будут отправлены на чердак или в кладовую. Весь дом будет украшен ими, и когда я размещу их, то, надеюсь, вы как-нибудь приедете посмотреть на них в Голландию»<sup>51</sup>. Собственными усилиями она организовала выставку работ Ван Гога в Амстердаме в 1892 году (а еще до того, в 1891 году, посмертная выставка была устроена при содействии Поля Синьяка в Салоне Независимых). Долгие годы Иоганна работала над систематизацией писем Ван Гога брату и опубликовала их в 1914 году. Тогда же она перевезла прах Тео из Утрехта в Овер, похоронив его рядом с могилой Винсента. Сын Иоганны и Тео, инженер Винсент Биллем Ван Гог, продолжал работу матери: ему мы обязаны публикацией фундаментального и полного собрания корреспонденции художника в 1953 году — к столетию со дня рождения.

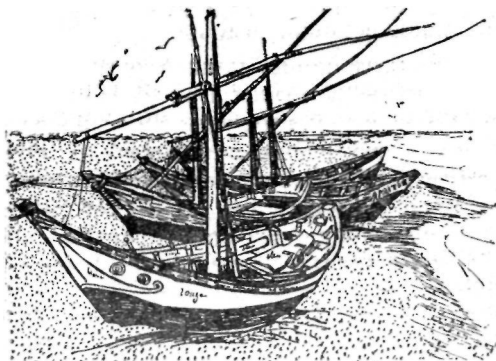
.....

<sup>51</sup> *Ван Гог В.* Письма, т. 2, с. 362.

Мировая слава Ван Гога после его смерти неуклонно росла. «В сущности, за нас должны говорить наши картины...» Они по-настоящему заговорили, когда умолк их создатель, — год от года все слышнее, все громче, путешествуя по странам и континентам. Порой кажется, что история жизни Ван Гога будто нарочно кем-то задумана как драматическая притча о тернистом пути художника, надорвавшегося в неравной борьбе с враждебными обстоятельствами, но в конце концов одержавшего победу в самом поражении. Картины Ван Гога и ныне продолжают говорить — не повторяясь: новый исторический опыт как будто все время наполняет их обновленным содержанием, вскрываются новые пласты; договаривается и недосказанное художником. Ван Гог отдал своему искусству такой заряд духовной энергии, который не пропадает, а переживает длительный процесс обратного превращения в энергию жизни.

## ИСТОРИЯ ТВОРЧЕСТВА

*Боринаж — Брюссель — Эттен*



Ван Гог начинал с фигурных композиций, и они преобладали у него в течение всего голландского периода. И хронологически, и логически следует начать с них знакомство с Ван Гогом-художником.

Теперь термин «фигурная композиция» не принят, но так как Ван Гог постоянно им пользовался, будем его употреблять. Тем более что он здесь уместен: едва ли можно заменить его словом «сюжетная». Ван Гог не был склонен к сюжетной повествовательности, в его картинах нет «происшествий». Путник идет по дороге, крестьяне пахут, копают картофель, ужинают, рабочие чинят мостовую. Ничего выходящего за рамки обычного, изо дня в день повторяющегося.

Но Ван Гог проявлял упорную целеустремленность в выборе и отборе этих простых мотивов. Никогда ему не было все равно, что писать, лишь бы писать; не было так, чтобы предмет изображения являлся предлогом, а не целью. И он всегда считал большой заслугой художника — какого бы то ни было — способность что-то открыть в самой действительности или, как он выражался, застолбить и разработать участок реальности, еще не разведанный.

Начиналось с шахт и шахтеров. Он избрал край угледобычи как проповедник, а затем — как художник. Его туда не посылали, тут была не игра случая, а обдуманное решение — приобщиться к миру людей, работающих в земных недрах. Из каких недр собственного духа оно пришло к нему? До Брюсселя Ван Гог с шахтерами не встречался, однако еще в Англии пробовал найти место проповедника именно среди горнорабочих.

Началом шахтерской серии можно считать «Au charbonnage» — рисунок, исполненный еще в 1878 году во время обучения в брюссельской миссионерской школе, изображающий «маленький кабачок», пристроенный к надшахтным строениям. Он уже упоминался как первая работа, где угадывается будущий Ван Гог. Критика, раз навсегда уверовав в полную беспомощность его начальных опытов, обычно обходит вниманием этот ранний рисунок. Между тем он является не только фактом биографии Винсента, но уже и фактом искусства. Если предшествующие рисунки могли быть сделаны кем угодно, то этот — только Ван Гогом. Нескладный дом с окнами разной величины и формы выглядит при сиянии месяца, как преддверие какого-то неведомого мира. Сжигающее любопытство — войти туда, увидеть, что за этими ставнями, узнать людей, которые там собираются, — водит рукой рисовальщика. И он, неопытный и неумелый, интуитивно находит выразительные средства, близкие тем, какие потом станут приметой его зрелого стиля. Нарисованный им дом — почти живое существо, у него есть лицо, характер, есть свои тайны.

Ван Гог находит себя, найдя свою тему. Но мало найти себя — нужно себя сформировать. Для этого приходится отступить и взять разбег.

Зарисовки, сделанные в Боринаже, сам художник потом уничтожал (см. п. 533-б к Бошу). Лишь некоторые сохранились случайно. Среди них карандашный набросок шахтеров, идущих на фоне широкого ландшафта. Робкий, композиционно не слаженный, он выдает растерянность начинающего перед натурой, причем фигуры людей явно были для него главным камнем преткновения. Другие, более закопченные произведения шахтерского цикла, которые до нас дошли, сделаны на основе боринажских набросков уже в Брюсселе, в 1880—1881 годах. К ним принадлежит большого формата рисунок углем «Горняки, идущие на шахту» — ва-

риант того же мотива. Рабочие бредут по снегу вдоль живой изгороди искривленных малорослых деревьев. В построении заметны особенности, свойственные «наивному» искусству самоучек. Чувствуется, что рисовальщику хочется вместить в рисунок как можно больше, как бы перечислить увиденное. Он располагает все фризами, параллельно срезу листа. Вереницей тянутся фигуры, за ними — вереница деревьев, на горизонте дома, трубы, подъемники, горы угля. Фигуры почти друг друга не загораживают, а деревья на втором плане не заслонены людьми — каждое, деревце нарисовано в промежутке между фигурами, так что они чередуются: человек — дерево, человек — дерево. Композиция наподобие египетских фризовых рельефов, хотя, конечно, без всякой мысли о них.

А ведь Винсент хорошо знал европейскую профессиональную живопись. И в своих юношеских пейзажных зарисовках довольно прилично справлялся с перспективой. Но теперь, начав серьезно работать с натуры, он словно все вдруг забыл! Отдавая ей с полной ответственностью, он бессознательно проходил через исторически ранние стадии художественного мышления, как эмбрион проходит в сжатые сроки стадии биологического развития своих предков.

Все, что его поражает, он хочет запечатлеть. Его поражает, что среди рабочих много женщин и они одеты по-мужски. Поражает тяжелый волочащийся шаг идущих. Поражает колючесть и перекрученность закопченных дымом деревьев.

Его зрительная впечатлительность и острота переживания увиденного сказываются в зарисовках; если правда, что в основе творчества лежит удивление, то он уже творит. Но он натолкнулся на непроницаемую стену между тем, что чувствует и что может. Стену надо было терпеливо подкапывать. В пейзаже какие-то навыки уже были, человеческие фигуры, более всего увлекавшие Винсента, давались труднее всего, Правда, теперь они уже *идут*, в отличие от застывших, как в столбняке, фигур на первом наброске. Но все еще диспропорциональны, сплющены, у них нет плеч, нет костяка.

Поэтому Винсент сознательно положил все силы в последующие год-два на ученическую штудировку фигур. Ни полностью «правильными», ни свободно-неприужденными они у него не стали и впоследствии. И в



поздних зрелых вещах (особенно в самых поздних) фигуры часто выглядят странно неловкими, медвежьими, их походка — неровной, словно запинаящейся, кисти рук — похожими на клещи. У персонажей Ван Гога нет широкой плавности движений, как у фигур Милле, нет и того изящества, которое так восхищало его у японцев. Иногда его фигуры, словно наткнувшись на что-то, застывают. Преодолевая скованность, осиливая препятствия, они движутся тяжело, влчаться или одолевают пространство резкими рывками.

Это черта стиля Ван Гога. Стиль его динамичен по-особому: движение напряженное, совершающееся «в муках материи», через борьбу, через преодоление сопротивления. И это прежде всего заметно в фигурах. Есть французское слово «labouger», означающее и пахать, и трудиться, делать что-либо с напряжением, — оно сюда подходит.

Восприятие жизни как «labour» складывалось у него начиная, вероятно, еще с отроческих лет, когда он, как мы помним, любил странствовать по окрестностям Зюндерта и постоянно видел работающих людей, которые собственными руками «делали свою страну». Другие их тоже видели — не замечая. У Винсента восприятие было настроено на эту волну уже в силу его собственного склада характера. Он сам был «похож на зюндертского крестьянина». Ничто не давалось ему легко, и он ни к чему легко не относился. Все его начинания — упорный труд, страда и борьба; этой ценой куплена дивная быстрота, с какой он рисовал и писал в свои зрелые годы.

Может быть, он потому так стремился к шахтерам, что в их труде усилия борьбы с неподатливым материалом, внедрения в него и одоления изнутри представляли воочию? У художника было интуитивное ощущение, что с этого все начинается — всякое становление, всякое созидание. Зерно зреет под землей. Надо пробить изнутри земную кору, чтобы подняться к свету.

Ван Гогу не удалось зарисовать шахтеров в забоях. Зато он много рисовал женщин, таскающих мешки с углем. Если сравнить «Горняков, идущих на шахту» с композицией «Жены шахтеров, несущие уголь» (рисунок пером, датируемый апрелем 1881 года), то разница уже бросается в глаза. Здесь тоже процессия — теперь она разворачивается из глубины к первому плану волнообразным наплывом, фигуры взаимодействуют с прост-

ранством, а не наложены на него. Уже не египетский фриз, а какая-нибудь раннеренессансная фреска может вспомниться зрителю<sup>1</sup>. Фигуры стали объемными, крупно вылепленными («как гигантские терракоты»). Согнувшись почти под прямым углом под тяжестью мешков женщины идут, пошатываясь, делают широкие шаги, не разгибая коленей, напряженно блюдя равновесие, — и, несмотря на пошатывание, есть в этой колеблющейся поступи какая-то выверенная прочность кариатид, приспособленных к ноше. Вот мотив действия под гнетом тяжести, характерный для Ван Гога! Он возвращался к нему часто — изображая крестьян, таскающих вязанки хвороста, быков, тянущих повозку, или — ассоциативно — изображая хжины, придавленные большими крышами к земле, и сгорбленные спины людей, подавленных несчастьем, и мучительно изогнутые стволы олив, несущих свои разветвленные и терзаемые ветром кроны.

Посмотрим еще раз на женщин с мешками. Ясно, что так нарисовать их художник мог, уже отдавая себе отчет в строении человеческого тела. Однако пропорции нарушены, ракурсы утрированы. Какая непомерно огромная кисть руки у одной из женщин! Но эта деформация — не от ошибок великовозрастного дилетанта, а от чего-то иного. Этой огромной рукой женщина, резко подавшаяся вперед, опирается на палку: упор должен быть сильным, иначе центр тяжести нарушится и фигура потеряет устойчивость, упадет. Преувеличенный размер упирающейся руки есть в данном случае экспрессивное выражение ее усилий. Художник соперничает усилия женщины сохранить равновесие и в помощь ей дает большую руку, способную крепко упираться.

Так рано — с первых же шагов художественного становления — прорывается экспрессия Ван Гога. Никаких признаков «робкого копирования натуры», которое обычно приписывают раннему Ван Гогу, чтобы подчеркнуть его отличие от зрелого.

Но где-то ранний Ван Гог действительно дает основания для таких суждений. Он сам на первых порах не выдвигал в качестве программы экспрессивное преобразование видимого — оно получалось невольно. Поначалу

\*\*\*\*\*  
<sup>1</sup> О. Петрочук, автор вступления к альбому «Рисунки Ван Гога», вспоминает в этой связи о фресках Джотто. См.: *Петрочук О. Рисунки Ван Гога*. М., 1974, с. 20.

единственной программой было рисовать шахтеров и ткачей — «неизвестные или почти неизвестные типы, чтобы все познакомились с ними» (п. 136). Это уже позже, через четыре года, в Ньюэне, он скажет: «Моя цель — научиться рисовать не руку, а жест, не математически правильную голову, а общую экспрессию» (п. 408) и «Я был бы в отчаянии, если бы мои фигуры были правильными» (п. 418). До тех же пор, пока он чувствовал, что не сумеет сделать их правильными, если бы и хотел, он добросовестно старался овладеть правильностью, приобретая «капитал анатомических познаний». К этому в основном и направлены эттенские студии землекопов, сеятелей, метельщиков.

Некоторые из них производят поистине странное, чтобы не сказать комическое, впечатление. Ван Гог был столь самобытен по своей художнической натуре, что самообуздание во имя ученичества давало плоды неуклюжие, натужные. И все же ему было необходимо пройти через этот искуc, чтобы обрести и свободу, и внутреннее право рисовать «так, как чувствует».

С целью упражнений он рисовал все тех же своих любимых персонажей — работников за работой. В серии студий появился первый «Сеятель» — одна из главных тем Ван Гога, пронесенная через всю жизнь. Толчок был дан «Сеятелем» Милле: гравюру с него Винсент тщательно скопировал в Боринаже. В Эттене он усердно рисовал сеятелей с натуры. На одном из рисунков пожилой крестьянин точно воспроизводит позу и жест молодого парня у Милле и взят с той же точки зрения: Винсент явно хотел проштудировать на живом человеке полюбившийся ему мотив. Вот тут он действительно робко копировал натуру, рисуя прилежно, тщательно, с аккуратной оттушевкой, следя, чтобы все было на своем месте и все пропорции соблюдены. Однако сеятель его выглядит неестественным и деревянным. У героя Милле — вольный, широкий размах, у натурщика Ван Гога — нерешительно отведенная в сторону и застывшая рука. У Милле сеятель шагает в энергичном ритме, у Ван Гога — запинаясь, напряженно выворачивая ступни. Расплатой за приобретение анатомического капитала оказывалась статичность, парадоксальная оцепенелость движения — так отвечала Ван Гогу строптивая натура, когда он хотел ее умиловить, следуя за ней покорно.

Но одновременно с этими упражнениями, а то и раньше Винсент делал другие рисунки, где давал рядку чувству, действовал более непринужденно, без поминутной оглядки на натуру — хотя и на основе натуральных зарисовок. И эти работы несравненно интереснее «штудий» — порой даже кажется, что они нарисованы другим человеком или в другое время. Такова композиция «Женщины, несущие мешки» и еще более ранний небольшой рисунок «В пути», который Винсент послал Тео из Брюсселя в январе 1881 года, добавляя: «Это отчасти напоминает некоторые рисунки Лансона или некоторые английские гравюры на дереве, но пока более неуверенно и слабо» (п. 140).

Х. Р. Грэтц неспроста открыл этим рисунком свою книгу «Символический язык Ван Гога». Одинокий путник, бредущий поздно вечером, с зажженным шахтерским фонарем, мимо растрепанного дерева, мимо дома со светящимися окошками, мимо и дальше, — это шахтер, возвращающийся с работы, но это и «странник на земле», взывающий града (вспомним первую проповедь Винсента). Дорога ведет неведомо куда, но ведет и ведет, не давая остановиться. А тут она еще и темная, так что путнику при каждом шаге виден только малый участок под ногами, высвеченный его фонарем. Сильный, волнующий образ! Есть в нем такое непринужденное слияние своего внутреннего мира с внешним, которое дается только детям и очень большим художникам. Ван Гог тогда уже не был ребенком и еще не стал большим художником, но в нем как бы оставалось что-то от первого и предчувствовался второй; на этом скрещении и перепутье и возникали у него такие вещи.

Итак, фигурные рисунки самого раннего периода довольно явственно распадаются на две группы: одна — где Ван Гог рисует и компоует от души, другая — где он учится, штудировать. К первой могут быть отнесены, начиная с «Au charbonnage», «Горняки, идущие на шахту», «Человек с лопатой», «В пути», «У очага», «Женщины, несущие мешки» и некоторые другие (почти все — шахтерские по теме). Ко второй — многочисленные варианты «Землекопа», «Сеятеля», «Метельщика», которые художник делал, сообразуясь с рекомендациями учебных пособий; о них он сам говорил: «Я смотрю на нынешние свои работы исключительно как

на этюды с модели и не претендую ни на что иное» (п. P-2).

Как ни естественно предпочесть вещи первой группы, порой удивительные в своей самобытной экспрессии, тяжеловесным окоченелым «этюдам с модели», нельзя забывать, что этим мало эстетичным этюдам художник многим обязан. Не занимайся он ими — налет дилетантизма, сказывающийся во всех работах раннего времени, так бы и укоренился, оказавшись для него роковым. Ведь он был не из тех чудо-talантов, у кого все достигается играючи.

Тут встает вечный вопрос о роли *школы*: заглушает она таланты или выращивает? Школа, какая бы ни была, всегда предполагает элемент прозаического чернорабочего изучения, подравнивающего индивидуальности, — после того художнику приходится, по выражению Врубеля, «искать заросшую тропинку обратно к самому себе». Ван Гог — самоучка — обошелся без академического обучения, но вовсе не желал остаться интересным дилетантом: он сам, лишь с небольшой помощью Мауве, устроил себе школу, хотя и не академическую, однако с суровой сдерживающей дисциплиной. Он в ней нуждался, не считая допустимым начинать прямо с конца. Пренебрегая безликими «штудиями» и сразу педалируя собственную (если не чужую) оригинальность — художник такого склада, как Ван Гог, может быть, и стал бы восхитительным «примитивистом», но не поднялся бы до «Едоков картофеля» и «Ночного кафе». Была большая мудрость в его самоограничениях и в его зароксах, данных самому себе.

Зарок первый был: не приступать к живописи прежде, чем не овладеешь рисунком, ибо «рисунок — становой хребет живописи». Зарок второй: рисовать прежде всего и больше всего человеческие фигуры, ибо они ключ ко всему, что живет; они «косвенно благотворно влияют и на работу над пейзажем» (п. 152).

Обратим внимание на последние слова. Пейзаж с самого начала получался у Винсента лучше, чем фигуры. Он давно уже видел и чувствовал природу как художник. У него было особенное, может быть прирожденное, чувство пространства, пространственного ландшафта. В письмах дохудожественной поры то и дело встречаются великолепные описания природы — точно и зримо нарисованные словами картины. И, как он сам признавался,

пейзажную живопись он в ту пору предпочитал «фигурной».

Какую бы ни взять из ранних пейзажных композиций Винсента — она выгодно отличается от одновременных ей фигурных этюдов не только «грамотностью», но и тонкостью. Монохромная акварель «Мельницы близ Дордрехта», сделанная в августе 1881 года (тогда же, когда упоминавшийся «Сеятель»), — превосходный, с большим настроением исполненный пейзаж.

И все же Винсент продолжал корпеть над фигурами, которые ему давались так трудно. Пейзаж давался сравнительно легко, а всякая легкость подозрительна: только проторенный путь легок. В его ранних пейзажах много искреннего чувства, но нет чего-то неповторимо личного, они в русле общего направления голландского лирического пейзажа того времени, — слишком в русле. Ван Гог интуитивно опасался соскользнуть к рутине, рисуя мягко и лирично, как уже многие до него рисовали, вечерние сумерки, дали, туманные горизонты, пушистые ивы. Хотя он постоянно восхищался самыми разнообразными художниками — и заслуживавшими и не заслуживавшими восхищения — и постоянно стремился у них у всех учиться, в нем с самого начала жила воля сказать о своем и по-своему. Те же равнины, те же рощи он воспринимал в глубине души не совсем так, как глубоко почитаемые им Коро, Дюпре, Мауве, Марис или Мишель, — более «грубо», «грубо, но тонко», — и ему нужно было обрести для этого свой, незаемный язык.

Грубый землекоп, согнувшись в три погибели, с напряжением вонзает лопату в почву. Мыслим ли такой землекоп в пейзаже, написанном в духе Коро? Нет, там могут появляться только нимфы и играющие дети. А Ван Гога притягивал землекоп: разве нет в его усилиях чего-то родственного усилиям самой природы? В природе тоже идет непрерывная работа и нешуточная борьба за жизнь. У нее есть костяк, мускулы, кровь. Каждое дерево, каждое растение напрягается всеми фибрами, поднимаясь к свету и вцепляясь корнями в землю.

Ван Гог приходит к реализации своего ощущения природы через аналогии с работающими фигурами. «Смотреть на иву, как на живое существо», «Когда рисуешь дерево, трактовать его, как фигуру», — он без конца твердит эти заповеди.

Первые плоды такого подхода обнаруживаются в некоторых пейзажных рисунках того же, 1881 года. «Старые ветлы» (с хижинкой на втором плане) отличаются телесной крепостью, подлинной фигуроподобностью. Рисунок конструктивен, построен просто и энергично, без суетливости зыбких легких штрихов, призванных создавать иллюзию живописности в рисунке «Аллея», сделанном только чуть раньше. Воздушность, атмосферные нюансы — не для Ван Гога: тут он не в своей стихии. «Старые ветлы» предвещают арльского, то есть настоящего, Ван Гога, который членит и строит, не сливает формы, а разграничивает, даруя «лицо» или «фигуру» каждому элементу целого.

Фигурная концепция, примененная к пейзажу, не только учила конструктивности и энергическим упрощениям формы; в ней заключалось и нечто еще более важное, отвечающее глубокой потребности духа. Мышление Ван Гога было ассоциативным. Явления и вещи, которые он наблюдал, ему всегда о чем-то напоминали и возвещали, пронизываясь токами, поднимающимися из глубины памяти и воображения. Рождалась сложная метафорическая структура образа — стихийно-метафорическая, ибо тут была не нарочитая символика, а невольный наплыв представлений при взглядывании, «вхождении» в предмет. Художник, возможно, и не успевал отдать себе отчет в образах, какие роились у него на периферии сознания, пока он писал с натуры: они в процессе работы переплавлялись в образе находившегося перед глазами предмета. Вот почему предметы самые простые и заурядные порой выглядят на картинах Ван Гога имеющими какой-то неизъяснимый подтекст, кажутся, по выражению одного писателя, «божественно или дьявольски живыми».

Впрочем, Ван Гог и сам был аналитиком, склонным к самонаблюдению. Он говорит: «Я чувствую экспрессию и, так сказать, душу во всей природе, например в деревьях. Ряды ветел напоминают мне тогда процессию стариков из богадельни. В молодой пшенице есть для меня что-то невыразимо чистое, нежное, нечто пробуждающее такое же чувство, как, например, лицо спящего младенца. Затоптанная трава у дороги выглядит столь же усталой и запыленной, как обитатели трущоб. Несколько дней назад я видел побитые морозом кочны савойской капусты; они напомнили мне кучку женщин в изношенных

шальях и тонких платьишках, стоящую рано утром у лавчонки, где торгуют кипятком и углем» (п. 242).

Подобные высказывания неоченимы для понимания творческой личности Ван Гога, подтверждая поэтическую ассоциативность его видения, антропоморфность восприятия природы. Они, кроме того, лишней раз убеждают, что художник *не себя* созерцал в окружающем. Альтруизм был не только чертой человеческого характера Ван Гога и не только первым импульсом его искусства, но и формообразующим фактором.

Это важно подчеркнуть с самого начала, потому что во многих монографиях Ван Гог предстает в виде художественного эгоцентриста, вечно носившегося со своими собственными неурядицами. Если поверить Грэтцу, автору книги «Символический язык Ван Гога», то Ван Гог никогда не создавал ничего, кроме бесконечных автопортретов. Автопортрет и автобиография зашифрованы в любом пейзаже и натюрморте — нужно только найти ключ к шифру. Сломанные или засохшие ветки означают крушение Винсента в жизненной борьбе; мост означает переход Винсента к новому этапу жизни; натюрморты со старыми башмаками символизируют отношения Винсента и Тео и т. д.

Рассуждения Грэтца только доводят до крайности тенденции многих авторов, берущих за основу узко понятый тезис о самовыражении художника. Тут с легкостью производится подмена понятий: вместо выражения художником своего эмоционального мировосприятия — выражение им себя, что вовсе не одно и то же. Ван Гог, действительно, писал видимое так, как он его чувствовал, но отсюда не следует, что он навязывал предметам независимо от их собственной природы свою личность, только ею интересуясь, только ее находя и видя повсюду. Было бы очень плачевно, если бы искусство плотно запирало художника в границах его «его», вместо того чтобы их расширять. К счастью, это не так. Эгоцентрическая замкнутость на самом себе скорее свойственна обывателю, чем подлинному художнику.

Во всяком случае, она не свойственна Ван Гогу. Да, он много страдал, но его искусство — не иносказательная повесть о страданиях человека по имени Винсент Ван Гог. Это повесть — или, лучше сказать, *весть* — о множестве других вещей, как их видел, чувствовал и понимал художник: о человеческих типах и характерах,



о социальному бытию и бытию природы, о сопричастности жизни природы и жизни человека. Личный опыт трудов, страданий и раздумий лишь делал художника особенно чутким и восприимчивым — сопереживающим. И если он примысливал себя к предмету изображения, то это как раз и проистекало из его способности симпатического вчувствования в предмет. Ассоциативность восприятия рождала чувство вдвойне или втройне интенсивное, обнимающее собой и видимое, и то, что с ним ассоциировалось, и момент личного душевного опыта. Возбудителем этого сложно-единого переживания всегда являлся сам увиденный предмет, который не был ни поводом, ни условным знаком, а обладал для Ван Гога абсолютной самоценностью.

У него были и вполне определенные теоретические воззрения на этот счет, сложившиеся и высказанные очень рано. Еще в 1879 году он писал: «Я не знаю лучшего определения для слова искусство, чем „L'art c'est l'homme ajoutée à la nature" (искусство — это человек, привнесенный в природу) <sup>2</sup>. Природа — это реальность, истина, но в том значении, в том понимании, в том характере, которые раскрывает в ней художник и которые он дает — qu'il degage (высвобождает), вылушивает, освещает» (п. 130). Как видно, Ван Гог представлял себе отношения между художником и природой по типу отношений между земледельцем и землей: злаки рождает земля, дело человека — «высвободить» их и добыть.

Современный автор Жак Мёрис, цитируя вышеприведенные строки из раннего письма, корректирует их, говоря, что на самом деле Ван Гог «больше стремился приобщить природу к себе, чем себя — к ней. Произведение искусства — это, если угодно, Ван Гог плюс природа, а не природа плюс Ван Гог» <sup>3</sup>. Можно бы просто заметить, что сумма не меняется от перемены мест слагаемых. Однако в данном случае результат меняется: перестановка слагаемых нужна Мёрису для вывода — в живописи Ван Гога предвосхищается абстрактное искусство. И этот вывод делали многие авторы, писавшие о Ван Гоге в то время, когда абстрактное искусство, каза-

\*\*\*\*\*  
<sup>2</sup> Несколько измененная формула Золя: «Произведение искусства — это кусок природы, увиденный через темперамент».

<sup>3</sup> *Meuris Jacques. Van Gogh aujourd'hui. Paris, 1958, p. 63.*

лось, занимало очень прочные позиции: им непременно хотелось сделать из Ван Гога основоположника абстракционизма.

Между тем все без исключения высказывания художника — как ранние, начиная с гимна Даме Реальности (в письме к Раппарду), так и поздние — говорят об исключительном и главном значении для него природы как таковой: пейзажа определенной местности, людей с определенными характерами. В 1888 году он писал Бернару из Арля: «Я безостановочно поглощаю природу. Я преувеличиваю, иногда изменяю мотив, но все-таки не выдумываю всю картину целиком: напротив, я нахожу ее уже готовой в самой природе. Весь вопрос в том, как выудить ее оттуда» (п. Б-19). Это все та же установка, с какой Винсент начинал свой художественный путь: даже термины не изменились — «высвободить», «извлечь», «выудить».

Из понимания искусства как «привнесения человека в природу» у Ван Гога возникал императив: художнику следует иметь дело с объектами, которые он любит, которые ему внутренне близки, созвучны, — ибо только тогда его внутреннее чувство найдет к ним путь и сумеет «вылущить» их истину. «Когда любишь что-либо, то видишь этот предмет лучше и яснее, чем когда не любишь» (п. 591-а). «Друзья, давайте любить то, что любим» (п. Р-6).

Но эта *любовь художника*, это пристрастие его к известному кругу явлений — не то же самое, что личная человеческая привязанность. Это, скорее, надличное чувство, поднимающее художника над миром его житейских страстей и интимных предпочтений. В плане чисто личном Винсент, без сомнения, больше всех людей на свете любил своего брата Тео. Однако он ни разу не написал его портрета. Не писал он и женщин, которых любил, — кроме Христины, служившей ему натурщицей.

Как художник, он жил в мире иных чувств — более широких, менее интимных, не зависимых от превратностей личной судьбы. «В мире существует много великого — море и рыбаки, поля и крестьяне, шахты и уголекопы» (п. 388-а).

## Гаага

В Гааге, в 1882 и 1883 годах, Винсент проходил новый, более высокий этап своего ученичества. Напомню: это было то время, когда он, уйдя из отчего дома, жил сначала один, а потом с Христиной в гаагском предместье Шенквег. Решив после разрыва с Кее Фос и ссоры с отцом отречься от «цивилизованного» общества, он окунулся в атмосферу городских окраин, населенных бедной. В поисках сюжетов бродил по верфям, рынкам, трактирам; его моделями были землекопы, рабочие торфяников, а больше всего обитатели богаделен. «В самых нищенских лачугах и грязных углах я видел сюжеты рисунков и картин, и меня непреодолимо тянет к ним» (п. 218). Одновременно он настойчиво совершенствовался в «ремесле», все время ставя перед собой определенные задачи и испытывая потребность формулировать — чего именно он добивается в области рисунка, перспективы, тона и цвета. Однако технические задачи у него все меньше отчленяются от содержательных. Те два ряда работ, которые в предыдущие годы ясно различались, — рисунки-штудии и творческие рисунки — теперь тяготеют к слиянию. Теперь, рисуя какого-нибудь «старика-сироту» с подагрическими ногами, опирающегося на ветхий зонтик, художник одновременно и изучает анатомию, позы, ракурсы, и создает образ, психологически значимый.

Порой эти задачи, совмещаясь, друг другу мешают. У Винсента больше нет наивной смелости начинающего, но нет еще и достаточной уверенности в себе профессионала. Гаагский период — переходный; он, может быть, наименее богат безусловными художественными ценностями, но исключительно важен, как стадия формирования. От некоторых добытых в это время художественных максим Ван Гог впоследствии отошел, но были найдены и такие, которые легли в основу дальнейшего.

Он пришел теперь к убеждению, что Дама Реальность благосклонна не к тому, кто исполняет ее малейшие прихоти, то есть старается воспроизводить ее буквально, а к тому, кто ее «укрощает», вступает с ней в единоборство. «...Когда с ней вот так поспоришь и поборешься, она обязательно становится послушной и покладистой» (п. 152). На первых порах это значило — обобщать, не мельчить, искать «основные линии», «большие линии»

для передачи формы и движения. Если сравнить «Мальчика, копающего землю» 1881 года и «Землекопа» 1882 года; с трудом верится, что всего несколько месяцев отделяют второй рисунок от первого. «Мальчик» только стоит в позе копающего, но бездействен, его вялые ватные конечности словно бы не имеют отношения к процессу копания; форма измята, рисунок затерт до мутной черноты, штрихи положены как придется. Зато «Землекоп» 1882 года уже работает по-настоящему. Фигура, взятая в трудном ракурсе, компактна, конструктивна, напряжение действия читается уже в общем контуре, а лаконичные штрихи внутри контура положены строго по форме. Умением выразить штрихом форму и направление движения Винсент, видимо, сознательно и настойчиво овладевал. На всех этюдах «стариков» можно проследить работу над штрихом и контуром, которые перестают быть неуправляемыми. Штрихи круглятся там, где круглится форма; они вертикальны, горизонтальны или идут по диагонали, смотря по тому, куда направлено движение объемов и плоскостей.

Уверенно и даже, можно сказать, виртуозно Винсент стал справляться с перспективой. Об этом можно судить по многопланым панорамным видам Шенквега, которые он рисовал и писал акварелью из окон мастерской, выполняя заказ дяди Кора на серию видов Гааги. Увиденные с высоты, эти окраинные ландшафты уходят вдаль расчлененными горизонтальными планами, по которым можно «путешествовать взглядом», начиная с прачечных на первом плане, через плотничьи мастерские и дальше, к горизонту, где кончается город, начинаются пастбища и видны крошечные пасущиеся коровы. Справа же наискось идет длинная прямая дорога, обсаженная деревьями, сливаясь у горизонта с основной панорамой: перспективный эффект очень сложный. И на этом большом пространстве тщательно прорисованы миниатюрные детали: фигуры людей, бочки, рабочие инструменты, заборы. Можно пересчитать все доски у забора, все ободья у бочки. Суховатая манера, так мало свойственная Ван Гогу, отчасти, вероятно, продиктована практическими соображениями (рисунки делались на продажу), но тут сказалось и пристрастие Винсента к пристальному разглядыванию: ему были интересны и прачки, и пильщики, и весь их рабочий скарб, хотелось все это охватить, вместить, выразить идею населенного, обжитого простора.

Позже он нашел для нее иной художественный язык; здесь же в ущерб живописности целого он «перечислял» то, что видел. Но сделано это искусно, — не то, что, в наивных «Горняках, идущих, на шахту». Если дядя Кор был все же разочарован рисунками Винсента, то, без сомнения, потому, что они изображали какие-то задворки вместо красивых площадей и памятников.

Вообще же Винсент в Гааге не очень увлекался пейзажем и даже говорил о себе: «Я решительно не пейзажист». Он предпочитал рисовать людей. Особенно его манили многофигурные композиции: толпа у лотереи, у входа в дешевую столовую, на вокзале в зале ожидания и т. д. Он делал множество таких набросков, но эта линия в его творчестве затем оборвалась: дело ограничилось набросками и замыслами. Причины чисто внешнего свойства мешали ему работать над динамическими массовыми сценами. Делая быстрые зарисовки на улицах, среди бесцеремонных зевак, он успевал схватывать общий характер мотива — эти снайперские навыки впоследствии очень пригодились. Но превращать наброски в нечто разработанное и законченное не удавалось. На той стадии художественного развития, на которой он тогда находился, насущно необходима была анализирующая сосредоточенная работа с натуры, возможная только в стенах мастерской. Так, против воли он становился по преимуществу «мастером одной фигуры».

На первых порах, рисуя неподвижно позирующую модель, он иногда сбивался на прежнее прилежно-ученическое вырисовывание, как в эттенских этюдах. Близка к ним, например, «Старуха со ступкой». Моделью была, по всей видимости, не кто иная, как мать Христины: заметно семейное сходство<sup>4</sup>.

\*\*\*\*\*  
<sup>4</sup> Когда Христина только начинала посещать мастерскую Винсента, с ней приходили позировать также ее мать и младшая сестра — Винсент упоминает о них в письме от 3 марта 1882 года, еще не называя имени Христины, но вряд ли можно сомневаться, что речь идет о ней. «У меня сейчас новая модель, хотя я ее уже — правда, очень небрежно — рисовал и раньше. Вернее, это больше, чем одна модель, — это целая семья из трех человек: женщина лет 45, похожая на фигуру Эдуарда Фрера, затем ее дочь — той лет 30 — и девочка 10—12 лет. Это бедные люди, но должен сказать, им цены нет — так они старательны... Дочь пожилой женщины некрасива — лицо у нее тронуто оспой, зато фигура очень грациозная и, на мой взгляд, привлекательная» (п. 178).

На стадии школярского буквализма Винсент не держался, пробуя различные способы «единоборства с натурой» в портретах Христины. Он не грешил против истины, говоря, что в качестве постоянной модели Христина приносит ему большую пользу, — по крайней мере так было в первые месяцы их совместной жизни, когда она не уклонялась от позирования. Он рисовал ее и с большой девочкой (ее младшей сестрой) на коленях, и с маленькой — ее пятилетней дочерью, и одну, сидящую в белом балахоне на полу возле очага. Он сделал с нее довольно необычный рисунок, построенный из геометризованных «кубических» объемов, назвав его «The great lady» — некрасивая женщина, и жалкая, и царственная, с обнаженной грудью. Наконец, Христина позировала для рисунка, переведенного затем в литографию, который из всех ранних вещей Ван Гога пользуется наибольшей известностью, — «Sorrow» («Скорбь»). Он очень понравился взыскательному Вейсенбруху; сам Винсент тоже склонен был тогда считать «Скорбь» своей лучшей работой.

Действительно ли это так? Во всяком случае, «Скорбь» — самое законченное из гаагских произведений, исполненное не без некоторого технического блеска. Нагая женская фигура обрисована единым очерком, почти без моделировки, линия упругая, гибкая, формы тела ею прочувствованы. Лицо спрятано в коленях, поза передана выражение усталости, резиныция, горя. Несмотря на отвисшую грудь и выпуклый живот — намек на беременность, в фигуре есть нечто трогательно-девическое, что-то от обиженного ребенка. Внизу Винсент подписал строки из Мишле: «Как возможно, чтобы на земле была одинокая покинутая женщина?».

Художник говорил по поводу «Скорби»: «Разумеется, я не всегда рисую так, как в этот раз. Но я очень люблю английские рисунки, сделанные в этом стиле: поэтому не удивительно, что один раз я и сам попробовал так сделать» (п. 186). К тому же гравюра Милле «Пастушка» навела его на мысль: «Как много можно сделать одной линией!». Добиваясь эффекта выразительной «одной линии», Винсент подкладывал под лист бумаги, на котором рисовал, еще два листа, так что рисунок отпечатывался на них, и затем обводил по контуру отпечаток. В результате — чистые линии, подкупающая экономность рисунка, никакой мази. Фигура «скорбящей»

не имеет характерной неуклюжести фигур Ван Гога, она даже грациозна. Винсент мог бы совершенствоваться дальше в этом направлении, которое, возможно, принесло бы ему и более быстрый успех. Но, хотя он и был приятно удивлен тем, что у него получилось, что-то удержало его от продолжения работы в «английском стиле». Не в его натуре была лобовая символика с привкусом дидактизма, а язык «одной линии», чистого контура так же не был его родным языком, как и живописная размытость, скрадывающая контуры. «Скорбь» осталась на пути Ван Гога боковым ответвлением, по которому он не пошел дальше.

Но внутренним смыслом, вложенным в рисунок, он дорожил. Это был опять-таки сложно-ассоциативный смысл, не сводимый к изречению Мишле. Обнаженная беззащитная фигура ассоциировалась с образом оголенных древесных корней. «Я старался одушевить этот пейзаж (деревья с обнажившимися корнями. — *Н. Д.*) тем же чувством, что и фигуру: такая же конвульсивная и страстная попытка зацепиться корнями за землю, из которой их уже наполовину вырвала буря. С помощью этой белой худой женской фигуры, равно как посредством черных искривленных и узловатых корней, я хотел выразить мысль о борьбе за жизнь. Вернее, так: я пытался быть верен стоявшей перед моими глазами натуре, не философствуя; поэтому в обоих случаях я почти произвольно передал атмосферу этой великой борьбы» (п. 194).

Пожалуй, и среди гаагских работ есть такие, где «атмосфера борьбы за жизнь» передана своеобразнее и сильнее, чем в «Скорби», хотя они не столь обобщены, более эмпиричны. Это портреты людей со стигматами отверженности и нищеты, но и с запасом стоического сопротивления. «Девочка в шали» (портрет младшей сестры Христины) — заброшенная вихрастая девочка-дичок, косящая исподлобья темным взглядом. Жизнь ничего хорошего не обещает ей, но она за себя постоит — сжимаясь, увертываясь, кусаясь, если придется. Рядом с этим мрачным детским профилем поза женщины в «Скорби» кажется надуманной и чересчур картинной.

Или «Портрет старика с раненым глазом», по поводу которого художник замечал: «Бывают поврежденные физиономии, в которых, однако, что-то есть, что мне кажется потрясающе выразительным в „Хилле Боббе“ Франса Хальса или в некоторых головах у Рембрандта»

(п. 264). Старый ветеран, напомилавший ему солдата наполеоновской гвардии, возвращавшегося по дорогам России, изуродован и нищ, однако со спокойным достоинством носит свой карикатурный цилиндр и смотрит своим единственным глазом так, будто в чем-то одержал верх над судьбой. Концепция знаменитого «Человека с перевязанным ухом» в какой-то мере предвосхищена в этом человеке с перевязанным глазом.

Создавая галерею «отверженных» городского дна, Ван Гог не утрировал мимику, не нагнетал «переживаний, не придавал физиономиям ни преувеличенной горестности, ни подчеркнутой униженности. «По поводу экспрессии я все больше убеждаюсь, что нужно искать ее не столько в физиономиях, сколько в общем ансамбле. Не знаю ничего более отвратительного, чем головы с академическими выражениями чувств» (п. 299). Верное художественное чувство остерегало его от мелодраматизма. Вопреки ходячему о нем мнению он всегда оставался художником; сурово сдержанным в выражении эмоций; вернее, он передавал эмоциональный накал «общим ансамблем», цветом, штрихом, мазком — но не драматическим сюжетом и не поведением своих персонажей, которые у него, как правило, спокойны. Самый сильный жест, допускаемый им для выражения горя, — спрятанное лицо: опущенное в колени, как в «Скорби», или закрытое руками, как в другом известном рисунке этого времени «Одинокий старик».

Последняя композиция имеет длительную историю. Еще в Эттене, в сентябре 1881 года, Винсент упоминал среди других зарисовок «старого больного крестьянина, сидящего на стуле перед очагом: он опустил голову на руки, а локтями уперся в колени» (п. 150). Этот рисунок не сохранился. В Гааге, в ноябре 1882 года, был сделан тот, который художник перевел в литографию, — он, как мы помним, понравился типографским рабочим, пожелавшим его приобрести. Но более выразителен другой, поясной вариант, решенный не посредством линии и штриха, как первый, а живописно — полуфигура старика погружена в глубокую бархатистую черноту, белыми означены светлые блики — трепещущие отсветы очага. Это решение сильнее передает сумрак тоски, охватывающей старого человека ночью во время бессонницы. В одном из писем Ван Гог приводит целиком стихотворение «В ночной тишине» — французский перевод из



Томаса Мура, «которое было у меня в мыслях, когда я рисовал старика, хотя оно и не подходит к нему в точности — у меня дело происходит не ночью» (п. 253).

По-видимому, поясной вариант, где дело происходит именно ночью, был сделан несколько позже, уже в 1883 году.

В последний раз Ван Гог вернулся к своему «Старику» через девять лет, в Сен-Реми, написав его маслом.

Вероятно, тема восходила еще к воспоминанию о том старике, которого Винсент взял на попечение в Боринаже (см. п. 219). Затем жители богаделен — самые доступные Винсенту натурщики — давали ей новую пищу. И наконец, дополнительные импульсы к ее развитию Ван Гог получал от произведений искусства — будь это стихотворение Мура или картина Израэльса «Старик», которую он описывает в одном из писем так, будто это не картина, а подлинная действительность.

Ван Гогу не было тогда и тридцати лет, и в эти годы он способен был так глубоко чувствовать трагедию одинокой старости. Залог его будущего величия — в даре проникновения, в способности перевоплощаться душой в старика, в покинутую женщину, в заброшенного ребенка и даже в старую заморенную лошадь, даже в затоптанную траву на обочине дороги. Художественное развитие Ван Гога начиналось с чисто человеческих, а не эстетских переживаний.

Установка на гуманистическую содержательность как единственный «резон д'этр» искусства не только не тормозила специально-художественных исканий Ван Гога, но они полностью из нее вытекали. Суровый закон искусства: чувства самые искренние, самые благородные роковым образом соскальзывают на путь рутины, «уже сказанного», «уже виденного», если художник, выражая их, не делает эстетического открытия. Мало одной искренности, мало даже искренности плюс умелость — нужно открытие. А открытие совершается не иначе, как в материи данного искусства, которая поэтому требует от художника всей полноты любви.

Ученичество Ван Гога далеко не сводилось к овладению перспективой, анатомией и пр. как подсобными — необходимыми, хотя и скучноватыми, — знаниями и навыками, без которых вообще нельзя ни рисовать, ни писать. Он уже в Гааге приобрел вкус к волшебной лаборатории художника, был одержим страстью перебирать,

пробовать, соединять различные материалы и техники, почти чувственно наслаждаясь ими. Уголь, тушь, акварель, цветные карандаши, литографский карандаш, типографские чернила, смешанные на палитре с белилами или коричневой краской; работа пером, кистью, графитом — все это шло в ход в разнообразных сочетаниях. Определить технику каждого листа не просто — она почти всегда смешанная. Иногда он рисовал с помощью подкладки нескольких листов бумаги — чтобы достичь чистых линий; иногда, чтобы достичь живописного эффекта, выливал на законченный рисунок воду и кистью на мокром листе воспроизводил сохранившиеся следы рисунка. Прося брата раздобыть ему черный «горный мел», вот как он описывает его свойства — как если бы речь шла о ком-то живом: «У горного мела звучный глубокий тон. Я сказал бы даже, что горный мел понимает, чего я хочу, он мудро прислушивается ко мне и подчиняется; обыкновенный же мел равнодушен и не сотрудничает с художником. У горного мела душа настоящего цыгана...» (п. 272).

Меньше всего Винсент в ту пору находил общий язык с акварелью — эта мягкая деликатная техника «не понимала, чего он хочет». «Акварель — не самое лучшее средство для того, кто стремится прежде всего передать размах, энергию, силу фигур... Можно ли винить меня, если, повинувшись своему темпераменту и личному восприятию, которые влекут меня прежде всего в сторону характера, структуры, действия фигур, я не выражаю свои чувства акварелью, а делаю рисунки только черным и коричневым?» (п. 297). В черных и коричневых рисунках он любил применять белильные оживки, сообщающие фактуре сочность. В превосходном пейзаже «Дорога на Лоойсдунен», исполненном карандашом и пером, сильными ударами белил переданы облака — узкие, стремительные, они летят по серому небу, как гигантские белые птицы, и одна настоящая черная птица реет среди них.

Примерно к середине гаагского периода — в конце 1882 и начале 1883 года — Ван Гог стал сознательно стремиться к живописному «клер-обскюр» в графике, предпочитать штриху пятно, добываясь шкалы нюансов от глубокого черного к белому. То есть — «писать черно-белым». Тогда и был сделан поясной вариант «Одинокого старика». Винсент снабдил окна в мастерской специальными ставнями, чтобы регулировать свет и полу-

чать нужные эффекты светотени вместо рассеянного освещения. Художника огорчало, что в мастерской при рассеянном свете пропадает то «характерное и таинственное», что замечал он в фигуре Христины, когда она хлопчет на кухне, или в фигурах стариков в темном коридоре богадельни. Его вдохновляли рисунки и офорты Рембрандта с их переливами мрака, полумрака и вспышками света. Поэзия реальности в этот период ощущалась Ван Гогом через «клер-обскюр». Продолжая свое ускоренное прохождение по этапам художественной истории, он приблизился к стадии светотеневой живописности.

А как обстояло дело с живописью в собственном смысле — с живописью маслом? Начальные опыты относились к эттенскому времени, когда Винсент под наблюдением Мауве написал несколько учебных натюрмортов с овощами и кружкой. Затем снова обратился к живописи в августе 1882 года, сделав несколько пейзажных этюдов на берегу моря в Схевенингене и в роще.

Любопытно, что эти *первые* картины Ван Гога написаны вовсе не в темной гамме, а, напротив, интенсивными насыщенными красками. То есть в них он непреднамеренно казался таким, каким стал лишь много лет спустя: живописцем цвета, а не тона. Как бы ни судить о художественном качестве «Девушки в роще», это вещь прежде всего красочная, хотя, конечно, от ее мешанины неупорядоченных мазков далеко до цветowych симфоний поздних полотен. Как в графике ранние и неумелые вещи порой поразительно предвещают будущего Ван Гога («Au charbonnage»), так и в живописи: где он начинает как бы от нуля, там вспыхивают первые зарницы его красочного дара — потом он их приглушает во имя последовательности художественного развития.

После разрыва с Мауве он был предоставлен себе, никто им не руководил и не давал советов, ему приходилось все открывать самому, самому решать проблемы цвета, света, тона, фактуры, возникавшие с каждым новым этюдом. Не зная, как принято с ними справляться, Винсент эмпирическим путем проб и ошибок находил нечто оригинальное. Замечательно письмо, где он рассказывает о первых разведках в стране живописи. Вот он в осеннем лесу на склоне дня, при свете вечернего солнца. Он захвачен красотой зрелища — «такие красочные эффекты, какие я очень редко вижу на голландских картинах». Как сделать, чтобы «глядя на картину,

можно было дышать и хотелось бродить по лесу, вдыхая его благоухание»? Как передать роскошную цветистость осеннего леса, изменчивый эффект солнца и одновременно ощущение материальности, крепости почвы? «Писание оказалось настоящей мукой. На почву я извел полтора больших тюбика белил, хотя она очень темная; затем понадобилась красная, желтая, коричневая охры; сажа, сиена, бистр; в результате получился красно-коричневый тон» (п. 227). Добиваясь глубины цвета, способной выразить «мощь и твердость земли», он покрыл полотно таким густым тестом краски, что поверх него нельзя было писать деревья — мазок утопал. Винсент вышел из затруднения с дерзкой простотой — выдавил краску из тюбика прямо на холст, и сгустки краски, промоделированные сверху кистью, стали стволами деревьев. Так он положил начало своей пастозной фактуре.

Другая трудность: пока он писал, освещение менялось и все принимало другой вид. Отсюда Винсент сделал естественный вывод: писать с натуры надо быстро. Но, если писать быстро, нужно пользоваться приемом сокращений — как при стенографировании. Художник тогда не имел понятия о «сокращениях», применяемых импрессионистами, а в картинах голландцев не было таких быстролетных красочных эффектов. Значит, «стенографические знаки» он должен был изобретать сам. В сущности ему нравилось доходить самому до всего. «В известном отношении я даже рад, что не учился живописи, потому что тогда я, пожалуй, научился бы проходить мимо таких эффектов, как этот. Теперь же я говорю: „Нет, это как раз то, чего я хочу; если это невозможно сделать — пусть; я все равно попробую, хоть и не знаю, как это делать"... В моей стенографической записи могут быть слова, которые я не в силах расшифровать, могут быть ошибки или пропуски; но в ней все-таки осталось кое-что из того, что сказали мне лес, или берег, или фигура, и это не бесцветный условный язык заученной манеры или предвзятой системы, а голос самой природы» (п. 228).

Отныне его принципом стало: пусть этюды будут не повторением, а волевым *пересказом* того, о чем природа ему поведала. Но способы пересказа, знаки «стенографической записи», еще предстояло искать и искать.

После сентября 1882 года в занятиях живописью опять наступил длительный перерыв — до лета следую-

щего года. За это время «писание черно-белым» навело его на иной путь. Начав снова работать маслом, он стал писать менее пастозно, более слитно, смягченно, стусеванно, передавая то зрительное ощущение, какое бывает, «когда смотришь на натуру, прищурив глаза, вследствие чего формы упрощаются до цветowych пятен» (п. 309). «Канал» с тремя фигурами, идущими по грязной дороге после дождя, «Дерево» на ветру, «Рыбак» на берегу моря, «Жена рыбака» — картины 1883 года, написанные в этой новой манере.

Тут поиски Ван Гога сопровождались внутренними конфликтами. С одной стороны, он не мог отказаться от своего пристрастия к структурности, к анализу каждой формы в отдельности, к отчетливому мускулистому рисунку. С другой — его влекло на путь живописно-обобщенной трактовки форм в цвете и тоне, при которой они переставали быть структурными, а становились живописными массами. Эти тенденции между собой спорили, не находя синтеза; синтез пришел позже. Пока что, сделав большой графический эскиз к «Торфяникам в дюнах», Винсент увидел, что получается сухо. Фигуры и группы не связывались в одно живописное целое. Но если бы он трактовал эту сцену, «глядя прищуренными глазами», то не суждено ли было пропасть главному, что его в ней восхищало, напоминая «постройку баррикады»: энергии и характерности работающих фигур?

Был и разлад в отношении методов работы над картиной: между желанием скомпоновать картину на основе предварительных этюдов и предпочтением самих этюдов, сделанных прямо с натуры, любой картине, написанной в мастерской. «...В настоящих этюдах есть что-то от самой жизни; человек, который их делает, ценит в них не себя, а натуру и, следовательно, всегда предпочитает этюд тому, что он, возможно, потом из него сделает, если только, конечно, из многих этюдов не получится в результате нечто совершенно иное, а именно тип, выкристаллизовавшийся из многих индивидуальностей. Это наивысшее достижение искусства, и тут оно иногда поднимается над натурой: так, например, в „Сеятеле“ Милле больше души, чем в обыкновенном сеятеле на поле» (п. 257).

Дальнейшим своим творчеством Ван Гог утвердил самоценность этюда. За всю жизнь он сделал только одну вещь по методу от этюдов к картине — «Едоков картофе-

ля». Все остальные его полотна — или этюды с натуры, или (очень редко) написаны по памяти с участием фантазии. «Подниматься над натурой» он научился в границах натурального этюда, хранящего неостывший жар «самой жизни».

Хотя по видимости Ван Гог покидал Гаагу, потерпев фиаско — и жизненное (разрыв с Христиной), и художественное (неудача с задуманными картинами), — он покидал ее совсем другим, чем был по приезде. Из дилетанта он вырос в художника; его карандаш — о чем он мечтал в Боринаже и Эттене — стал ему послушен; теперь вставали трудности и проблемы более высокого уровня — какие задания давать этому вышколенному натренированному карандашу. Винсент в Гааге многое испробовал и во всем достиг определенных успехов — штриховой, контурный, светотеневой рисунок и даже — что редко отмечают — рисунок, построенный из угловатых упрощенных объемов («The great lady») — почти совпадение с позднейшей идеей Сезанна трактовать формы как куб, конус, шар. Он испытал себя и в различных жанрах — многофигурных и однофигурных композиций, психологического портрета, панорамного пейзажа, напрактиковался в быстрых летучих зарисовках. Начал живопись маслом, успев пройти путь от первоначальной интуитивной красочности к тональной живописности.

Тот рубеж, на котором находились его старшие современники — Мауве, Израэльс, барбизонцы, он уже взял, и ему предстояло двигаться дальше. Основные путеводные нити, добытые из собственного опыта, Ван Гог держал в руках. Он твердо знал теперь, что натура требует от художника поединка с ней, что ее следует пристально изучать, не становясь ее рабом; что она рассказывает художнику нечто и это «нечто» надо уметь переказать собственным языком. Он укрепился в мысли, что для него ключевым элементом художественного языка является действующая, работающая человеческая фигура — ее ритмы, ее экспрессия.

Главный итог был: «Я чувствую в себе большую творческую силу и знаю, что придет день, когда я буду в состоянии регулярно, ежедневно, создавать хорошие вещи» (п. 229).

## *Дренте — Ньюэнен — Антверпен*

Этот предчувствуемый день наступил вскорости. Два с половиной месяца, проведенные в Дренте (сентябрь—ноябрь 1883 года), были временем качественного перелома. Великолепные описания в письмах дрентских степей дают почувствовать, как много Ван Гог почерпнул там как художник.

Он заново открыл для себя идею бесконечного пространства — бескрайней земли и бездонного неба — и это сообщило его искусству новую масштабность, чувство грандиозного.

Дрентские живописные полотна (их немного — всего семь) — это «уходящая в бесконечность равнина справа, уходящая в бесконечность равнина слева», огромное небо над равниной и проецирующиеся силуэтом на небо хижинки или фигуры работающих крестьян. Силуэты темнеющие, но не контурные, не плоские, в них ощущается массивность, они даны мягко и сильно, цвет не исчезает, сгущаясь до темноты: цветная темнота и материальная силуэтность.

Степи научили художника отказу от локального цвета, то есть цвета, передаваемого как собственный цвет предметов, независимо от окружения и доминирующего ключа. Ключ задается тоном неба. «Небо тут серое, но такое светящееся, что даже наш чистый белый не в силах передать этот свет и мерцание. Если писать такое небо серым, что исключает возможность достичь интенсивности цвета природы, то, чтобы остаться последовательным, необходимо передать коричневые и желтовато-серые тона почвы в более низком ключе. Мне кажется, выводы из такого анализа настолько самоочевидны, что просто трудно понять, как можно было не заметить всего этого раньше. Но именно локальный цвет зеленого поля или ржаво-коричневой пустоши, если его рассматривать отдельно, легко может ввести в заблуждение» (п. 332).

Здесь разгадка того, почему в последующие два года Винсент сознательно стремился писать в темной гамме, перенося принципы «клер-обскюр» из графики на живопись: таким путем он преследовал задачу валеров, богатства светотеневого регистра, тоновых градаций. Отныне он старается ничего не «рассматривать отдельно», вне световой доминанты и соотношений тонов. Даже по репродукции видно, насколько неслаженно пестра ранняя

«Девушка в лесу» по сравнению с дрентскими картинами, сгармонированными в тоне и цвете. Но это пасмурная гармония коричневого, серо-оливкового, серо-сиреневого. Ван Гог пожертвовал во имя тональности наслаждением открытого звучного цвета, к которому втайне был так чувствителен. На время он к нему совершенно охладил — тем более что поэзия степей и топей раскрывалась ему в сумеречные вечерние часы. Он не любил степь при полуденном солнечном свете, когда она «надоедлива, однообразна, утомительна, негостеприимна и враждебна, как пустыня» (п. 325). И это говорил будущий солнцепоклонник!

Дрентские графические работы также свидетельствуют о наступившей художественной зрелости. Нет больше поисков ошупью: все сделано уверенной рукой, быстро, без колебаний, лаконично и точно; штрих и пятно великолепно взаимодействуют. С полным правом Винсент утверждал, что теперь может «полностью передать все, что говорят мне здешние молчаливые заброшенные топи» (п. 333). Библейское величие бедного сурового края выражено в дрентских рисунках.

Как всегда у Ван Гога, его изобразительные концепции были и этапами его миропонимания. В Дренте, ощутив Землю и Небо как бескрайние стихии, объемлющие человеческую жизнь, он почувствовал эпическую, почти космическую природу исконного крестьянского труда. Зрелище согбенных фигур на огромном просторе земли, под колоссальным небесным куполом его заворожило. То обстоятельство, что никаких личных контактов с дрентскими крестьянами у него не завязалось, не имело значения. Неприветливость дрентских обитателей могла его по-человечески раздосадовать, но ничего не меняла в его художественных пристрастиях, ничуть не заглушала возвышенную симфонию равнин, пахоты, рассветов и закатов в степи, овечьих отар, хижин с замшелыми крышами. Крестьяне, какими бы они ни были и как бы ни относились к нему лично, были ведущей темой этой симфонии — и внушили Ван Гогу желание стать «крестьянским художником». С этим желанием он приехал в Ньюэнен и остался там, чтобы его осуществить.

Ньюэненский период не был ни ученическим, ни подготовительным к чему-то высшему. Неверно рассматривать его как переходный и проходной. Это был один из



этапов зрелого творчества Ван Гога, самостоятельный и в себе законченный.

Не боясь натяжки, можно утверждать, что если бы даже все творчество Ван Гога ограничивалось 190 полотнами и 242 рисунками, сделанными в Ньюэне (а иному художнику этого хватило бы на всю жизнь), то и тогда бы он вошел в историю как высоко оригинальный «крестьянский художник». Другой вопрос — когда пришла бы к нему слава? Мейер Грефе полагал, что, если бы Ван Гог продолжал работать в духе «Едоков картофеля», он достиг бы известности еще при жизни. Более вероятно другое: его «открыли» бы позже, потому что иного рода новации носились в воздухе на рубеже веков. Блистательный провансальский Ван Гог заслонил в глазах следующего поколения сумрачного нюэненского Ван Гога, в котором стали видеть только темную личинку, позже превратившуюся в яркокрылую бабочку. В действительности, то были разные темы и формы выражения все того же великого художника.

Те, кто подходили к наследию Ван Гога непредвзято, это чувствовали. Известный английский художник Огастес Джон говорил: «Эти темные холсты были, я думаю, по существу, так же хороши, как созданные под солнцем Прованса»<sup>5</sup>.

Без сомнения, Ван Гог был в Ньюэне воинствующим реалистом, но его отличало от современных ему художников реалистического направления, которых он считал близкими себе по духу, нечто трудно определяемое словами: назвать ли это даром грандиозного видения обыденных явлений, подобного видению Рембрандта?

Начиная с Мейер Грефе, автора первой монографии о художнике, многие считают, что в Ньюэне Ван Гог сложился как мастер «старинной манеры», наследник старых голландских живописцев — Рембрандта и главным образом Хальса. «...Ему удалось стать единственным голландским художником века, связанным с великой старой голландской традицией Нидерландов»<sup>6</sup>, — пишет Жак Мёрис. Но Ван Гог не просто усвоил эту традицию, а продолжил ее как художник нового времени и новых задач. Его нюэненская живопись была не почтенным анахронизмом — вполне современной живописью XIX

<sup>5</sup> Мастера искусства об искусстве. М., 1969, т. 2, с. 173.

<sup>6</sup> *Meuris Jacques*. Op. cit., p. 23.

века, оплодотворенной опытом романтиков (Делакруа) и критических реалистов, предвосхищавшей во многих отношениях постимпрессионизм. Нужно еще заметить, что Ван Гог не перестал быть наследником старых голландцев и впоследствии: Рембрандт, Хальс, Вермеер продолжали вдохновлять его, когда он работал в Провансе и Овере. Есть знаменательная фраза в одном из арльских писем: «Я думаю о Рембрандте больше, чем может показаться по моим этюдам» (п. 558-а). (В это время он писал «Сеятеля», «Кафе», «Дом художника».)

В Ньюэне Ван Гог стал живописцем по преимуществу, графика перестала преобладать: рисунков много, но большинство из них — подготовительные к картинам. Все группируется вокруг крестьянской темы; ей прямо посвящены фигурные композиции и портреты, косвенно — пейзажи. И натюрморты состоят из предметов сельского обихода: простые кувшины и бутылки, кухонные горшки, корзины с картошкой, деревянная обувь. Серия натюрмортов с птичьими гнездами символически примыкает к серии хижин.

Эйндховенский знакомый и ученик Винсента Керсемакерс впоследствии описывал мастерскую Винсента в Ньюэне. С первого посещения она его удивила — не так он представлял себе ателье слугителя муз. «Несколько стульев с истертыми сиденьями, шкаф чуть ли не с тридцатью различными птичьими гнездами, мхом разных сортов и полевыми растениями. Несколько чучел птиц, прялка, ткацкий челнок, грелка, старые крестьянские башмаки, старые монеты, шляпы, грязные женские чепцы, деревянные башмаки.»

Ткацкий челнок попал туда не случайно. Первое, чем Винсент занялся в Ньюэне, была серия ткачей — десять полотен и четырнадцать рисунков и акварелей. Художник чувствовал себя в долгу перед ткачами. «Впрочем, — добавлял он, — покамест мне еще не нужно писать ткачей, хотя я, вне всякого сомнения, рано или поздно возьмусь за них» (п. 229). И теперь взялся. Переполненный эмоциями пространства и простора, он, по контрасту, мог в полной мере ощутить трагедию *замкнутости*, тесной клетки, куда засажен ткач — покорный пленник станка.

Изображая одинокого работника в его камере с глинобитным полом и низким потолком, куда свет проникает через маленькое окно, падая сбоку, освещая челнок, белую ткань и руки ткача, Ван Гог стремился пе-

редать это трагическое состояние пожизненной заточенности — не «психологией» самого работника (он работает спокойно, сосредоточенно и буднично) а ощущением сжатого пространства, тенью и светом. Свет из окна — как слабый проблеск недосыгаемого просторного мира. Иногда в окне виднеется старая башенная церковь на крестьянском кладбище — напоминание о вечности, единственное обещание покоя человеку в клетке.

И еще — станок: овеществленная судьба ткача, его клетка, его западня. Ткацкий станок Винсент тщательно зарисовывал, найдя для этой цели старинный дубовый стан с вырезанной датой — 1730 год. Как истый голландец, он был неравнодушен к деревянным сооружениям — мельницам, подъемным мостам, шлюзам, инструментам; такие вещи он рисовать любил, знал в них толк и всегда изображал, отдавая полный отчет в их устройстве и механизме действия, с точностью почти педантической. Они для него полумеханизмы, полусущества. Ткацкий станок — безжалостное существо. Он корчит рожи, гримасничает. В его палках, подставках, навесах чудятся подобиya вытарщенных глаз, оскаленных зубов, разинутых ртов. Станок так же по-своему живой, как все становится живым под кистью Ван Гога.

Вещи говорили с ним — не только природа. Он вглядывался в неодушевленную вещь, ловя возникающие ассоциации, пока она не начинала казаться неким организмом. Он не любил ровных поверхностей, прямых линий, симметрии — того, что не в состоянии напомнить об органической жизни. Новый ткацкий станок его не интересовал: интересен старый, захватанный руками до доска, с погнутыми стертymi перекладами, станок цвета времени, местами рыжий, местами черный, отливающий черно-плесенной зеленью, как скользкое брюхо какого-нибудь морского зверя.

Интересно сравнивать работы Ван Гога с фотографиями местностей и предметов, которые он изображал. Будь это работы голландского или французского периода — неизменно поражают две особенности: с одной стороны, неожиданно большая точность (иногда вплоть до второстепенных деталей) передачи натуры, с другой — удивительная преображенность ее. Преображенность зависит не от опускания частных деталей, не от перемены композиции — если Ван Гог что-то опускает, меняет, то незначительно: самый заядлый «копиист» изменял бы не

меньше<sup>7</sup>. Она зависит более всего от этой пронзительности видения сущего как живого, от способности созерцать работу времени и, можно сказать, драматическую историю любого предмета— дерева, стула, дома, башмаков, станка.

Пишет ли он водяную мельницу близ Ньюэна — она выглядит корявым таинственным обиталищем, словно вылезшим со дна речного, таща за собой бахрому тины. А на фотографии мы видим аккуратную прозаическую постройку с шиферной крышей. Пишет ли протестантскую церковь, где совершал службы его отец, — добросовестнейше воспроизводя архитектуру с ее пропорциями, он стирает геометричность, скрадывает грани, углы, заставляет линии вибрировать, «расшатывает» сооружение и роднит его с деревьями, растущими возле. И небольшая корректная церковка становится подобием лесного капища, окутанного зеленоватым туманом, окруженного, как огнями свечей, оранжевыми вспышками осенней листвы.

Голландия прямых очертаний, сверхопрятных ухоженных домиков, Голландия, аккуратно распланированная и словно расчерченная на клеточки, — этой Голландии на полотнах Ван Гога нет: такой он ее не видел, не воспринимал. Ее не было и у Рембрандта и Рейсдаля, хотя она ощущается, например, в картинах Питера де Хооха. Можно по-разному чувствовать душу местности. Ван Гог видел свою страну по-рембрандтовски живописно — не с фасада. За упорядоченным фасадом ему виделась клубящаяся бурлящая работа «духа жизни», ткущего материю бытия. Художник предпочитал задворки чистым улицам, хижины — коттеджам, соломенные крыши — шиферным, поношенные вещи — новым, искривленные стволы

\*\*\*\*\*  
<sup>7</sup> В книге Пьера Лепроона «Tel fut Van Gogh», содержащей ряд интересных подробностей и уточнений биографии художника, сообщается, что картина, считавшаяся изображением моста в Шату, на самом деле изображает мост в Аньере. На выставке 1960 года в Париже она фигурировала как мост в Шату; тут же экспонировалась фотография моста в Шату; в предисловии к каталогу выставки говорилось: «Сопоставление показывает, как Винсент считал необходимым изменять натуру. В действительности два моста гораздо более удалены друг от друга, чем на картине». Лепроон, установив, что картина изображает мост в Аньере (в последних изданиях название исправлено), замечает: «Вопреки „ученым“ дедукциям авторов каталога выставки нужно, напротив, признать, что Винсент очень точно воспроизводил то, что находилось перед его глазами» (*Leprohon Pierre. Tel fut Van Gogh. Paris, 1964, p. 411*).

деревьев — прямым, а грубые или «поврежденные» лица — милovidным не просто потому, что хотел показать тяжелую жизнь бедняков, которым сострадал, — хотя поистине сострадал. Он как художник любил формы в брожении, становлении, в напряженности экзистенции. Здесь он находил экспрессию, душу, истину — а значит, красоту: красота-то и захватывала. Почему, в самом деле, Винсент с таким увлечением писал ткачей? Потому ли, что сочувствовал им, получавшим за свой тяжкий труд примерно 20 франков в месяц (тогда как сумма, получаемая Винсентом от Тео, составляла 150—200 франков)? Если бы только это — почему же не помогать беднякам иначе, хотя бы так, как он помогал им в Боринаже, будучи проповедником? Почему Винсент променял это служение на художественное? Потому что: «Я видел их (ткачей. — *Н. Д.*), когда был в Па-де-Кале — это *изумительно красиво*» (п. 229).

Наивно думать, что Ван Гог открыл для себя красоту мира, только начав писать светлыми красками. И будто бы весь секрет живописной красоты — в светлой палитре! Палитра Рубенса светлее палитры Рембрандта; разве отсюда следует, что Рембрандт как живописец слабее? И в светлой, и в темной гамме, и в открытом насыщенном цвете, и в монохромном колорите во все времена создавались прекрасные произведения — и посредственные тоже.

Эту простую истину Ван Гог всегда помнил — отсюда кажущаяся «эклектичность» его вкусов, широкая терпимость к разным направлениям и поискам в искусстве. Разговоры об устарелости той или иной манеры его до крайности раздражали. «Как легко люди бросаются словами „нам этого больше не нужно“ — и что это за глупое уродливое выражение» (п. 247). Так он говорил в Гааге, но и в Арле, энтузиаст цвета, он упрямо заявлял: «У Милле почти совсем нет цвета, а какой он, черт возьми, художник!» (п. 590). Ибо «когда человек ясно выражает то, что хочет выразить, — разве этого, строго говоря, недостаточно?» (п. 371).

Впрочем, сам Ван Гог в Ньюэне уже сознательно стремился выразить то, что он хочет, именно цветом, но цветом в синтезе с «клер-обскюр» и предпочтительно густым, глубоким до темноты. Он чутко вслушивался тогда в низкие, басовые звучания цветовой клавиатуры. Краски, которыми его снабжал провинциальный торговец

художественными принадлежностями, не отличались высоким качеством; нынешний вид «Едоков картофеля» имеет, несомненно, мало общего с первоначальным, да и другие картины маслом, сильно потемнев, обесцветились. Но посмотрим хотя бы на лучше сохранившуюся акварель — один из вариантов «Пасторского сада», с осенними деревьями и прудом. Только слепой мог бы сказать, что она сделана не колористом. Какой удивительной красоты эта вещь, как звучны и насыщены ее цвета, богатые модуляциями! Основной интенсивный контраст ржаво-оранжевой листвы и темно-синего, почти черно-синего пруда (черно-синим тронуты и стволы деревьев) дополняется более мягкими отношениями сумрачно-голубого, желтовато-зеленого и блекло-желтого, а кое-где вспыхивают удары чистого желтого, взятого несмешанным, в полную силу, и проблески ярко-оранжевого; в одном месте — кусочек белого (платье женщины, стоящей у воды).

Этот небольшой сравнительно лист (38Х49) производит впечатление грандиозного — как по ощущению пространства, так и по силе и гармонии цвета. О многих ли позднейших вещах Ван Гога, выполненных в технике акварели, можно сказать, что они его превосходят? Ньюэнский пасторский сад вдохновил художника на один из значительнейших в его творчестве пейзажных циклов. Как он говорил, ему хотелось схватить «полустаринный, полудеревенский характер» этого сада и передать «тревожное состояние то ли одиночества, то ли предчувствия» (п. 336). Он писал и рисовал его только зимой и осенью, но не летом, выбирая разные аспекты, меняя точку зрения, — но везде на горизонте видна завершающим акцентом кладбищенская башня.

Есть несколько больших перовых рисунков зимнего сада при сильном ветре, напоминающих чеканностью штрихов резцовую гравюру по металлу. Ощущение дали поистине магнетическое. Сама поверхность земли словно стремительно скользит по направлению к далекой башне. Тот же порыв увлекает деревья, их ветки бушуют и рвутся, но корни крепко вцепились в землю, и стволы напоминают фигуру человека, который сгибает колени и откидывает торс, чтобы устоять против шквала. Одна только башня неподвижна в этом пустынном, но столь динамичном пространстве — арене немой борьбы. Башня неотвратимо манит, помещенная почти в точке схода

перспективных линий, как скрепляющий замковый камень готических сводов.

Иногда с силуэтом башни корреспондирует одинокая человеческая фигура на переднем плане — как в рисунке, озаглавленном «Меланхолия», или в картине маслом, написанной в приглушенных тонах, где одиночество фигуры оттеняется простором и тишиной, пасмурностью серого неба, пластами нестывшего снега вперемежку с чернеющей землей.

Та колоритная осенняя акварель, о которой упоминалось выше (аналогичная картина маслом утрачена), сделана в последние дни пребывания в Ньюэне. Это прощальное произведение; особый аромат старинности и атмосфера предчувствий здесь выражены с налетом какой-то фантастичности. Обратим внимание на фигуры — это не просто стаффаж: они выполняют существенную роль<sup>8</sup>. Три пары, как призраки прошлого, медленно бродят возле пруда. Та, что в отдалении, рисуется силуэтом такого же глубокого черно-синего цвета, как вода в пруду, — как будто эти две согбенные фигуры, напоминающие монахинь, сродни таинственной водной заводи. Другая пара лениво прогуливается вдоль берега. Мужчина и дама в белом стоят на мостках у самой воды. Но есть и еще одна мужская фигура в правом нижнем углу картины — в отличие от остальных, никуда не спешащих, этот человек энергично шагает куда-то за пределы сада широким шагом бывалого путника. Он здесь только мимоходом, он уходит из прекрасного уголка, застывшего в созерцательной неподвижности. Мы узнаем уже знакомый нам (с первой проповеди в 1876 году!) мотив странника, одержимого вечным беспокойством, которого манит дорога. В этой композиции также есть символическая переключка между фигурой странника и далекой полупризрачной башней: и та и другая переданы дымчатым силуэтом — единственные серые пятна в богатой красочной ткани.

Полуразвалившаяся башенная церковь на крестьянском кладбище сама по себе была темой особого цикла. В пейзажах сада она видна издали; художник много раз писал ее и вблизи, в разные времена года, один раз при лунном свете. Иногда вместе с ведущей к ней через поля

.....  
<sup>8</sup> «...Прежде всего фигура. Я лично не могу без нее понять остального: именно фигура создает настроение» (п. 339), — писал Ван Гог в это время.

дорогой, по которой направляются к кладбищу одна или две женские фигуры. Эта башня — один из тех мотивов, которые обладали для художника наибольшей степенью содержательной концентрации. Через шесть лет, написав «Церковь в Овере», он сообщал сестре: «Это почти то же, что этюды, которые я делал в Ньюзене со старой кладбищенской башни, только теперь цвет, возможно, более экспрессивен, более пышен» (п. В-22).

Что мнилось ему в одиноко стоящей башне, постоянно и безмолвно о себе напоминающей и притягивающей, как магнит? В одном из писем Винсент посвящает ей вдохновенный лирический пассаж: он говорит, что ему «хотелось выразить с помощью этих развалин ту мысль, что крестьяне испокон веков уходят на покой в те же самые поля, которые они вскапывают всю свою жизнь; мне хотелось показать, какая простая вещь смерть и погребение — такая же простая, как осенний листопад: холмик земли, деревянный крест и больше ничего. Лежащие вокруг поля, которые начинаются там, где кончается трава кладбища, образуют за невысокой оградой бесконечную линию горизонта, похожего на горизонт моря. И вот эти развалины говорят мне, что разрушаются, несмотря на свои глубокие корни, и вера, и религия, а крестьяне живут и умирают с той же неизменностью, что и раньше, расцветая и увядая, как трава и цветы, растущие здесь, на кладбищенской земле. „Les religions passent, Dieu demeure“ (религии проходят, Бог остается), — вот что говорит Виктор Гюго, который недавно тоже обрел покой...» (п. 411).

Так, продолжая свой внутренне незатихающий спор с церковниками, Ван Гог хотел противопоставить их учению о будущей жизни с загробными муками и воздаяниями, образ миротворной вечности: смерть — слияние с вечностью природы, простые люди принимают ее так же просто, как жизнь. «Человечество — это хлеб, который должен быть сжат».

Вспоминается, как Толстой изображал умирающего мужика в рассказе «Три смерти», сопоставляя его кончину с умиранием срубленного дерева. И Толстой, и Ван Гог чуяли некую недоступную цивилизованным людям истинность в «примитивном» мироощущении крестьян и в простом ихприятии вечного круговорота природы; по тем же причинам обоим манила мудрость Востока, снимавшая мучительную для западных людей антиномию



«жизнь — смерть» в понятии о плавно вращающемся «колесе бытия». Но и Толстой, и Ван Гог сами не были ни детьми земли, ни детьми Востока, покой и примирение были им недоступны. Кладбищенская башня Ван Гога обещает покой, но внутренне художник содрогается перед ним, сопротивляется, как те мучительно изогнутые деревья в саду пастора. Образ сельского кладбища двойствен, антиномичен. Башня выглядит умиротворяюще, трава растет в ее расселинах, птицы кружат над ней — и все же среди жизни, разлитой вокруг, она высится чуждым жизни обелиском. А позже, в «Оверской церкви», настроение зловещей тревоги и вовсе заслоняет идею спокойной вечности.

Неподвижная башня и беспокойный странник — между этими полюсами лежит поле «крестьянской тьмы» Ван Гога. И ее внутренний смысл также не однозначен.

Ван Гог не раз повторял, что среди крестьян чувствует себя лучше, непринужденнее, больше у себя дома, чем в пасторской чинной среде. Это, однако, не означало, что у крестьян он был своим полностью. Он был пришельцем и здесь — крестьянским художником, но не художником-крестьянином. Между ним и его героями существовала большая внутренняя дистанция — не настолько большая, чтобы он мог близоруко принимать их за «добрых пейзажей» или «грубых скотов», достаточно большая, чтобы видеть их отстраненным взором.

Не считая портретов, Винсент в Ньюэне сделал не менее двадцати фигурных композиций маслом, изображающих крестьян в поле и дома. Летом 1884 года написал несколько панно «Времена года» для гостиницы Германса — вместо задуманных Германсом библейских сюжетов. Весна: крестьянин идет за плугом, его жена следом сажает картофель в борозду. Лето (или, вернее, ранняя осень): картофель выкапывают и свозят на тачках. Поздняя осень: пастух среди сгрудившейся отары овец, под ненастным небом. Зима: двое мужчин и две женщины несут вязанки хвороста по снежной равнине, на горизонте — красное зимнее солнце без лучей. Цикл года, цикл жизни крестьянина, величаво и монотонно повторяющийся, «не имеющий ни начала, ни конца», — движение «en rond», по кругу; извечный, заповеданный человеку труд. Декоративное назначение этих панно определило строй композиции: их вытянутый по горизонтали формат, единообразии пространственного решения, подчеркнутую

уравновешенность в расположении фигур (слишком, пожалуй, симметричную в «Уборке картофеля»). Вероятно, наиболее характерна для Ван Гога «Зима» — с тревожно ощущаемым напряжением носильщиков хвороста и резким цветовым вскриком красного солнца.

К этим вещам примыкает еще ряд вариаций полевых работ, в том числе картина «Сеятель» — прообраз арльского «Сеятеля».

Но это были только подступы к главной картине о крестьянах, где Ван Гог хотел показать их вплотную, крупно, чтобы чувствовался «особый человеческий тип». Ее предваряла серия портретов. Работая над ними, художник еще колебался в выборе сюжета для главной картины, хотя уже решил, что тут должны быть «крестьяне у себя дома». Сначала его увлек мотив фигуры в комнате на фоне светлого окна, «контр-жур», — женщина у окна за наматыванием пряжи, или за шитьем, или за чисткой картофеля, темным силуэтом против света. Другой мотив — крестьянка у горящего очага. И тот и другой разработаны во многих этюдах. Но однажды, во время ужина в семье Де Гроотов, Винсент был пленен эффектом освещения керосиновой лампой, подвешенной под потолком в темной хижине, — и кристаллизовался замысел «Едоков картофеля».

Художник сделал, помимо рисунков и одной литографии, три варианта маслом. В первом, небольшом по размеру эскизе, фигур только четыре, лица намечены суммарно, детали отсутствуют, главное внимание отдано общему живописному решению — слабый таинственный свет в полумраке. Второй вариант по композиции почти полностью совпадает с окончательным: тут за столом пять человек, старая женщина разливает кофе, мужчина держит чашку, остальные трое едят картофель из общего блюда. В третьем, окончательном варианте главное изменение касается фигуры молодого мужчины, сидящего слева. На предыдущем полотне он другой — коренастый, апатичный, тот, что на отдельном портретном этюде изображен сидящим на стуле. А здесь он заменен печальным худощавым человеком с впалыми щеками, вдавненным лбом, с лицом почти обезьяноподобным и вместе с тем нервным, странно одухотворенным. Можно предположить, что именно ради этого нового персонажа (не имеющего прямого прототипа в этюдах) художник и написал картину заново.

Почерневшая со временем, утратившая живописные нюансы, она и сейчас производит исключительно сильное, поражающее, в чем-то загадочное впечатление. Неуместно судить о ней с точки зрения школярских правил — как и сейчас еще делают некоторые авторы и как делал в свое время Раппард: упрекать за «непроработанность торсов» (а сейчас — за «непрозрачность теней») или снисходительно хвалить за то, что руки хорошо привязаны к плечам. «Едоки картофеля» — создание могучего мастера, такого рода стандарты ему не по мерке. Ван Гог и сам это чувствовал: он «защищал» свою картину с таким жаром и убежденностью, как никакую другую. «Не исключено, что у меня вышла настоящая крестьянская картина. Я даже знаю, что это так. Тот же, кто предпочитает видеть крестьян слащавыми, пусть думает, что хочет» (п. 404).

По концепции эта «крестьянская картина» совершенно своеобразна: ей нет прямых параллелей в искусстве XIX века. Если задать даже такой простой вопрос: видит ли художник в своих персонажах людей праведных или низменных? — то ответить нелегко. Однозначного ответа нет, хотя мы, по привычке встречать в «сценах из народной жизни» либо то, либо другое, готовы приписать и «Едокам картофеля» одну из этих крайностей. Собственные показания художника могут показаться разноречивыми. Он изображал крестьян грубыми? Да, в одном из писем он прямо говорил, что приступит к работе над большой вещью, «если, конечно, мне удастся заполучить подходящие модели именно такого типа (грубые, плоские лица с низким лбом и толстыми губами, фигуры не угловатые, а округлые и миллеподобные)» (п. 372). А позже, в письме к Бернару, говорил, что в настоящем крестьянине много от зверя. Он изображал крестьян с симпатией? Да, о своем пристрастии к ним Винсент твердит постоянно. «Я часто думаю, что крестьяне представляют собой особый мир, во многих отношениях стоящий гораздо выше цивилизованного. Во многих, но не во всех — что они знают, например, об искусстве и ряде других вещей?» (п. 404).

Особый мир — вот главное. Ван Гог видел, что общественные классы разделены бездной, хотя и живут бок о бок; отличаются друг от друга, как жители разных миров. У них разная шкала ценностей. Поэтому — считал Ван Гог — так трудно быть живописцем крестьян:

нужно самому перемениться, чтобы их понять и написать «крестьянина — крестьянином».

Очень часто цитируют фразу: «Я хотел дать представление о совсем другом образе жизни, чем тот, который ведем мы, цивилизованные люди» (п. 404). Но что, собственно, она значит? Значит ли попросту, что крестьяне живут в труде и бедности и жилье их убого? Но не так уж мало было картин, где это показывалось. Ван Гог же хотел большего: дать представление об ином человеческом типе, ином нравственном климате. Грубое или утонченное, высокое или низкое, красивое или некрасивое — тут подобные понятия снимались или менялись местами, приобретали новые оттенки значений.

Х. Грэтц замечает по поводу персонажей картины: «Каждый из них кажется одиноким и изолированным, между ними нет живого общения. Они не смотрят друг на друга... Но есть одна объединяющая деталь в этой мрачной атмосфере изоляции: лампа... Горящая лампа, его (Ван Гога. — *Н. Д.*) символ любви, свет, несущий утешение им в их одиночестве, от которого он сам так много страдал всю жизнь»<sup>9</sup>. Таким образом, получается, что и в «Едоках картофеля» — всего лишь набор автобиографических символов, проекция собственных переживаний и неприменная тоска одиночества. Но разве есть тут чувство одиночества в том смысле, в той эмоциональной окраске, как одиночество, мучившее Ван Гога? Нет, это чувство «едокам картофеля» вовсе неизвестно. Послушаем самого художника: «Что до меня, то мне приятнее находиться среди людей, которым даже неизвестно слово одиночество, например, среди крестьян...» (п. 351).

Он в данном случае искал не эквивалента своим переживаниям, а скорее, противовеса: искал «совсем другого». И его способность самоперенесения, вживания в «другое», делала его, как художника, счастливым. Он написал людей иных, чем он сам, живущих в другом духовном измерении, в которое он, однако, мог проникнуть силой художественной интуиции. Людей, не знающих слова «одиночество», не знающих метафизического ужаса смерти; людей, грубых и невежественных с известной точки зрения, зато близко прикасающихся к сокро-

\*\*\*\*\*

<sup>9</sup> *Graetz H. R.* The symbolic language of Vincent Van Gogh. N. Y., 1963, p. 34.

венным истокам жизни, устойчивых, укорененных в земле.

Они действительно не смотрят друг на друга, но и не испытывают ни малейшей потребности в общении такого рода — они и без того накрепко объединены, как зерна в одном колосе, как пчелы в одном улье. Это человечье гнездо, семья, род — исконное сообщество, на котором держится крестьянское хозяйство, а значит, и само существование крестьянина. Передан мрачный уют «гнезда» — полутемного аскетического жилища, где нет ничего, кроме насущно необходимого: грубо сколоченные стол, стулья, еда да еще едва намеченное изображение распятия на стене, рядом с часами-ходиками.

Вести за столом легкую беседу, как принято у светских людей, брабантский крестьянам показалось бы непристойным; их ужин — ритуал, протекающий истово, молча. Как предметы ритуала выглядят и общее блюдо с дымящимся картофелем, и простые белые чашки, в которые хозяйка разливает всем поровну горячий черный кофе (кстати сказать, прекрасный натюрморт в картине этот кофейник с чашками). И конечно — зажженная лампа. Ее свету принадлежит главная роль: он определяет пластический образ и настроение целого. Чадающий огонек не рассеивает полумрак хижины, но создает игру озаренных и затененных частей, экспрессивно выделяя бугристый рельеф лиц и рук, подобный коре старого дерева или растрескавшейся земле. Этот же огонек яркими точечными бликами отражается в зрачках сотрапезников.

Кроме лампы, в картине есть и другой, невидимый источник света — горящий очаг, подразумеваемый там, где находится зритель. Огонь бросает отсветы и отблески на стену позади старухи, на фигуру молодого мужчины, на сиденье его стула и на девушку, сидящую спиной. Теперь, когда картина сильно поухля, этот дополнительный световой эффект с трудом улавливается. Но художник придавал ему важное значение. Он говорил, что вся сцена из-за отблесков очага как бы обрамлена золотом и смотреться должна в темно-золотой раме и на фоне стены цвета спелой пшеницы, который бы усиливал звучание черно-синих тонов в картине.

Укромное темное гнездо, куда свет проникает проблемами солнца, мерцаниями лампы или свечи, языками пламени в очаге, — это была пластическая тема Ван Гога в то время, находящаяся в контрастном созвучии с темой

бескрайнего простора: они дополняли друг друга, как дополнительные цвета. Простор заманчив, но страшен; гнездо тесно, но спасительно — оно ограждает от бесконечности хрупкую жизнь. «Лисицы имеют норы и птицы небесные — гнезда» — возможно, что это евангельское изречение вспоминалось художнику.

Прежде чем приступить к «Едокам картофеля», он, как уже говорилось, написал целую портретную галерею «брабантских типов», около пятидесяти голов мужчин и женщин, старых и молодых. Он основательно вник в этот тип кряжистых суровых людей с непроницаемыми грубо изваянными лицами. Своеобразный фасон чепцов, которые носили брабантские женщины, усиливает подспудную ассоциацию со сфинксами (ведь и Тургеневу чудилось сходство с русским мужиком в Большом Сфинксе пустыни). Встречаются в этой галерее и тонкие лица, но художник старался выбирать «плоские, с низким лбом и толстыми губами» (много лет спустя, рисуя воображаемый портрет египтянки, которая «никогда не жаловалась», он и ей сообщил некрасивые «брабантские» черты). Им руководило мысленное видение крестьянина как человека, более других сословий сохранившего в своем облике что-то древнее, первобытное, с угадываемой близостью к животному миру («многое от зверя»). И тем более поражают на грубых лицах яркие живые глаза.

Ван Гог писал и рисовал крестьян в разные моменты их жизни, но никогда не вносил каких-либо легких жанровых нот. Хотя, постоянно находясь среди крестьян, он, наверное, наблюдал и как они развлекаются, ссорятся, балагурят. Однако все, мельчившее тему труда на земле, оставалось за пределами его художественного внимания, обращенного на эпическую основу крестьянского образа жизни. Брабантский цикл — эпос почти библейского склада, воскресший на почве реализма XIX столетия.

«Глубокие корни» — вот что чувствовал Ван Гог в архаическом быту земледельцев в отличие от вырванных корней деклассированной городской бедноты, с которой он соприкасался в Гааге. Тех — действительно одиноких, загнанных, «неизвестно чем занимающихся», таких, как Христина, он братски жалел. Но ни жалости, ни малейшего оттенка сентиментальности по отношению к крестьянам нет в его произведениях. Здесь все другое: другой социальный тип, другая тема и другой подход к ней. Образ крестьянина у Ван Гога монументален и чужд

чувствительности. Крестьянки с их огромными ногами и глыбистыми торсами, копающие землю, таскающие снопы, — фигуры почти устрашающие. Такие массивные и монолитные, что, будь они скульптурами, ни одна часть не откололась бы при скатывании с горы — что Микеланджело считал идеалом ваятеля. Эти тяжело движущиеся массивы кажутся порождениями самой земли — ее взбуханиями, грозными шевелениями, предвещающими, может быть, катаклизмы. Какая-нибудь сумрачная приземистая «Жница», идущая с поля, смотрится призраком крестьянской войны — то ли древней, то ли грядущей. Ощущение катастрофичности брезжит в крестьянской серии Ван Гога, отличая его коренным образом от Милле. Крестьянский устойчивый патриархальный уклад, как его понимал Ван Гог, столь чужд образу жизни социальной верхушки, настолько они разошлись и разобщились, что целостность мира нарушена: лава глухо бурлит под покровом. Крестьяне, в интерпретации художника, субъективно не революционны, не то, что шахтеры, они, напротив, глубоко консервативны в своем исконно древнем обычае («здесь все молчат»), по само их существование инородно буржуазному миру и чревато угрозой ему. «...Наше время кажется мирным, но на самом деле это не так» (п. 381). Ван Гог цитирует строки Золя о «черной армии мстителей, которая медленно вырывает в бороздах для жатвы грядущих веков» (п. 410).

Так разными гранями отсвечивает у него крестьянская тема. В сагу о детях земли, хранящих достоинство в бедности, простых и смиренных в приятии жизни и смерти, вплетаются грозные и тревожные звучания, навеянные чувством разошедшихся скреп человеческого общества. Не будь у Ван Гога этого подспудного ощущения неблагополучия современного мира — он бы действительно мог стать вторым Милле, мог бы всю жизнь провести, работая в брабантской деревне, как ему иногда мечталось. Но это не было его уделом: слишком чуток он был к отклонениям стрелки мирового сейсмографа. Беспокойство гнало его из крестьянской хижины, как и из пасторского сада.

Порой он и в лицах крестьян начинал видеть тревожное, печально вопрошающее выражение, вроде того, какое он сообщил через пять лет лицу доктора Гаше («в лицах наших современников есть выражения, подобные ожиданию, подобные крику» — п. В-23). В этом смысле примечателен персонаж «Едоков картофеля», появившийся

лишь в третьем варианте картины, то есть тогда, когда художник уже стал склоняться к тому, чтобы покинуть тихий Ньюзен. Этот персонаж — молодой мужчина слева — выделяется особенным выражением лица, еще более некрасивого, чем у других. Как выглядят другие? Женщина, разливающая кофе, — фигура самая заметная и значительная. Она и композиционно выделена — выступом перегородки, освещенным фоном. Чувствуется, что ей принадлежит почетное место в семье. Эта суровая хозяйка — мать рода, хранительница его заповедей. Ее муж, сидящий справа от нее, тихий невзрачный мужичок, рядом с ней стушевывается. Если мы вспомним, как много размышлял Ван Гог о несправедливом унижении женщины в современном обществе, вспомним символическую «Скорбь» и гаагские женские портреты, мы поймем, что особенно импонировало ему в крестьянском укладе: сохранившееся уважение к женщине<sup>10</sup>. Деревенская женщина пользуется уважением уже потому, что доля ее участия в полевых трудах нисколько не меньше, если не больше, чем у мужчины (заметим: большинство рисунков Ван Гога изображает работающих женщин), а сверх того она поддерживает огонь в домашнем очаге, растит детей, блюдет обычаи. Ее нравственный авторитет увеличивается с возрастом и расширением семьи. Старая женщина, написанная Винсентом (впрочем, не такая уж старая, но старообразная), испытала, видимо, не меньше тягостей, чем ее сестры из городской бедноты, но униженной ее никак не назовешь: она полна своеобразного угрюмого достоинства.

Ее младшая дочь сидит спиной к зрителям. Назначение этой фигуры в картине — замкнуть круг, создавая атмосферу «гнезда», отгороженного от посторонних взоров. У старых мастеров (например, у Иорданса, у Стена) в композициях такого рода, изображающих семью за трапезой, первопланные фигуры обычно оборачиваются к зрителю, как бы вовлекая его в картину; Ван Гог поступает вопреки этой традиции: крестьяне — «особый мир», куда другим нет доступа.

-----  
<sup>10</sup> Из письма 1884 года: «...лично для меня существенная разница между порядком вещей до и после революции состоит в том, что последняя изменит социальное положение женщины и сделает возможным равноправное сотрудничество мужчины и женщины» (п. 388).



Затем молодая пара — видимо, сын пожилых хозяев и его жена. Молодая женщина миловидна: лицо, еще сохраняющее здоровую свежесть, большие глаза, темные и влажные, как вишни. В ней чувствуется скрытая живость, приглушенная, придавленная суровым обычаем крестьянской семьи, а руки у нее уже почти такие же узловатые, рабочие руки, как у старших. И наконец, ее муж, похожий чертами лица на свою мать, но с тем странным, бесконечно задумчивым выражением, которое как будто уводит его за пределы закопченной хижины. Этот крестьянин, в чьем темном сознании шевелится на дне какая-то не укладывающаяся в слова, ищущая мысль, — он тоже в потенции «странник». Благодаря этому поистине рембрандтовскому образу вся картина углубляется в своем духовном подтексте.

При господствующем мрачном темном тоне картина не монохромна, а сплетена, как гобелен, из цветных нитей. Потомок золотопрядильщиков, Ван Гог всегда вносил в свои художественные приемы нечто от ткацкого ремесла (и вот еще причина его особенного интереса к ткачам). О «Едоках картофеля» он постоянно говорил в терминах ткачества, вспоминая, что и для серого тона мастера шотландских тканей берут не серые, а разноцветные нити: тогда ткань, хотя и темная, выглядит богато переливчатой. «Целую зиму я держал нити будущей ткани и подбирал выразительный узор; и хотя ткань у меня получилась на вид необработанная и грубая, нити были подобраны тщательно» (п. 404)<sup>11</sup>.

Всматриваясь, например, в портретный этюд головы молодой крестьянки, можно убедиться, что «землистый» ее тон возникает из перемешивания, переплетения и соседства киноварных, зеленых, желтых мазков-ударов, нанесенных с великолепным хальсовским брио; местами сгустки этих красок даны чистыми, беспримесными и кажутся светящимися на приглушенном фоне: блики в зрачках, ярко-красные точки в уголках глаз, красные отливы на чепце. Сюда присоединяется фактурный эффект «грубой ткани» — шероховатая благодаря пастозно наложенным краскам поверхность выглядит вибрирующей, живой. Впечатление рельефности создается факту-

\*\*\*\*\*  
<sup>11</sup> Это не только метафора. По свидетельству современников, Ван Гог всюду возил с собой клубки разноцветной шерсти и, вытягивая нити, составлял из них различные комбинации.

рой и сопоставлением цветов, а не утменением и высветлением основного цвета. Живописная манера, отчасти близкая к Монтичелли, которого Винсент тогда не знал.

Работая над «Едоками картофеля», Ван Гог ставил перед собой сложные и новаторские живописные задачи. Добиться колорита сумрачного, напоминающего о земле, но сочного и глубокого благодаря затаенно цветной основе. Дать вместе с тем богатые градации темного и светлого, причем и светлые места (например, белый чепчик) писать темным цветом «очень пыльной картофелины», так, чтобы он выглядел светлым по сравнению с еще более темным окружением. Добиться сложного эффекта двойного освещения с отблесками, бликами и рефlekсами среди густых теней и пара. Достичь того, что называют «погружением в среду» — чтобы ничто не смотрелось отдельно от целого и вся композиция обнималась общей атмосферой, а формы круглились, как бы перетекая, «не имея ни начала, ни конца». И наконец, «исходить не из контура, а из массы».

Углубляясь в эти поиски, художник полагал, что не столько открывает новое, сколько постигает основополагающие общие законы изобразительности, — и с радостью находил им подтверждение у Делакруа, у Веронезе, у Джотто, у Рубенса, в античности. Так, он утверждал, что эллипсоидные и круглящиеся формы — столь же непреложная заповедь для рисования, как законы дополнительных цветов — для живописи. «Есть правила, принципы, законы истинно фундаментальные, как для рисунка, так и для цвета... Что касается рисунка, например, вопрос сводится к рисованию кругами (en rond), то есть к рисунку, основанному на овале — для фигуры. Это то, что чувствовали уже древние греки и что останется верным до скончания веков» (п. 402).

Способ «рисования кругами», когда фигура строится как бы вращением масс вокруг внутренней оси (а контур возникает как производное), откровенно нагляден в нью-ненских рисунках (см. рисунок «Копаящие женщины» и другие). Впоследствии стремление трактовать форму кругами, спиральями, эллипсоидами не исчезло, но получило очень своеобразное развитие у позднего Ван Гога: он перенес этот прием на трактовку пространства и стал извлекать из него удивительные, только ему свойственные структурно орнаментальные эффекты. Первоначально же эти идеи были навеяны наблюдениями над фигурами

крестьян за работой — в них художник прозревал особого рода грузную грацию, «округлость», компактную массивность в сочетании с динамикой, плавность и тяжесть одновременно. Именно через эти этюды крестьян Ван Гог пришел к собственному пониманию античной скульптуры, к которой раньше он был вполне равнодушен: она у него ассоциировалась более всего со скучными гипсовыми слепками и классицизмом. Теперь же он стал испытывать потребность в рисовании античных статуй, чем и занялся в Антверпене.

Пристрастие к формам весомым и округлым сказывается и в натюрмортах, которых он писал много, — с натюрмортов начинал и обучение своих «учеников». Натюрморты с картофелем, кувшинами, бутылками, сабо скромны и строги, тонки в анализе формы и цвета — это работы «штудийные», но и в них, как всегда у зрелого Ван Гога, вещи одухотворены и живут. Высокие глиняные кувшины с ручками, такие непохожие один на другой, хотя и сделаны по одному образцу, могут напомнить одухотворенные сосуды Моранди, хотя подход к форме совсем другой: у Ван Гога она плотная, материальная.

Особенное значение имеют натюрморты с птичьими гнездами. Они темны, но темнота не мрачная — поэтическая темнота тайны, священнодействия: даже крылатые существа, созданные для неба, зарождаются в темноте. Архитектура гнезд причудлива, почти фантастична, сросшаяся с роковыми ветками, на которых гнезда укреплены. На дне их, среди мха и сухих листьев, яйца излучают какой-то лунный голубоватый свет. Они выглядят совсем иначе, чем когда их изображают просто лежащими на столе среди прочей снеди: там от них остается только приятная глазу правильная форма, а у Ван Гога они — сосуды жизни, обещание чуда.

Художник отдал здесь дань с детства жившей в нем любви к заповедным уголкам природы. Не только к ее ансамблевым пейзажным эффектам, но и к природной лаборатории жизни, к потаенным процессам, которые редко кто видит и еще того реже изображает, к маленьким существам, прячущимся от нескромных взоров. У Ван Гога диапазон художественного зрения был широк — он мог непринужденно переходить от необъятного простора полей к созерцанию одной-единственной травинки, что действительно роднило его с японскими художниками. Он ухитрялся зарисовывать бабочек на кочках капусты,

мышей ночью за едой, летучую мышь, птицу на ветке. У него есть восхитительный «портрет» радужно цветистой птички-рыболова, притаившейся в камышах: вероятно, он пользовался чучелом птицы, но сумел передать ощущение вольной птичьей жизни в ее естественной среде<sup>12</sup>.

Последним нюэненским натюрмортом была знаменитая «Библия», написанная на очень темном фоне в тонах тусклого старого золота. Это произведение, напоминающее о старых мастерах, кажется плодом тщательной работы — Винсент гордился тем, что написал его всего за один день: «Теперь я научился писать относительно быстро и без колебаний предстоящий предмет, каковы бы ни были его цвет и форма» (п. 429). Винсент ничего не говорит в письме относительно интимного подтекста «Библии», но он без труда прочитывается: этот натюрморт — одна из откровенно автобиографических вещей. Старинная, переплетенная в кожаный переплет, Библия принадлежала отцу, скончавшемуся несколько месяцев назад. Книга пастора, как бы хранящая прикосновение его рук, почти что эфемический портрет (как впоследствии «кресло Гогена» — портрет Гогена) — и она же книга юности Винсента. Она открыта на главе LIII «Пророчеств Исайи» — сумрачном гимне страданиям. Рядом — подсвечник с погашенной свечой: традиционный символ Vanitas. А на первом плане — небольшая желтая книжечка: Золя «Радость жизни». Создавая картину-реквием, мысленно посвящая ее памяти отца, художник одновременно прощался с «темными лучами» своей молодости и пускался на поиски светлых лучей. Лимонно-желтый цвет маленькой книжки — тот самый, который он так возлюбил потом на юге. Он уже мерцал ему и на севере, этот цвет. Задолго до Арля и даже до Парижа Ван Гог наметил дальнейшее направление своих поисков, зная, что зерну, созревшему в темноте, предстоит пробиться к солнцу.

\*\*\*\*\*

<sup>12</sup> Ср. запись в дневнике Э. Гонкура от 1885 года: «Наше, то есть европейское, пластическое искусство предпочитает изображать лишь высших представителей животного царства: хищников, лошадь, собаку; наши художники лишены того своеобразного нежного чувства, которое заставляет художников Востока с любовью рисовать животное как таковое и всяких животных, самых мерзких, самых мелких, самых презренных, например жабу» (*Гонкур Э., Гонкур Ж. Дневник. М., 1964, т. II, с. 354*). Ван Гогу это «своеобразное нежное чувство» ко всему живому было свойственно.

У Ван Гога было много причин покинуть Ньюэнен; о них уже говорилось в биографическом разделе — и желание совершенствоваться в ремесле, и потребность в художественной среде, и, наконец, конфликт с местным католическим духовенством, из-за которого он почти лишился моделей. Но, каковы бы ни были эти внешние причины, была еще причина внутренняя и главная — логика прорастающего зерна, логика поисков «воссоединения». Ван Гог не мог остаться навсегда крестьянским художником, чувствуя, что мир этот — крестьянский мир — замкнут в себе и консервативно архаичен, хотя и могуч своей связью с землей. За пределами его — иные миры, иные люди, иные краски; странник должен был пройти сквозь эти разобщенные между собой миры и принести весть о них к себе домой (а вернуться «домой», рано или поздно, он хотел). «Все время в гору этот путь ведет...»

Даже и буквально: от недр земных, где работают шахтеры, он поднимался выше и выше, откуда мир расстился шире. Замечено, что в голландских его пейзажах преобладает точка зрения в уровень с землей, низкий горизонт, потом горизонт становится высоким, местность — увиденной с высоты горных плато. Но пытливая пристальность взгляда при этом не исчезает; подобно Питеру Брейгелю, Ван Гог с высоты видит подробности. В одном из антверпенских писем у него вырвалась фраза: «Здешние модели привлекают меня тем, что они резко отличаются от моих моделей в деревне. А еще больше тем, что у них совершенно другой характер, и контраст их с прежними моделями наводит меня на новые мысли...» (п. 442). Им владело стремление расширить свой художественный и человеческий опыт, познать иные социальные типы и характеры, кроме тех, которые он знал уже достаточно хорошо, постичь многообразие страстей человеческих — а в пределе уже виделся в смутных очертаниях идеал искусства, способного «призвать всех страждущих». Не так, как делает религия, не призывая отрешиться от мирского, но одухотворив и возвысив «мирское», разглядев священное начало, скрытое в человеческой повседневности, вечное в преходящем. «...Я предпочитаю писать глаза людей, а не соборы, как бы торжественно и импозантно ни выглядели последние: человеческая душа, пусть даже душа несчастного нищего или уличной девчонки, на мой взгляд, гораздо интереснее» (п. 441). «В конце

концов самое интересное в жизни — люди: сколько ни изучай их, все мало» (п. 457).

Кажется, Ван Гог никогда не был тверже уверен в своем призвании быть «живописцем людей», как в этот период, совпавший с пребыванием в Антверпене. Он был тогда полон бодрости, энергии, энтузиазма. Но и никогда, если не считать боринаяжскую зиму, у него не было таких плохих бытовых условий и так мало возможностей осуществлять переполнявшие его замыслы. От антверпенского времени сохранилось всего несколько картин — восемь или десять (если два автопортрета с трубкой были сделаны в Антверпене, а не в Париже). Четыре из них — портреты: старика в профиль, «похожего на Виктора Гюго», пожилой женщины, «кормилицы» — портрет, по характеру письма превосходящий арльские портреты, и затем два портрета молодых женщин, в чьих лицах художник старался уловить «Ессе Номо-подобное» выражение. Это особенно удалось ему в портрете бледной черноволосой девушки с распущенными волосами. Она напоминает по типу скорбные женские лица, которые рисовал он в Гааге, но теперь Ван Гог говорит языком цвета, прибегая к гармониям лилового и серовато-желтого, черного и белого, подцвеченного кармином (он и впоследствии настаивал, что черное и белое — такая же законная для живописи пара дополнительных цветов, как красное и зеленое, лиловое и желтое, синее и оранжевое). Другой женский портрет, в профиль, — девицы из кафешантана, которую «не веселит шампанское», уставшей от бессонных ночей, — написан совсем светло, иссиня-черные волосы и ярко-пунцовая лента дают резкий живой акцент, подчеркивая «нечто сладострастное и в то же время душераздирающее».

Пейзаж — антверпенский порт в сумрачный дождливый день — исполнен в темных битюмных тонах, что отвечает характеру мотива и нисколько не лишает полотно цветового богатства: вспышки белого, отсветы голубого, желтоватые наплывы дождевых облаков образуют с почти черными силуэтами судов гармонию сочную и живую. Это один из прекрасных пейзажей Ван Гога, написанный быстро и вдохновенно, большими живописными мазками, с той уверенностью и смелостью кисти, какая появляется только на высших ступенях мастерства.

И еще он сделал в Антверпене странное полотно под знаком «черного юмора» — хохочущий череп с папиросой

в зубах. Эта развеселая смерть, впрочем, не выглядит ни страшной, ни зловещей. Тут, скорее, вызов судьбе, шутовская бравада: «Так не дамся же!» «Антверпен мне в общем очень понравился», — бодро пишет Ван Гог в последнем антверпенском письме. Но — «нельзя ли придумать такую комбинацию, которая позволила бы мне перебраться в Париж еще до начала июня» (п. 458).

## *Париж*

Человек, понаслышке знающий о трагическом художнике Ван Гоге, но мало видевший его живопись, бывает отчасти удивлен, впервые придя в залы, где она достаточно полно представлена. Неожиданно он оказывается как бы в лучезарном саду — цветут бело-розовые деревья, расстилаются золотые хлеба, в небесах реет жаворонок, лодки скользят по голубым волнам и всюду розы, ирисы, лилии, маки, пионы... Таково, во всяком случае, первое суммарное впечатление. Если к тому же зритель, живущий во второй половине XX века, успел привыкнуть к мрачным гротескам, к зловещим фантазиям «сюр», к пыльно-плесенным полотнам в духе «новой фигуративности», к беспросветному унынию «бедного искусства» — он чувствует себя в «стране Ван Гога», как в стране потерянного рая, и в недоумении спрашивает: где же самовыражение «несчастливого Винсента»?

Зрителю — нашему современнику — не сразу бросится в глаза то, что прежде всего поражало Альбера Орье, Октава Мирбо, Гуго Гофманстала: экстатическая взволнованность и субъективность видения, деформация, «великолепное безумие этих небес» (по выражению Мирбо). Послевангоговская художественная эпоха успела напитать сознание такими дозами взволнованности — часто нарочитой, и безумия — часто рассудочного, что экспрессионистский элемент в творчестве искреннейшего из художников теперь не кажется столь уж сильным, как можно ожидать по литературным описаниям прежних наблюдателей. Зато зритель середины XX века может быть острее, чем зритель начала века, почувствует в полотнах Ван Гога волю к радости, романтическое устремление к искусству «прекрасному и юному».

Конечно, нужно быть очень поверхностным зрителем, чтобы не ощутить драматическую напряженность самого

этого стремления, не заметить, что к радости вызывает человек из бездны, *de profundis*. Среди солнечных пейзажей вдруг заставляет остановиться и вздрогнуть пронзительный взгляд хмурого рыжеволосого человека, а там серебристые оливы корчатся, словно в агонии, а там сама поверхность земная ходит волнами, теряя свои устойчивые горизонталы, и пропасть словно разверзается у ног беззаботно идущих путников.

Но так далеко не везде. Драматические пейзажи принадлежат периоду Сен-Реми, Овера, лишь отчасти — Ньюэна и Арля. Парижские пейзажи и натюрморты, за некоторыми исключениями, почти безмятежны. Причем их множество. В Париже Винсент написал более двухсот полотен, что составляет примерно четвертую часть всего его живописного наследия. Добавим сюда ликующие пейзажи арльской весны и лета 1888 года, все эти персиковые и миндальные деревья в цвету, разводные мосты под синим небом, широкие панорамы полей и лугов, марины, — и вот откуда преобладающее впечатление праздничности «страны Ван Гога».

В парижских пейзажах нет и того эмоционального напряжения, которое делает арльские одновременно и праздничными, и тревожными. В них нет «фигуроподобности» и скрытых метафор. Нет пламенеющего цвета — только сияющий. Есть солнечный свет, но нет «фигуры» солнца — четко обрисованного солнечного диска на небе (хотя, заметим, он уже встречался в нюэненских рисунках). Парижские пейзажи — это в большинстве своем красивые, мастерски написанные пленэрные полотна, где есть и свет, и воздух, и зыблущиеся отражения в реке, и пляска золотых зайчиков в зеленой роще, и сиреневое мерцание бульваров, и приволье долины Монмартра, тогда еще полусельской.

Чего в них на удивление мало — это людей. Фигуры людей или совсем отсутствуют, или вкраплены в пейзаж расплывчатыми пятнами, штришками — откровенный стаффаж и ничего больше. Если в первые месяцы пребывания в Париже Винсент еще пробовал вводить настоящие фигуры, например сидящих за столиками в открытом кафе или фланирующих в парке Тюильри, то потом, видимо, перестал. И это странно для художника, утверждавшего: «Именно фигура создает настроение». Вдвойне странно, если вспомнить его антверпенские намерения — познать, изучать, писать людей.



В нюэненских пейзажах, хотя бы в величавой «Аллее тополей», написанной незадолго до отъезда, человеческие фигуры в самом деле создают настроение и полны характерности, несмотря на малые свои размеры. Там две почтенные старушки прогуливаются под руку и работник очищает дорогу от сухих листьев — и перед нами уже возникает типичная человеческая атмосфера брабантского местечка. А фигурки в парижских пейзажах настолько неопределенны, что могли бы находиться где угодно.

Вообще Париж Ван Гога неправдоподобно безлюден, хотя и светел. Где снующая оживленная толпа на улицах, где завсегдатаи ресторанов и увеселительных мест, где звезды парижской эстрады, которых так блистательно писал Лотрек, где, наконец, рабочие? Ван Гог изображает Париж и его окрестности пустынными, словно красивый футляр без содержимого. Вот вход в ресторан — дверь открыта, но в нее никто не входит. Вот интерьер ресторана, написанный пуантилистской техникой, свежо и воздушно, — белоснежные скатерти и желтые стулья светятся, на стенах — картины, на столах — букеты цветов, но никто не сидит за столами, в нарядном зале нет ни души, он пуст. Вот, наконец, праздник 14 июля с фейерверками (этюд, набросанный с удивительной живописной смелостью, предвосхитившей фовистов) — кажется, где как не здесь показать веселую толпу? Но опять только несколько невнятных фигур-пятен.

Популярное увеселительное место Парижа Мулен-дела-Галетт Винсент писал множество раз, но ни разу не попытался заглянуть внутрь, как делали Ренуар и Тулуз Лотрек, да и снаружи писал просто мельницу, чье настоящее назначение — молоть зерно. (Любопытно, что в Голландии, где ветряные мельницы встречаются на каждом шагу, он изображал их очень редко, а окрестности Парижа у него переполнены мельницами.)

Неверно было бы полагать, будто сама импрессионистская техника, которую Ван Гог в Париже легко усвоил, требовала чисто стаффажной трактовки фигур. Не говоря уже о Дега, Ренуаре, Берте Моризо, для которых люди — самое главное, в пейзажах Клода Моне и Писсарро человеческие фигуры, как ни «растворены в природе», все-таки всегда живые и характерные. Выразителен у них и образ толпы, льющегося человеческого потока.

У парижского Ван Гога нет толпы и нет «фигурных композиций». В письмах он ссылался на невозможность

найти модели. Но почему он не мог найти модели в Париже, где это было, вероятно, легче, чем в Гааге или Антверпене? Париж — город художников, а значит, и натурщиков. Винсент запросто бывал в мастерских своих друзей, пользовавшихся моделями, и, живя вместе с Тео, не настолько нуждался, чтобы не быть в состоянии заплатить за сеансы. Что же касается массовых сцен на улице — у него был достаточный навык, приобретенный еще в Гааге, схватывать их быстро, налету; почему-то здесь он им не воспользовался.

Объяснить ли эту странность разочарованием в фигурной живописи вообще и появившимся «безразличием к сюжету» (как обычно и делают)? Высказывания того времени недвусмысленно говорят об обратном. Винсент и на второй год жизни в Париже продолжает считать своей лучшей работой «Едоков картофеля» и выражает надежду, что «позже, когда я смогу найти подходящие модели для своих фигур, я еще докажу, что способен на кое-что получше, чем зеленые пейзажи и цветы» (п. В-1). В этой фразе заметно сквозит некоторое пренебрежение — не к сюжетам, а к «зеленым пейзажам и цветам»; он, как видно, придавал им ограниченное значение. А «фигур» избегал именно потому, что придавал им значение слишком серьезное.

Чтобы лучше понять мотивы, по которым он целых два года не занимался тем, что считал своим истинным призванием, вспомним, что писал из Парижа двумя десятилетиями раньше один русский художник, посланный туда в качестве пенсионера Академии художеств. Он писал, что не может работать, «не зная ни народа, ни его образа жизни, не зная типов народных, что составляет основу жанра». «Незнание характера и нравственной жизни народа делают невозможным довести до конца ни одной из моих работ». Это писал В. Г. Перов, испрашивая разрешение вернуться до срока.

Какая бы дистанция времени, национальной принадлежности, таланта, стиля не отделяла Ван Гога от Перова — в чем-то они были людьми близкого склада. Ведь Ван Гог, чтобы написать брабантских крестьян за ужином, казалось необходимым «самому почувствовать себя крестьянином», перевоплотиться в них, хотя он и так с детства знал их достаточно, — а что же мог сделать он с людьми, которых не знал вовсе. Однако художественная сверхзадача Ван Гога была более масштабной, более об-

щечеловеческой, чем у Перова; он так же мало был склонен ограничить себя рамками национального жанра, как и мало способен с легкостью отрешиться от своих национальных и деревенских корней. Вопрос для него не решался простым возвращением на родину: Париж с его импрессионистами и «зелеными пейзажами» был ему необходим. И все же, как и Перов, соотечественников своих он знал изнутри, органически, даже будучи сам ими не понят и отвергнут, а с парижанами, даже если они принимали его терпимее и благосклоннее, у него был разный духовный состав.

Подобное было в свое время и с Милле, хотя и кореным французом, когда он двадцати трех лет приехал в Париж. «Я не проклинал его, но меня охватывал ужас оттого, что я ничего не понимал ни в его житейском, ни в духовном бытии». Милле кое-как приспособился к Парижу ценой отказа от себя: он делал вещи, совершенно ему чуждые, подражая Ватто и Буше, и так продолжалось до тех пор, пока через 12 лет он не перебрался в Барбизон.

И Ван Гогу пришлось в какой-то мере отказываться от себя — но он стремился делать это с пользой для себя будущего. Он оказался решительно невосприимчив к тому, что шутливо называл ароматом парижской «рисовой пудры», хотя искренно признавал за ним все права на существование — в реальности и в искусстве. Как художник он словно не видел ни тех очаровательных мидинеток, истинных дочерей Парижа, которых увековечил Ренуар, ни студентов, ни певцов и певиц, ни торговков на рынке, ни жокеев на скачках. Не видел мопассановского «милого друга», хотя беспредельно восхищался этим романом. Все это не было его сферой, не принадлежало к тому, «что он любил». Французские крестьяне? да, может быть — но в Париже крестьян не было.

Даже и просто с внешней стороны: художнику, воспитавшему свой глаз на приземистом, коренастом нидерландском типе, не давались иные пропорции, иное телосложение и повадка латинского типа. Когда он пытается зарисовывать прохожих из простого люда, где-то на окраинной улице, у него выходят все те же мешковатые увальни.

В одном из своих немногочисленных парижских «ню» Винсент пририсовал к телу натурщицы карикатурную страшноватую голову — видимо, это сделано в шутку: печально усмехаясь, художник признает свою неспособность передавать шарм французских женщин.

Так Париж Ван Гога оказался пустым. Пожалуй, лишь одна заметная фигура часто появляется; неловкого, расставившего ноги и как бы находящегося в нерешительности человека, явно «пришедшего издалека» — может быть, провинциала, может быть, иностранца. Он стоит на развилке пустынной дороги где-то за городом, совершенно один, только фонарный столб возвышается по соседству. Или бредет по Монмартрской улочке, между заборами, тоже один. Или стоит, руки в карманы, глядя на мельницу Мулен-де-ла-Галетт. Так выглядит на этот раз путник, который в нюэненском саду так бодро и энергично шагал — прочь из того тихого сада. И эта неприкаянная фигура все-таки слишком маломасштабна, незначительна, чтобы набросить тень меланхолии на светлые панорамы Монмартра, Аньера, Гранд-Жатт, Шату. Полудеревенский Париж Ван Гога так звонко живописен, что не сразу и замечается его безлюдье.

Не думая сомневаться в прямой связи произведений Ван Гога с его состоянием духа в данный момент, многие исследователи его творчества делают простое умозаключение: если парижские картины светлы — значит, таким было и настроение художника, значит, он прямо-таки воспрянул и возликовал, оказавшись в Париже. Франк Эльгар пишет: «Он, задышавшийся на своей родине, этой ригористической и полной условностей Голландии, находит в Париже кипение идей, непринужденность нравов и крайнюю свободу для выражения. Освобожденный от материальных забот, прилично одетый, лучше питающийся и, следовательно, лучше себя чувствующий, возбуждаемый примерами, которые он находит у себя перед глазами, он охвачен непреодолимой страстью писать и рисовать... До сих пор он жил в непроницаемом, печальном, замкнутом мире. Теперь он разорвал темный круг... Конец замыкающим фонам, тяжелым контурам, грубой деформации! Очистим палитру от земляных красок, битюма и бистра! Долой изношенную маску из черного крепа!.. Вскоре после „Башмаков" Винсент окончательно отказывается от черной живописи, и одновременно его мрачное настроение улетучивается в новом воздухе, вдыхаемом им. Париж, интеллектуальная атмосфера Парижа, а также и постоянное присутствие брата были для него целебными»<sup>13</sup>.

\*\*\*\*\*  
<sup>13</sup> *Elgar Frank. Van Gogh. Paris, 1958, p. 80, 86, 87.* Эльгару, чтобы

Вот элементарная концепция, кочующая из книги в книгу, из статьи в статью. Верно в ней немногое: атмосфера Парижа действительно возбуждала и стимулировала новые поиски Ван Гога и он действительно высветлил свою палитру. Все же остальное, касающееся самочувствия Ван Гога в Париже, неверно, в чем легко убедиться, даже просто внимательно прочитав переписку художника (если парижских писем мало, то упоминаний о парижской жизни в более поздних письмах много). Мы уже знаем из этого источника, что Париж не только не был для Винсента целебен, но что там его мучили постоянные кошмары и он был «близок к параличу»; что, по всей видимости, первые симптомы болезни появились там; что отношения с братом были очень напряженными; что Ван Гог в Париже не предал анафеме свое голландское прошлое и не кричал: «Долой!», а, наоборот, продолжал считать «Едоков картофеля» своей лучшей работой. И наконец, мы знаем — тоже со слов самого художника, — что в Париже он впервые усомнился в «святости» искусства, по крайней мере современного.

Почему же в таком случае его парижские полотна в большинстве своем радостны?

Заметим прежде всего, что радость их не такая уж пылкая: есть элемент какой-то самоустраненности. Если вообще Ван Гог смотрит на мир через свою эмоциональную призму, то как раз в парижских пейзажах, интерьерах и цветочных натюрмортах сравнительно мало ощущается эта призма. Художник выбирает солнечные мотивы и пишет их светло и цветно — как делают и импрессионисты: мы ведь не найдем ни у Моне, ни у Писсарро мрачных или унылых по настроению пейзажей, хотя этим художникам, несомненно, были ведомы мрачные состояния духа. Но они оставляли их при себе, не перенося в искусство.

Если сравнить широкий ландшафт долины Монмартра с садиками и мельницей на горизонте — одно из характерных парижских произведений Ван Гога — и написанную годом позже в Арле «Долину Ла Кро», мы живо почувствуем разницу не только в живописной манере

\*\*\*\*\*

остаться последовательным, пришлось в своей монографии признать все послеарльское творчество Ван Гога, в котором проявились еще более «грубые деформации» и «мрачные настроения», просто-напросто художественным упадком и следствием болезни.

(импрессионистские «запятые» в первом полотне и плотная живопись, более интенсивный цвет, членение на зоны и четкость деталей — во втором), но и в силе экспрессии. При видимой объективности панорамы Ла Кро она изнутри пронизана восторгом созерцающего ее — романтическим восторгом перед этим распахнувшимся простором, этим «населенным морем». И появились фигуры! Их немного, но создается впечатление, что долина кипит ими, вспенена, оживотворена их работой.

В «Долине Монмартра» нет фигур и эмоциональная призма приглушена. Тут как бы чисто визуальный образ красно-золотисто-зеленого ландшафта под голубым небом, увиденного «прищуренными глазами», сосредоточенными на передаче атмосферного эффекта. Ничто не выделено особо, никаких значимых, смысловых акцентов, подробности растворены в красочных всплесках.

Привлечем к сравнению еще пейзаж — нюэненский: один из вариантов «Пасторского сада». Как ни удивительно, он по духу ближе к арльскому, чем парижский, хотя по цвету и настроению совершенно другой. Зимний северный пасторский сад меланхоличен, летняя южная долина Ла Кро исполнена ликования, однако в основе лежит та же романтически-антропоморфная концепция. Деревья, горизонт, постройки, фигуры людей — все сопряжено не только композиционно, но духовно, причем, взаимодействуя, ни один предмет не теряет собственного «лица». Вот этого нет в «Долине Монмартра». Разве там мельница на горизонте имеет, хоть наполовину, такую сильную «индивидуальность» и эмоциональную напряженность, как башня на горизонте «Пасторского сада»? Нет, мельница выглядит просто внешним элементом композиции, призванным оживить монотонность линии горизонта.

Но, конечно, среди массы парижских пейзажей Ван Гога есть и такие, где сказывается неповторимость его видения. Например, «Жаворонок над полем пшеницы». Волнуемые ветром колосья и звонкое голубое небо написаны по-импрессионистически, однако кто из импрессионистов решился бы поместить в центре столь заметную, единственную и четко выделенную летящую птицу — акцент неожиданный и даже грубоватый для импрессионистического пейзажа? Для Ван Гога же этот взлетающий жаворонок — самое главное: ради него и взята композиция до элементарности, до дерзости простая — три гори-

зонтальные зоны: трава, стена колосьев, небо и больше ничего, без переходов, без планов, без единой вертикали. И только жаворонок, как трепетная мысль человеческая, между землей и небом. Антонен Арто тонко заметил по поводу этой картины: «Каков же должен быть живописец, который бы до такой степени не был в собственном смысле слова живописцем, чтобы, как Ван Гог, осмелиться взять сюжет такой обезоруживающей простоты»<sup>14</sup>.

В Париже он только иногда «осмеливается» поступать совершенно по-своему. Аналогичные наблюдения можно было бы сделать над натюрмортами. Многочисленные цветы в вазах и ветки цветов, которые он писал чуть ли не ежедневно, конечно, очень красивы, но напоминают больше о цветах Эдуарда Мане, чем о будущих арльских «Подсолнечниках». Опять-таки за некоторыми исключениями. Исключения представляют тоже подсолнечники — парижские. Они изображены срезанными и лежащими: тяжелые, массивные, кроваво-сочные головы с лепестками, уже скрюченными, — антропоморфные цветы, подлинно цветы Ван Гога; никто другой их не написал бы так.

Разгадка сравнительной «имперсональности» многих парижских полотен Ван Гога, в сущности, проста: перед нами снова *штудии*, снова отступление для разбега. Только штудии, делаемые на другом уровне и с иными целями, чем пять лет назад. Тогда он штудировал анатомию и перспективу, теперь стремится развивать свое чувство цвета. Это не было наитием или увлечением, внезапно появившимся в Париже, а сознательным осуществлением программы, намеченной еще в Голландии. Ведь еще тогда он писал красные и зеленые яблоки, гармонизируя их посредством розового; писал желтые симфонии осенних тополей и оранжевые — осенних дубов; настаивал: «Цвет сам по себе что-то выражает» (п. 429); составлял целые трактаты по теории цвета. Много слыша о современной «просветленной палитре», он обращал специальное внимание на работы современных художников (не импрессионистов — импрессионистов там не было) в Амстердамском музее — и был разочарован: «Они рисуют всем чем угодно, за исключением здорового цвета» (п. 427). Ему не нравились анемично-светлые холодные тона. Цвета он искал насыщенного, переливчатого, «живого»: в этом отношении больше ему дал Хальс и особенно Делакруа;

\*\*\*\*\*  
<sup>14</sup> *Artaud A. Van Gogh, le suicidé de la société. Paris, 1947.*

в Антверпене — Рубенс. И наконец, в Париже — импрессионисты, пуантилисты, Монтичелли и японцы. Его парижские студии в основном и направлены по этим четырем разветвлениям, комбинируя их, варьируя, пробуя. Ван Гог никогда не боялся подражать, даже впрямую, слишком велика была его самобытность, чтобы подражание могло ее заглушить. Пробы делались во имя того, чтобы расшевелить и натренировать собственные свои колористические данные, а потом, со временем, применить их для более высоких и самостоятельных целей.

Ибо не цвет сам по себе был сокровенной целью Ван Гога, а искусство «духовно здоровое», возвышающее сердца, способное противостоять унынию и разобщенности современного мира. В этом заключался его дальний прицел, его программа, выраженная в подтексте натюр-морта с открытой библией.

Созревала она еще до «Библии». Может быть, еще тогда, когда в дохудожественную пору своей жизни он говорил, что основная истина, содержащаяся в Евангелии: «Через тьму к свету» (см. п. 126). Разуверившись в способности церкви объединять людей и вести их к свету, он считал, что эта миссия по плечу искусству. Не нынешнему искусству и тем более не одному художнику, — но совместными усилиями художников должен пролагаться путь к искусству «прекрасному и юному», начинать же нужно уже сейчас. А художник будущего, способный осуществить призыв *sursum corda* (вознесем сердца), непременно будет, казалось ему, «еще невиданным колористом».

Таким образом, парижские студии Ван Гога были как бы овладением ключами к радости. Его собственные невзгоды и тяжелые переживания сюда не примешивались; он мирился с мыслью, что так оно и должно быть, — добывая радость для искусства, надо жертвовать собственной радостью и даже жизнью; опустошить чашу жизни, чтобы наполнить чашу искусства. «Чем больше я становлюсь некрасивым, старым, злым, больным, бедным, тем сильнее я хочу в отместку делать вещи сверкающие, хорошо построенные, ослепительные» (п. В-7).

Что привлекло Ван Гога к импрессионизму — понять нетрудно: принципы импрессионистской живописи, пленэрной, светлой, чистоцветной, были уже сами по себе словно предназначены открыть людям глаза на отрадную красоту реального, естественного мира. Это было для Ван Гога ступенью, которую он не мог миновать, следуя по



намеченному пути. Ему для начала нужно было пройти школу импрессионистического видения, отказавшись на время от анализа и чекана форм, от фигуроподобности, ассоциативности, метафоричности, экспрессии — от того, что было его собственным достоянием. Он писал «Берега Сены», «Мост в Аньере», «Ресторан Сирена», «Мост в Гранд-Жатт» — целый ряд полотен, которые могли бы принадлежать кисти Сислея, Писсарро или Моне, если бы не были все же чуточку «грубее». Больше всех Ван Гогу правился Клод Моне. У них немало точек соприкосновения — особенная любовь к цвету, сильный энергичный мазок, стремление писать быстро, с напором то, что перед глазами, наконец, ощущение бесконечности пространства, продолжающегося за пределами незамкнутого в себе полотна. Разомкнутость композиции, когда пейзаж представляется вырезанным рамой фрагментом большого пространства, — принцип, столь противоположный кулисной классической композиции, — вообще сближала Ван Гога с импрессионистами: он сам так чувствовал и так писал, начиная с дрентских полотен. У Клода Моне это чувство пространства сильнее, чем у его сподвижников. Сильнее, насыщеннее у него и цвет. Ван Гог вспоминал, что Писсарро советовал «смело преувеличивать эффекты, создаваемые контрастом или гармонией цветов» (п. 500), — на практике он скорее мог наблюдать преувеличенные эффекты у Моне, чем у Писсарро.

В общем, если припомнить полотна Моне, написанные в Этрета, Пурвилле и Бордигере в 80-е годы, а также те, что он писал на родине Ван Гога в Голландии, будет наглядно, у кого из импрессионистов в особенности и чему старался научиться Винсент, хотя лично он не был знаком с Моне. Но постоянно вспоминал о нем и в Арле. Этот художник оставался для него олицетворением лучшего в импрессионизме и наводил на мысль: «Кто же будет в фигурной живописи тем, чем стал Клод Моне в пейзаже?... Роден? Нет, не он — он не работает красками. Художником же будущего может стать лишь *невиданный еще колорист*» (п. 482).

Тенденции к «развеществлению», к дематериализации видимого, к уподоблению текучей водной стихии, не могли быть близки Ван Гогу, но они появились у Моне позже: такого Моне Ван Гог не знал.

Быстро пройдя школу «импрессионистов Больших бульваров», как он их называл, Винсент еще теснее сбли-

зился с «импрессионистами Малых бульваров» и склонен был считать себя одним из них, подразумевая художников более молодого поколения, по существу очень разных, стремившихся и продолжить и преодолеть импрессионизм. Он включал сюда и пуантилистов, и Лотрека, и Гогена, и Бернара. Сёра, Синьяк, отец и сын Писсарро (с тремя последними Винсент был в личной дружбе) его особенно привлекали своим подходом к проблеме цвета, идеей оптического синтеза. Едва ли верно, что некоторая «наукообразность» их методов была для Ван Гога чем-то совершенно чуждым: нет, он и сам всегда возлагал большие надежды на науку и при всей пылкости своей художественной натуры никогда не был чистым импровизатором в искусстве. «Круг Шеврейля», которым пользовались Сёра и Синьяк, должен был обладать притягательностью и для Винсента: ведь сам Делакруа когда-то стремился встретиться с ученым-оптиком Шеврейлем, чтобы обсудить с ним законы цвета.

Не лишено вероятности, что при разработке теории цвета пуантилистами Ван Гог не только был пассивным учеником и неофитом, но и сам вносил свою долю, может быть даже активную. Когда-то, в письме к Тео из Нью-на, Винсент приложил к письму небольшой трактат, посвященный дополнительным цветам, «которые взаимно усиливаются соседством, убивают друг друга в смешении», а также контрастам аналогичных цветов, обладающих различной степенью насыщенности (например, темно-синий и светло-синий), — «эффект, при котором контраст будет достигнут за счет разной интенсивности, а гармония — за счет сходства» (п. 401). Винсент не указывал источника, которым пользовался; скорее всего его изложение представляло собой резюме проштудированных им записей Делакруа. Во всяком случае, он уже тогда взял их на вооружение. Любопытно, что этот его трактат, или реферат, или компендиум, совершенно совпадает по содержанию, а местами и текстуально с записями Люсьена Писсарро, приводимыми в книге Дж. Ревалда «Постимпрессионизм»<sup>15</sup>. Так как Ван Гог в 1885 году ничего не знал о направлении, возглавляемом Сёра, да и об импрессионистах имел очень смутное понятие, остается предполо-

\*\*\*\*\*  
<sup>15</sup> Ср. текст Люсьена Писсарро (*Ревалд Дж. Постимпрессионизм.* Л.; М., 1962, с. 55—56) и перевод текста Ван Гога в кн.: *Перрюшо А. Жизнь Ван Гога.* М., 1973, с. 129.

жить, что его записи и записи Люсьена Писсарро восходят к общим источникам, «открытым» независимо друг от друга. Если так, то, конечно, Ван Гог отнюдь не чувствовал себя новичком, присутствуя при сложении неопрессионистских концепций цвета<sup>16</sup>.

Как бы ни было, многие его парижские картины, в том числе уже упоминавшийся «Интерьер ресторана», демонстрируют блистательное приложение их на практике: сияние цвета и богатство оттенков достигнуты благодаря оптическому синтезу мелких, отдельных мазков чистого спектрального цвета. Прием отдельных мазков также не был для Винсента совершенно непривычным — он всегда любил выразительность отдельно положенного или наложенного мазка. Но характер их у него другой: если в пуантилизме мазок — частица сама по себе безличная и однородная с другими, то у Ван Гога мазок — всегда *жест руки* и элемент построения формы. Его мазки разнообразны по размерам и направлению и сами по себе образуют своеобразную конструктивно-декоративную основу полотна, что, конечно, имеет мало общего с принципами Сёра и Синьяка. Их «точки» он применял вольно и по-своему, продолжая трудиться над собственной системой «сокращений», «стенографических знаков» в живописи, позволявших быстро и экспрессивно «пересказывать подслушанное у природы».

Соглашаясь, что существуют незыблемые, научно подтвержденные законы цветосочетаний, он, однако, не делал отсюда вывода, что живописные задачи могут решаться чисто рациональным путем, наподобие шахматных задач. Если и Камилль Писсарро после своих опытов в пуантилистском духе убедился, что они его связывают, мешая отдаваться непосредственным ощущениям, то Ван Гог тем более не мог и не хотел подчинить им свой романтический темперамент. Он оценивал пуантилизм как течение очень пронизательно и здраво, прекрасно понимая, что Сёра обязан своими успехами не столько «методу», сколько большому таланту — да и сам его «метод» в конце концов есть нечто индивидуальное. «Что касается пуантилизма, „ореолов" и всего прочего, то я считаю это настоящим открытием; однако сейчас уже можно предвидеть, что эта техника, как и любая другая, не

\*\*\*\*\*  
<sup>16</sup> Если не допустить еще более смелого предположения, что Л. Писсарро делал свои записи в результате бесед с Ван Гогом.

станет всеобщим правилом. По этой причине „Гранд-Жатт" Сёра, пейзажи Синьяка, выполненные крупными точками, и „Лодка" Анкетена станут со временем еще более индивидуальными и еще более оригинальными» (п. 528).

Увлечение Ван Гога японскими цветными гравюрами потому и было столь страстным (более страстным, чем его отношение к импрессионизму и неоимпрессионизму), что тут его манила не «техника», а какое-то более глубокое и интимное созвучие его заветным идеям о роли искусства в жизни (об этом уже говорилось в биографическом разделе). Тут виделся ему прообраз «народных картин», прообраз искусства простого и радостного, предвкушения «красоты, которая спасет мир». «Штудий» в японском духе Ван Гог почти не делал (если не считать нескольких копий и фонов в портретах) — японцы вдохновляли его в ином, высшем смысле, поднимая его дух, поддерживая веру в искусство.

Это можно почувствовать в уже упоминавшемся портрете Танги — друга Ван Гога, продавца картин. Изобразив Танги на цветистом фоне японских эстампов, Ван Гог сообщил и его наружности нечто японское (что особенно видно в графическом эскизе — там француз Танги почти превращен в японца). Портрет ассоциируется с представлением о каком-то добром японском божке — покровителе искусства. Он и сидит наподобие божка, сложив на Животе короткие ручки, благодущный, доброжелательный, немного загадочный. Его окружают розовое цветение сакуры, лиловые ирисы, причудливые фигурки танцовщиц; над головой — конус горы Фудзи. Едва ли не самая дерзостно-красочная, а вместе с тем гармоничная из парижских картин Ван Гога.

Свою формулу «красоты, которая спасет мир» он однажды попытался зашифрованно выразить в натюрморте. Это натюрморт с гипсовой статуэткой. Удивительно, как мог тонкий критик Л. Вентури быть настолько близоруким, чтобы сказать по поводу именно этого натюрморта: «Отныне от пишет, совершенно не интересуясь сюжетом»<sup>17</sup>. Как раз здесь «сюжет» — самое главное. Предметы, от которых Винсент многого ждал для спасения мира: скульптура, книги, розы, то есть искусство, литература, природа. Античная статуэтка висится и царит — она не только предмет искусства, но и символ «выпрям-

<sup>17</sup> Вентури Л. От Мане до Лотрека. М., 1958, с. 98.

ленного» человека (как неизбежно напрашиваются аналогии со знаменитыми формулами русских писателей!).

Ван Гог по своему обыкновению приблизил античный торс к земному женскому, дав ему широкие чресла, «способные рожать», но и не настолько заземлил, чтобы лишить идеальности. Он написал эту гипсовую статуэтку скорее нефритовой, как бы полупрозрачной, зеленовато светящейся. Форма ее груди повторяет форму розовых бутонов, лежащих внизу. Вся композиция с точкой зрения сверху и справа — оттуда же, откуда падает свет, — построена таким образом, что скатерть, на которой расположены предметы, не выглядит горизонтально лежащей, а словно встает стеной, к тому же лишена фактурных свойств ткани, а ее верхние очертания напоминают вершину горного хребта. Невольно возникающая ассоциация с горой влечет за собой другую — синий фон кажется небом. Маленькая статуэтка поэтому вырастает до размеров большой статуи. И все другие предметы, помещенные где-то в сфере неба и гор, становятся необычно большими, величавыми. Так, не нарушая «правдоподобия», путем лишь легких перспективных сдвигов, поднятого горизонта и зрительных ассоциаций, художник сделал из обыкновенного натюрморта поэтической апофеоз.

Совсем другой, но не меньшей, а, пожалуй, большей силы апофеоз — старые изношенные башмаки с еще крепкими подметками, подбитыми гвоздями. Ван Гог написал в Париже шесть натюрмортов с башмаками, и все они поразительны своей экспрессией, простодушной, раскрытой, обезоруживающей, которая, кажется, только от того и зависит, что нам предложено рассмотреть этот бросовый предмет вблизи, вплотную и со всеми подробностями. Они словно говорят: на нас еще никто никогда как следует не смотрел — так посмотрите же. И мы смотрим и неожиданно для себя видим многое: долгие, долгие дороги, исхоженные упорным путником, покрытые угольной пылью<sup>18</sup>, снегом и лужами, дороги с колдобинами и булыжниками, колючками и комьями земли; видим внутренним зрением и самого путника, который, подобно этим ботинкам, изрядно поизносился, побит и помят, но не потерял способность идти дальше — подметки сделаны

.....

<sup>18</sup> Гоген в своих воспоминаниях говорил, что башмаки эти Ван Гог сохранял с боринажского времени и никогда с ними не расставался.

на диво прочно и только отполировались от странствий, даже и шнурки не порвались, хоть и расшнуровались наполовину, а язычки башмаков вывалились и повисли набок, как язык у тяжело дышащей усталой собаки.

Начинаешь понимать, почему Ван Гог с неприязнью, а в лучшем случае с глубоким равнодушием относился к символизму в современном ему искусстве. Еще в Гааге он крайне неодобрительно и в мало вообще свойственном ему насмешливом тоне отзывался о символично-фантастических произведениях Брейтнера («Я не могу понять, как можно фабриковать подобные изделия. То, что на них изображено, напоминает галлюцинации большого лихорадкой» — п. 299). А в Париже одним из немногих «авангардистов», никак не заинтересовавших Винсента, оказался Редон — художник выдающийся и оригинальный. Эмиль Бернар напрасно старался убедить Винсента в достоинствах Редона — Винсент их не признавал. На первый взгляд это кажется непонятным со стороны художника, который и сам был привержен к символам и чьим искусством раньше всех заинтересовались всерьез именно символисты. Но такие произведения, как «Башмаки» и подобные им, показывают, сколь отличны символы Ван Гога от символов Редона или, скажем, Энсора. Для Ван Гога «символика» крылась в самых обыкновенных вещах, как они есть, и ему было непонятно, зачем нужно составлять небывалые комбинации, зачем рисовать глаз, отделенный от лица и парящий над рекой, когда достаточно взглянуться с родственным вниманием в обыкновенные башмаки или обыкновенный стул, чтобы ощутить бездонность их смыслов, перекинуть от них мост к другим явлениям мира. Но для этого надо было обладать пронзительностью видения Ван Гога, которая сама в свой черед зависела от богатства его человеческого, душевного опыта, от напряженности его внутренней жизни.

Произведения Ван Гога — почти все, за исключением «штудий», — можно прочесть «символически», но это их неизбежно обедняет: что-то, и едва ли не самое важное, остается за пределами такого прочтения. Если все же условно проделать эту огрубляющую операцию, то можно сказать, что «Натюрморт с гипсовой статуэткой» — символ человеческих *целей*, «Башмаки» — символ человеческого *пути* (говоря пока только о вещах парижского периода). В понятии цели всегда есть элемент некоторой отвлеченной идеальности, а путь — сама реальность, сама жизнь;

соответственно различаются у Ван Гога по стилю и силе впечатляемости эти равно многозначительные натюрморты.

Но есть у него, сверх того, целый цикл парижских полотен, где идея пути развернута конкретно, лично и аналитически. Это серия автопортретов.

Хронологическая их последовательность не установлена: каждый писавший о них автор предлагает свою датировку и расхождения велики. Нет даже единогласия в вопросе о том, писал ли Ван Гог автопортреты до Парижа и какие именно. До недавнего времени считалось, что один портрет за мольбертом, в пальто и шляпе (плохо сохранившийся), был написан еще в Ньюэне, затем три живописных и два графических — в Антверпене, а первый написанный в Париже — тот, что находится сейчас в Гаагском музее (хотя некоторые относили его тоже к ньюэнскому времени). Это кажется достаточно убедительным. Правда, в последнем издании каталога живописных работ<sup>19</sup> к Парижу отнесены все без исключения автопортреты, включая и автопортрет за мольбертом, а также и два с трубкой и один в темной шляпе, считавшиеся антверпенскими. Общая тенденция составителей новых изданий каталога Де ла Файля — относить к парижскому периоду все вещи, о которых нет упоминаний в голландских письмах. Трудно сказать, насколько она обоснованна. Кажется все же более убедительным, что тот портрет с трубкой, о котором уже говорилось в разделе биографии, а также и другой, близкий к нему, сделаны в Антверпене. В пользу этого говорит и манера письма — в красновато-коричневой гамме с глубокими тенями, и то, что здесь нет психологического экспериментирования с «маской», которым отмечен парижский цикл. Это превосходный портрет, но не «заглядывающий за зеркало», вполне достоверный и нисколько не утрированный.

В портретах, несомненно являющихся парижскими (таких не менее двадцати трех), хронология тоже устанавливается гадательно. Так или иначе все они написаны на протяжении двух лет, и большая часть — уже в 1887 году. Вполне правдоподобно, что первым, созданным где-то в начале 1886 года, является портрет гаагского собрания. И не вызывает никаких сомнений, что заключает серию знаменитый автопортрет в голубой куртке с моль-

\*\*\*\*\*  
<sup>19</sup> См.: *L'opera pittorica completa di Van Gogh*. Milano, 1971, Vol. 1.

бертом и палитрой — оп написан перед отъездом в Арль.

Между ними двумя — многие и разные лики, подчас до того друг на друга не похожие, что не всегда можно и объяснить, почему мы их без колебаний отождествляем с одним и тем же человеком. Неизбежно возникает аналогия с автопортретами Рембрандта, где тоже один человек живет во многих лицах или, вернее, целая колония существ живет в одном.

Фриц Эрпель, автор исследований «Автопортреты Рембрандта» и «Автопортреты Ван Гога», подчеркивает и относительность аналогии. Об автопортретах Рембрандта он говорит: «Это бытие неповторимой личности, которая каждый раз в состоянии расшириться за счет связей со всем человеческим. Портреты художника соединяют нас с непреходящими основами нашего существования, молодостью и старостью, мечтами и действием, страданиями и торжеством; они демонстрируют нам богатство и полноту человеческих возможностей на примере одного-единственного облика... Отсюда излучаемая им таинственная сила — „сверхчеловеческая бесконечность, кажущаяся тем не менее такой естественной" (Ван Гог)»<sup>20</sup>.

Рассматривая же автопортреты Ван Гога, Ф. Эрпель подчеркивает дистанцию, чуждость миру, в котором «пришелец» озирается напряженно, настороженно, вопрошающе, агрессивно или угрюмо. Художник «демонстративно исследует физиономические аспекты отверженного, чуждого». Многоликость Ван Гога — результат рефлексии, «критического самопросвечивания личности, которая, отторгнутая от общества, исследует самое себя»<sup>21</sup>.

Действительно, трудно не согласиться, что Ван Гог, в отличие от Рембрандта, анализирует человеческое существо (себя в данном случае) преимущественно в аспекте отчуждения, а «единение со всем человеческим» выступает здесь скорее в негативной форме — как тоска по нему. Тут сказался кризис личностного сознания, гипертрофированного и страдающего, в духовном климате конца XIX века. Однако отсюда не следует, что автопортреты Ван Гога — только анализ собственной «отторгнутой» личности и ничего больше. Почему он взялся за эту серию аналитических этюдов только в Париже? Почему

<sup>20</sup> *Erpel Fritz. Die Selbstbildnisse Rembrandt. Berlin, 1973, S. 59.*

<sup>21</sup> *Erpel Fritz. Die Selbstbildnisse Vincent Van Gogh. Berlin, 1963, S. 16.*



не раньше? Ведь ему постоянно не хватало моделей, а собственное отражение в зеркале всегда было к услугам — тем не менее он не писал или почти не писал себя, хотя «отверженность» свою и тогда ощущал. И вдруг целая вереница своих «я», одно за другим.

То, что он находил здесь выход своему неутоленному в Париже желанию писать людей, — это одна из причин, но, разумеется, не главная. Главная же, вероятно, в том, что Проблема роли и места художника в обществе именно теперь предстала перед ним во всем драматизме. Не только он, Винсент Ван Гог, чувствовал себя в Париже «чужим», «пришельцем» — на это мироощущение, в более широком смысле, обречены и другие художники, его собратья. «Человеком, пришедшим издалека» он называл и Гогена. Об импрессионистах писал сестре: «Эти два десятка художников, которых называют импрессионистами, хотя некоторые из них довольно богаты, для большинства — не что иное, как нищие пройдохи, которые живут в кафе, ночуют в дешевых гостиницах и так перемещаются день ото дня» (п. В-4). И вот, когда Ван Гог смог осмыслить свою личную участь как драму художника современного мира, «импрессиониста вообще», — он посвятил ей автопортретный цикл. На лицо, глядевшее на него из зеркала, он проецировал слишком многое, чтобы оно могло оставаться себе равным и неизменяемым.

В автопортрете гаагского собрания — будем считать его первым парижским или одним из первых — эмпирическое сходство с оригиналом не вызывает сомнений, лицо не деформировано и техника письма традиционная, без всякого пуантилирования. В отличие от предшествующего портрета с трубкой здесь акцентировано особое психологическое состояние: Ф. Эрпель определяет его как «доходящую до подозрительности острую критичность наблюдателя, направленную в равной мере и на окружающий мир, и на собственное „я"». Но, пожалуй, собственное «я» здесь еще не стало предметом анализа. Все, что мы могли бы сказать об этом человеке с острым взглядом и острыми чертами, — это то, что он замкнут, собран и зорко, испытующе всматривается. Всматривается без робости, но предельно настороженно, скорее расположенный к критичности, чем к доверчивости. В общем состояние напряженное, близкое к тому, что схвачено наблюдательным взором Лотрека в его портрете Ван Гога в кафе, — с той разницей, что на автопортрете перед нами

человек более сильной воли и большего самообладания. Таким видел себя Винсент, приехав в Париж.

А в следующих портретах художник действительно делает предметом аналитического познания собственную личность — уже как бы объективированную, наблюдаемую со стороны, допытываясь: кто же этот пришелец издалека? Что он принес с собой из прошлого опыта жизни, во что превращается здесь? Кто он, пишущий картины, «в которых есть и молодость и свежесть», но сам утерявший и то и другое?

И тут оказывается, что личность многосоставна, что целостное «я» — такой же синтез разных потенциалов, как белый цвет — синтез разноцветных лучей спектра. Ван Гог экспериментирует со своим психологическим обликом, как экспериментирует с разложением цвета.

В этой галерее мы найдем Винсента-проповедника и Винсента-крестьянина, Винсента-бунтаря и Винсента — элегантного парижанина, человека волевого и зоркого и человека с затуманенным взором; мы найдем здесь больного и даже безумного Винсента, но мы найдем и обывательски пристойного, рассудительного Винсента. Все, кем бы он мог и когда-то хотел быть, но не стал; и кем мог, но не хотел; или кем становился помимо воли; и кого со страхом в себе превосходил или находил образ его на дне души, — все они сошлись тут, и у каждого свое особенное лицо.

Аксессуары и костюмы играют незначительную роль: Винсент везде примерно одинаково одет. Это также отличает его автопортретную галерею от рембрандтовской: Рембрандт любил волшебство маскарада — шляпа с пером, какая-нибудь расшитая мантия, берет, тюрбан или шлем переселяли его в иной образ. У Ван Гога все решают прежде всего глаза — как они смотрят, — а также изменения в пропорциях лица, общее цветовое решение и характер мазка. Видимо, не все портреты написаны прямо «с натуры», то есть глядя в зеркало. Изучив собственное лицо, он потом делал свободные его вариации.

Некоторые внешние приметы имеют значение сигнала и у него. Например, широкополая соломенная шляпа. В Париже он такую шляпу не носил, стал носить только в Арле, защищая голову от палящего солнца. Однако он изображает себя в ней на шести парижских автопортретах. А. М. Хаммагер высказывал предположение, что Ван Гог идентифицировал себя с Монтичелли, который носил

соломенную шляпу постоянно. Но Винсент мог этого и не знать, да и вообще подражания чьей-либо манере одеваться ему, кажется, не были свойственны. Тут другое. Рассматривая портреты в соломенной шляпе, видишь, что они тоже разные, но что-то общее в них есть: они варьируют образ «крестьянского художника».

Один из них: продолговатое лицо, серьезное и спокойное, в зубах трубка — тип художника-простолюдина, вполне свыкшегося с крестьянским образом жизни (чего Винсент одно время так хотел), усвоившего крестьянскую сдержанность, и трезвый реалистический склад, и некоторую суровость. Другой: некто вроде грезящего пастуха, в потоках густой синева, как бы обтекающей его и позволяющей видеть только небо, чувствовать себя наедине с небом. Еще один: в шляпе ярко-желтого цвета и светло-голубой куртке, брови и волосы тоже как бы соломенные, все на полном свету, без теней, цветовой контраст дает впечатление знойного лета. Этот человек больше других похож лицом на «критического наблюдателя» первого портрета: у него тот же поворот головы и взгляд такой же острый и пристальный — но здесь еще и вещей.

Есть еще портрет в соломенной шляпе, который Де ла Файль сначала относил к арльским: здесь у художника узкое лицо, энергичное и властное, подчеркнутая горбинка носа придает ему нечто орлиное, фон покрыт резкими, отдельными отрывистыми мазками. Ф. Эрпель видит в этом облике «сильного волей завоевателя»; он может напомнить и Дон-Кихота.

Для всей группы портретов в соломенной шляпе характерно интенсивное сочетание желтого и голубого, напоминающее о синеве неба и желтизне спелых хлебов, хотя никаких намеков на пейзаж нет. Вообще, почти во всех автопортретах фон — нейтральный и занимает мало места, головы почти не имеют вокруг себя свободного пространства, придвинуты к зрителю вплотную, словно рассматриваемые через увеличительное стекло.

Есть три портрета в серой фетровой шляпе — очень разные по характеру, но все явно «городские». На одном, вероятно более раннем, Ван Гог напоминает жителя скромных кварталов Гааги, человека с обликом рабочего и вместе с тем глубоко интеллектуального. Он и написан в манере, близкой голландскому периоду. Этот портрет привлекателен какой-то особенной человечностью: взгляд

вопрошающий, печальный, в нем не настороженность, не сверлящая пристальность, но глубокая дума. «Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвлена стала» — эти слова Радищева невольно приходят на память. И еще более созвучен им другой портрет — с непокрытой головой, в застегнутой куртке, освещенное лицо выступает из темного фона. Он написан эскизно, вся сила выражения сосредоточена в глазах — до такой степени «глядящих» и «говорящих», что, кажется, здесь есть уже какой-то выход за пределы искусства: такие портреты способны «ожить». Винсент выглядит на нем моложе, чем на других: мы узнаем того молодого скитальца с ранимой совестью, перед чьим взором проходили вереницей картины человеческих скорбей в трущобах Ист-Энда, в лачугах Боришажа, в закоулках Гааги.

Тогда он хотел быть священником... И ведь это могло сбыться. Кем же он стал бы тогда? На одном из портретов Винсент пишет себя — не состоявшегося: степенного, чем-то очень похожего на своего отца. На нем, правда, нет ни черной шапочки, ни черного сюртука, он одет в живописный зеленоватый шлафрок и голубую рубашку, но трудно отделаться от впечатления, что перед нами — духовное лицо («Сельским пастором» называет его и Ф. Эрпель). Он благообразен, несколько хмур, неодобрительно взирает на суету и, кажется, готов произнести подходящее к случаю увещание.

Снова другого человека мы видим на портрете, написанном в легких, изысканно-светлых, даже нарядных тонах: здесь Винсент одет необычно щегольски: светло-серая шляпа, бледно-сиреневый пиджак с синими отворотами, голубой галстук бабочкой, белоснежный воротничок. Фон голубой, как бы мраморной фактуры, ярко-голубые глаза, среди голубизны сияют оранжевым цветом борода и волосы персонажа, довольно пасмурного, несмотря на свою светскость. Де ла Файль предполагал, что это — портрет Тео. Однако, по свидетельству инженера Винсента Ван Гога, племянника художника, его мать положительно утверждала, что Винсент никогда не писал портрета Тео. И если бы даже такой портрет существовал, почти невероятно, чтобы он ни разу не был упомянут в переписке. Возможно другое предположение: Винсент объединил в этом образе свой облик с обликом брата. Между братьями было заметное фамильное сходство и Винсент был склонен даже его преувеличивать: так, упоми-

ная о портрете Брийя кисти Делакура, он говорил, что этот портрет «похож на нас с тобой»; доктор Гаше тоже казался ему похожим на них обоих. В автопортрете, о котором идет речь, Винсент, видимо, изображал себя — торговца картинами, сотрудника фирмы, приобщившегося к парижской жизни, приобретшего известный лоск, но внутренне неудовлетворенного: ведь и таким он тоже мог бы стать, если бы в свое время не оставил службу у Гупиля. И таким на самом деле стал Тео — его второе «я».

Упомянем еще несколько портретов, примечательных своим исповедническим характером. Один — на темно-синем фоне с красными и голубыми точками, в коричнево-лиловом костюме, выполненный в пуантилистской технике. Он сделан, судя по направлению взгляда, глядя в зеркало; лицу возвращены его естественные пропорции — но это лицо усталого и больного человека, находящегося в жару. С полной откровенностью и достоверностью здесь показано то «близкое к параличу» состояние, о котором художник не раз потом говорил, вспоминая свое пребывание в Париже. Есть и портреты, где это состояние усугублено; они кажутся грозным пророчеством. Например, странный портрет, о котором Хаммагер говорит: «Можно усомниться, действительно ли это Винсент, если бы не колючие волосы, залысины на лбу и пронизывающий взгляд». Но пронизывающий взгляд здесь застлан туманом: застывший взгляд визионера, видящего не то, что перед ним, а что-то другое, очень далекое. Он заставляет вспомнить, как впоследствии художник описывал сестре свои ощущения во время приступов болезни, цитируя изречение Кармен Сильвы: «Когда вы много страдаете — вы все видите как бы с далекого расстояния и словно на другом конце огромной сцены». Фон этого портрета покрыт длинными горизонтальными штрихами, как бы плывущими и расплывающимися в густой вязкой среде. Перед нами почти документальное свидетельство того, что уже в Париже Ван Гог испытывал предвестия своего недуга.

Но они появлялись и исчезали, чередуясь с бодрыми и трезвыми состояниями духа, которые тоже запечатлены в этой удивительной сюите. По поводу другого портрета, сделанного, очевидно, примерно в то же время, Хаммагер пишет: «Насколько же агрессивнее, сильнее и

яснее он здесь по сравнению с относящимся к тому же времени небольшим портретом... Платье то же самое, однако на нас смотрит совсем другой человек... Взгляд больше не тяжелый и не омраченный, но светлый и твердый, состояние активное, холерическое»<sup>22</sup>.

Широко известен и постоянно репродуцируется автопортрет в фетровой шляпе, в синем костюме и на синем фоне, написанный раздельными мазками, образующими вокруг головы концентрические круги наподобие магнитных силовых линий. Он исполнен необычайно твердой, уверенной рукой мастера, ни разу не дрогнувшей, — но лицо поражает своей оцепенелостью, взгляд не усталый, не больной, а просто остановившийся, созерцающий пустоту. Неоимпрессионистическое разложение цвета, как намечают некоторые исследователи, доведено до предела — до той границы, за которой начинается уже распад самого человеческого облика, «расчеловечивание» его; художник ощущает себя в тупике. Он не знает, куда идти дальше, достигнув этой блистательной техники. Если «силовые линии» мазков создают ощущение наэлектризованной, напряженной атмосферы, то человек, в ней находящийся, кажется пораженным ударом электрического тока. Это драма искусства, а не одного только художника, не одного Винсента Ван Гога.

Он сам, этот художник, нашел в себе внутренние силы вырваться из тупика и снова преобразиться в странника, продолжающего путь поисков радости и духовного здоровья. Стрелка компаса указывала на юг. Итоги своим опытам самопознания, предпринятым в парижской серии автопортретов, столь рискованным в своей иступленной искренности и беспощадности, зафиксировавшим все оттенки сложных, меняющихся состояний, Ван Гог подвел в портрете за мольбертом. Один из авторов дал этому портрету название «Винсент-художник». По композиции он близок к известному автопортрету Сезанна за мольбертом — Винсент, очевидно, его знал, и, видимо, непреклонная художественная воля «экского отшельника» идти, невзирая ни на что, своим путем к своей цели ему импонировала.

На портрете за мольбертом Ван Гог изобразил себя физически более крепким, устойчивым, «мужиковатым», чем на всех предыдущих. Он может многое вынести и

\*\*\*\*\*

<sup>22</sup> Цит. по книге Ф. Эрпеля, примечания к таблицам.

вытерпеть. Выражение лица сложно, но преобладает собранная решимость. В письме Виллемине из Арля художник описал этот портрет. «Лицо серовато-розовое и зеленые глаза, волосы цвета пепла, лоб нахмурен и у рта твердые складки, как вырезанные на дереве, борода очень рыжая, немного растрепанная и выглядящая печально, по губы сжаты; куртка голубая, грубого холста и палитра с лимонно-желтым, вермильоном, зеленым веронезом, голубым кобальтом — словом, на палитре все краски портрета; за исключением оранжевой краски бороды, все цвета чистые. Голова на фоне светло-серой стены. Ты мне скажешь, что это немного напоминает голову Смерти в книге Ван Эдена, например, или что-то в этом роде. Пусть так, но в конце концов лицо таково, и не легко писать самого себя» (п. В-4).

Если бы мы захотели найти еще словесный комментарий к автопортрету за мольбертом, то, вероятно, лучше всего подошли бы слова Ван Гога, сказанные раньше — в Ньюэне:

«Многие художники боятся пустого холста, но пустой холст сам боится настоящего страстного художника, который дерзает, который раз и навсегда поборол гипноз этих слов: „Ты ничего не умеешь“.

Сама жизнь тоже неизменно поворачивается к человеку своей обескураживающей, извечно безнадежной, ничего не говорящей, пустой стороной, на которой, как на пустом холсте, ничего не написано. Но какой бы пустой, бесцельной и мертвой ни представлялась жизнь, энергичный, верующий, пылкий и кое-что знающий человек не позволит ей водить себя за нос.

Он берется за дело, трудится, преодолевает препятствия...» (п. 378).

## *Арль*

Если парижский период был для Ван Гога временем широких экспериментов и штудий, то в Арле они завершились сосредоточенной концентрацией сил; здесь настал его звездный час.

Художник приехал на юг с жадной обновления — и не обманулся. «На юге все наши чувства обостряются, рука делается подвижнее, глаз острее, мозг пронизательнее» (п. Б-17). Славословия югу, южному солнцу и воздуху, южным ночам повторяются в письмах брату,

сестре, Эмилю Бернару, Гогену. Винсент говорит о блаженстве и неге, разлитых в атмосфере Прованса, о поэзии края цветущих роз и раскаленного солнца, некогда знавшего культ Венеры и вдохновлявшего поэтов и художников Возрождения. Все романтическое, что было в натуре Ван Гога, откликалось на зов юга. Ему чудились в воздухе умолкшие голоса трубадуров; глядя на олеандры и кипарисы, он вспоминал, что такими же видел их в Авиньоне Петрарка.

Прованс означал для него больше, чем новый ландшафт, — означал долгожданный выход к яркому, благодатному свету, под которым когда-нибудь расцветет «прекрасное и юное» искусство будущего. Себе он отводил скромную роль в его становлении, но, не зная артистического тщеславия, был вполне удовлетворен тем, что и его доля труда здесь будет. И отдавался труду беззаветно. «У меня никогда еще не было такой замечательной возможности работать» (п. 539).

Но в это же самое столь благоприятное время он писал: «Я все больше прихожу к убеждению, что о боге нельзя судить по созданному им миру: это лишь неудачный этюд... Разумеется, такие ошибки совершают лишь мастера — и это, пожалуй, самое лучшее утешение, так как оно дает основание надеяться, что творец еще сумеет взять реванш» (п. 490).

Было бы очень поверхностным приписывать этот полусутопливый, но по существу серьезный афоризм личным невзгодам или приступам хандры. Мировосприятие Ван Гога никогда не отождествлялось с самочувствием, и он не возводил в глобальный ранг свою личную судьбу. Такого рода обобщения возникали у него не под влиянием минуты, а в итоге долгих раздумий, которым он предавался всю жизнь с юных лет. Наблюдая и размышляя, он замечал оборотную сторону вещей, болезненно чувствовал двойственность, антиномичность явлений. Взор этого своеобразного романтика, искателя абсолюта, отличался острой и трезвой наблюдательностью — не меньше, чем взор Золя и Мопассана, так им ценимых. Когда-то он почти поверил, что в патриархальном укладе крестьян заключены истинные непреходящие ценности человеческого существования, — но архаическая косность и ограниченность этого уклада не ускользнули от его зорких глаз. А теперь — не ускользала грязь и скука романтического Арля, тартареновская гротескность южан, смеш-



ное жеманство обывателей, унылая дремота бездомных за столиками ночного кафе — вся вообще душная духовная спячка провинции. Уличная драка; ссора сутенера и протитутки; «священник в стихаре, похожий на сердитого носорога»; чета содержателей бакалейной лавки; объявление в ресторане «Обращаться к консьержу», хотя никакого консьержа нет и в помине; арена боя быков, где быков много, но никто с ними не бьется... — удивительно, какое множество прозаических деталей в духе «натуральной школы» успевал замечать и отмечать одинокий пришелец, казалось полностью погруженный в созерцание неба, полей, лугов.

И все же этот мирок, тривиальный не менее, чем папторская среда в Брабанте, — светоносный край, где царит ослепительное солнце, расстилаются неопишимо прекрасные равнины, где встречаются женские лица, наводящие на мысль о Чимабуэ и Джотто. Но обладательницы этих лиц могут оказаться «обыкновенными наездками», а то и хуже.

Ван Гог на протяжении своей жизни многим страстно увлекался и много разочаровывался, постепенно приходя к мысли, что прекрасное и низменное в явлениях совмещены и неразделимы, — это сделало его более терпимым и снисходительным к людям и к идеям, но и более пессимистичным в отношении к миру вообще. Какой-то величественный, но не состоявшийся, попорченный замысел чудился ему в мироздании — неудачный этюд большого мастера.

Отсюда антиномическое мировосприятие Ван Гога. Еще сильнее, чем в рассуждениях о теориях, оно выразилось в его искусстве. Оно определило то редкостное слияние драматизма и праздничности, которым отмечено его зрелое творчество, проникнутое страдальческим восторгом перед красотой мира. Противоположные чувства сопряжены, звучат в едином аккорде. В отдельных произведениях они соотносятся по-разному, одно или другое берет перевес; однако как раз самые сильные и самые характерные вещи Ван Гога отличаются напряженной гармонией контрастов — не только цветовых, но и эмоциональных.

К его пониманию миссии искусства добавилась новый акцент — жажда искусства «утешительного». Это понятие ранее не встречалось в его рассуждениях, теперь оно присутствует непременно. Ко всему присоединяется на-

стойчивое и страстное желание нести искусством не просто правдивую, но еще и утешающую весть, способную внушить надежду, что «творец еще возьмет реванш» — ведь даже в неудачном его этюде заложены прекрасные обещания. Идеалом Ван Гога стало — создавать «нечто миротворное и радующее».

«Миротворное и радующее» — не к этому ли стремились и, пожалуй, вернее того достигали импрессионисты, особенно Ренуар, а впоследствии Матисс? Но Ван Гог искал другой утешительности: ему мало было показать умиротворенную красоту природы, очарование женщины, создать гармоническую симфонию цвета. Он по-прежнему был максималистом. Утешение, которого он искал, связывалось со *смыслом жизни* — не менее того. Нет утешения без веры в то, что смысл есть, что он велик и священен; пусть скрыт от страдающих и слабых людей, а все же возвещает о себе некими знаменами. Уловить эти знаменания — уловить их в реальном и повседневном — вот к чему он стремился, сам ежечасно сомневаясь. Скептические сомнения и надежды шли бок о бок, чередуясь, соседствуя, как тень и свет.

Излишне говорить, что тоска по высшему смыслу жизни, владевшая им, не имела теперь ничего общего с учением церкви, с ортодоксальной религией. В ее лоно Ван Гог не собирался возвращаться. Ад, рай, загробные муки, загробное блаженство — эти понятия были для него обесценены. Он глядел на все это трезвым взглядом скептика и утешения, даруемые церковью, отвергал. Он готов был принять какую-то иную утопию — пусть такую, как у Толстого, пусть «научно доказуемую», пусть и не связанную с постулатом личного бессмертия, — лишь бы оправдывающую человеческие страдания как не напрасные и освящающую волю к творчеству, как проявление общего закона мироздания.

«Утешительность» в этом смысле не исключала драматизма, а даже предполагала его. Ван Гог, как художник, не мог и не хотел отворачиваться от трагических сторон бытия — он лишь испытывал потребность в их оправдании, в некоей внецерковной теодицее. И независимо от того, нашел ли он ее или нет (он ее не нашел!), это неусыпное духовное напряжение, это свечение души, взывающей града, сообщает нечто необыкновенное его картинам, какие бы обыкновенные предметы на них ни изображались.

Арльский период открывается светлой прелюдией — сериями цветущих весенних садов и разводных мостов: самое радостное, что есть у Ван Гога. Затем — лето: от мая по август 1888 года создаются морские виды в Сент-Мари де ла Мер, виды Арля среди цветущих лугов, «Долина Ла Кро», поля пшеницы, «Сеятель», «Стога»; тогда же художник работает над портретами — Рулена, зуава, старого крестьянина, юной девушки — «Мусме». Тоже период ярко мажорного звучания, по в это время Ван Гог, окончательно отойдя от импрессионистских методов, утверждает в экспрессивном языке, позволяющем «наиболее полно выразить себя». В летних полотнах и рисунках, по сравнению с весенними, больше наэлектризованности, напряженности. Кульминация наступает на исходе лета и в начале осени — время «Ночного кафе», «Дома художника», второго «Сеятеля», «Спальни», «Подсолнечников», «Красного виноградника», «Ночного неба над Роной». Тут одно за другим следуют произведения особенной силы, энергии и звучности, в которых более всего проявляется единство контрастных эмоций: успокоительная «Спальня» тревожна, ликующие «Подсолнечники» яростны, а трагическое «Ночное кафе» предстает в облике «японской веселости и тартареновского добродушия».

В конце октября приезжает Гоген. Отчасти под его влиянием Ван Гог делает вещи, которые потом называет «абстрактными» (конечно, совсем не в том смысле, как стали употреблять это слово впоследствии). На этой стадии очевидны новые стилевые поиски, но полотно столь же вдохновенных и мощных, как в предшествующие месяцы, уже меньше; может быть, к ним относятся «Стулья». Потом заболевание прерывает работу, однако сразу же после первого приступа художник создает несомненный шедевр — автопортрет с перевязанным ухом. Затем, уже перед отъездом в Сен-Реми, Ван Гог снова пишет сады — вторую арльскую весну — но состояние его духа слишком подавленное, чтобы он мог передать ее адекватно: это уже не то, что первая весна — весна надежд.

Так представляется, в общих чертах, творческая траектория четырнадцати месяцев, проведенных в Арле. Теперь всмотримся в нее подробнее.

Месяца через два после приезда в Арль, в апреле. 1888 года, Винсент написал Эмилю Бернару:

«Работая всегда непосредственно на месте, я стараюсь найти в рисунке самое существенное; потом перехожу к плоскостям, ограниченными контурами, ярко выраженными или нет, но, во всяком случае, ощутимыми; я заполняю их цветом, равно упрощенным с таким расчетом, чтобы все, что будет землей, было выдержано в одном и том же фиолетовом тоне; все, что будет небом, — в синей тональности; чтобы зелень была либо зелено-синяя, либо зелено-желтая, с намеренно подчеркнутым в этом случае преобладанием желтого или голубого. Во всяком случае, дружнице, никаких оптических иллюзий!» (п. Б-3).

Это высказывание звучит как программная формула метода, отныне принятого; судя по нему, можно подумать, что метод целиком строился на опыте японцев и «клуазонизме». Однако Ван Гог не придерживался его слишком строго. Его художественная практика более самобытна, а приемы чрезвычайно разнообразны.

Начать с того, что в бело-розовой сюите весенних садов, в частности в «Персиковом дереве», посвященном памяти Мауве, нет ни плоскостей, ограниченных контурами, ни упрощенного цвета. Здесь Ван Гог работает почти как импрессионист круга Моне, Писсарро, Сислея. Импрессионистская световоздушность хорошо подходила для уловления летучих мгновений весны. В картине, посвященной памяти Мауве, — тающие очертания, колышущиеся голубые тени; цвет, светлый до белесости, передает солнечное освещение. Только фактура грубее, пастознее, чем у импрессионистов, мазки местами превращаются в энергичные штриховые акценты. Что еще отличает это полотно от любого импрессионистского — метафоричность мышления. Дерево расцветает облаками: круглящиеся белые пятна облаков расположены так, будто они являются продолжениями розовых соцветий. В рисунках сада эта изобразительная метафора еще нагляднее.

Но почти одновременно художник, вспоминая о своих любимых японцах, писал и такие вещи, как маленькое грушевое деревцо, цветущее желтыми цветами, где появляется и контурность, и четкие цветовые зоны, и изысканный «японский» графизм.

Несколько нарочитая стилизованность, которая здесь ощущается, снята и претворена в нечто уже вполне органическое в картинах с разводным мостом Ланглуа, в точности похожим на такие же мосты в Голландии.

Как уже упоминалось, Ван Гог в первых же арльских письмах постоянно сравнивает местность то с Японией, то с Голландией. Голландию он знал досконально, Японию представлял через призму мечтаний о светлой стране-утопии, дарующей радость. Веселый весенний пейзаж с таким знакомым подъемным мостом предстал перед ним как образ японизированной Голландии, омоложенной, преображенной прозрачностью воздуха, звонкостью красок, безмятежной чистотой неба. Недаром одну из этих картин — с изображением прачек на берегу — он отослал в Голландию Терстеху (см. об этом в биографическом разделе). Все, сколько-нибудь напоминающее о родине, вызывало у него сильнейший душевный отклик и рождало яркие художественные удачи.

Образ «Моста Ланглуа», несущий идею обновления, соединяющий мысль о родине с новым «южным» идеалом светоносности, должен был выглядеть реальным — пронзительно-реальным, как эйдетический сон, — но не оптически-иллюзорным. Он активизировал у художника те тенденции к упрощению, о которых говорится в письме к Бернару. Мы видим здесь оранжевую землю, зеленую траву и очень звонкую синеву. Они образуют созвучие необычайной свежести. Картина проста и гармонически построена. Все ее четко расчлененные компоненты ритмически соотносятся и дополняют друг друга: массивные кубические монолиты дают устойчивость, столбы и стройные тополя — устремленность в высоту, диагональное направление реки — глубину, прачки и лошадь, переезжающая через мост, — движение, расходящиеся круги на воде — центр, вокруг которого располагается остальное; все венчается взнесенной легкой полукруглой мостовых перекрытий на фоне неба. Еще никогда не было у Ван Гога композиции столь цельной, собранной, исполненной такой прекрасной ясности. Она не импрессионистская, не японская и не голландская, хотя опыт всех этих направлений тут так или иначе сказался, — она предвестник и обещание того «юного» искусства, которое мнилось Винсенту в будущем.

Это был лишь один из моментов его творчества, в своей неомраченной жизнерадостности сопоставимый только с «Долиной Ла Кро». Но с этого момента дальнейшая эволюция протекает в том русле, которое Ван Гог сам несколько позже определил так:

«Я чувствую, как покидает меня то, чему я научился в Париже, и как я возвращаюсь к тем мыслям, которые пришли мне в голову, когда я жил в деревне и не знал импрессионистов. И я не удивлюсь, если импрессионисты скоро начнут ругать мою работу, которая оплодотворена скорее идеями Делакруа, чем их собственными. Ведь вместо того, чтобы пытаться точно изобразить то, что находится у меня перед глазами, я использую цвет более произвольно, так, чтобы наиболее полно выразить себя» (п. 520).

Нет, кажется, ни одной книги о Ван Гоге, где бы эти слова не цитировались, — они действительно ключевые. Многих авторов, однако, смущало несогласное с их концепциями «французского» Ван Гога упоминание о том, что художник возвращался к мыслям, которые были у него, «когда он жил в деревне», — то есть в Нюэнене. Даже такой объективный исследователь, как Ревалд, попросту опускает это упоминание, поставив отточие<sup>23</sup>.

Но из песни слова не выкинуть — тем более из песни Ван Гога. Его творческое развитие шло не линейно, скорее по спирали: ничто однажды понятое и достигнутое не стиралось. Если уж поправлять его суждения о себе, то следовало бы поправить категоричность утверждения: «Меня покидает то, чему я научился в Париже». И это его не покинуло, но было переплавлено, переработано. Творчество в Арле явилось интеграцией голландского и парижского опыта. Делакруа наряду с Рембрандтом и Милле был Ван Гогу путеводной звездой еще в Голландии. Аналитические эксперименты парижского времени включали и импрессионизм, и дивизионизм, и японскую гравюру, и пример Монтичелли с его экспрессивным «импасто». Все это ему было нужно и вдохновляюще для движения в том направлении, которое он избрал, «когда жил в деревне»; все претворялось в слагаемые стиля.

О поисках стиля художник часто говорит в письмах, и удовлетворение той или иной своей работой обычно выражает словами: «Мне кажется, здесь больше стиля». Что он под этим подразумевал, явствует из определений, не раз убежденно повторенных: «Когда изображаемый предмет гармонирует с манерой его изображения, в работе есть стиль и она становится искусством» (п. 594).

Акцент, следовательно, ставится на предмет изобра-

\*\*\*\*\*  
<sup>23</sup> См.: Ревалд Дж. Указ. соч., с. 136.

жения. Им определяется манера. На севере с его туманами и облачным небом, в суровом и тихом краю брабантских крестьян и ткачей, предмет был другой — другая и манера. Предмет диктовал господство темного колорита и «клер-обскюр»; крестьяне должны были быть написаны как бы той землей, которую они засевают, а свет — являться проблесками среди туч, бликами в царстве тени. Тогда эта сумрачная манера в такой же мере была экспрессивным пересказом увиденного и почувствованного, как теперь, на юге, в краю жгучего солнца и неистового мистрала, — ослепительная красочность.

Конечно, и темнота, и красочность были не столько эмпирической окраской голландского севера и французского юга, сколько эквивалентами его восприятия. В Голландии не так уж редки солнечные дни, но их нет на голландских полотнах Ван Гога. Характерно, что пасторский сад он не писал летом — только зимой и осенью. Клод Моне, посетивший Голландию в 1886 году, находил там роскошные красочные эффекты — хотя бы в пейзаже с полем красных тюльпанов. Ван Гог подобных мотивов избегал, они были неадекватны его чувству страны. Както он даже обмолвился, что «совсем не любит тюльпанов» — прославленных голландских цветов. Возможно, они ассоциировались у него с показной, вывесочной Голландией, а Голландия истинная была для него страной «едоков картофеля».

С другой стороны, необыкновенная звучность цвета в его арльских картинах не точна в смысле строгого визуального правдоподобия — яркое южное солнце скорее «съедает» цвет, разбеливает его. Это отмечали многие художники. Поль Синьяк писал о юге: «В этой местности нет ничего, кроме белого. Свет, отражаясь всюду, поглощает все локальные цвета, и тени от этого кажутся серыми... Картины Ван Гога, сделанные в Арле, великолепны в своем неистовстве и напряженности, но они совсем не передают яркости южного света. Люди только потому, что они на юге, ожидают увидеть красные, синие, зеленые, желтые цвета... Между тем как раз наоборот: колоритен север (локальные цвета), например Голландия, а юг — светлый»<sup>24</sup>.

С позиций объективного анализа цветового восприятия

\*\*\*\*\*

<sup>24</sup> Цит. по кн.: *Ревалд Дж.* Указ. соч., с. 151.

Синьяк, видимо, прав, и многие живописцы, желая передать иллюзию солнечного освещения, широко пользуются белилами. Но Ван Гог, как мы знаем, не гнался за оптической иллюзией. Яркий, напряженный, насыщенный цвет психологически-ассоциативно отвечает идее солнца, которое сообщает земле энергию жизни. Интенсивность цвета — живописный эквивалент интенсивности жизни, роста, цветения. Это даже не субъективная ассоциация Ван Гога, а достаточно всеобщая: иначе почему же люди ожидают увидеть яркие краски на юге? Да и не только ожидают, но и действительно видят — лишнее доказательство того, насколько процесс зрения опосредуется работой мозга.

Ван Гог тоже *видел* юг красочным. У него процессы видения и чувствования протекали более слитно, чем у кого-либо. Он с удовлетворением говорил, что именно на юге убедился в правдивости пышного колорита Делакура и Монтичелли. Для высокой цветовой интенсивности у него находились и убедительные объективные обоснования: во-первых, южное освещение создает контрасты (желтое—фиолетовое), а где контрасты, там и сильная звучность; во-вторых, прозрачность незамутненного воздуха дает возможность «на расстоянии часа ходьбы различать цвета предметов, например сероватую зелень олив, зелень травы и розоватую лиловость пашни», тогда как «у нас» (то есть в Голландии) на таком расстоянии видна «только туманная сероватая полоса на горизонте» (п. В-4). Словом, «юг, который так сух у Жерома и Фромантена, — это, прежде всего, край, чье бесконечное обаяние может передать только настоящий колорист и только цветом» (п. Б-16).

Матисс впоследствии говорил, что настоящий художник «должен обладать той простотой духа, которая позволяет ему думать, что он писал лишь то, что видел... Рассуждая, художник должен, конечно, отдавать себе отчет в том, что его картина — условность, но, когда он пишет, им должно владеть чувство, что он копирует натуру. И, даже отступая от природы, он должен быть убежден, что делает это в целях более полной ее передачи»<sup>25</sup>.

Ван Гог обладал этой простотой духа.

\*\*\*\*\*  
<sup>25</sup> Матисс об искусстве. М., 1958, с. 21—22.



Цвет был тем центральным компонентом его южного стиля, который он особо выделял, делая предметом размышлений и анализа; более скупой рассуждал он в эту пору о рисунке, композиции, даже и метафорических уподоблениях и ассоциациях — хотя все это для его стиля не менее существенно. Постигая стиль Ван Гога, приходится, с риском разъять живое целое, условно вычленять и рассматривать эти элементы по отдельности: в конце концов сам художник давал тому пример, сосредоточиваясь на проблемах цвета. Но прежде сделаем одно общее наблюдение над особенностью экспрессивного языка Ван Гога, которая представляется важной, может быть, даже главной.

При всей своей неприязни к фотографизму и оптической иллюзии Ван Гог никогда не употреблял понятие «условность». И, наверно, оно бы ему очень не понравилось. Чего он в идеале добивался — это именно безусловности изображения. С его душевным максимализмом он хотел изображать *реальные вещи*, хотел внушать зрителю ощущение *подлинности* того, что им написано, как бы это написанное ни отличалось от отражения предмета на сетчатке глаза.

Картина, по мысли Ван Гога, отнюдь не должна совпадать с тем, что отражается на сетчатке, поскольку «выразить себя», то есть свое понимание и чувство предмета, можно лишь трансформируя этот сетчаточный образ. Но она должна тем не менее давать убедительно живой образ, а не условный знак. Ван Гог недаром так часто проводит параллель между созданием существ из живой плоти и созданием их из краски и глины, подразумевая, что и из краски создаются «существа». Недаром он жалеет, подобно Пигмалиону, что «статуя или картина не могут ожить»! Созданное из краски должно так или иначе уподобиться живой плоти — быть вариантом миротворчества, достойным оживления, будь это оживление возможно.

Когда-то в Гааге, впервые в жизни принявшись за писание пейзажа маслом, Винсент задавался целью «сделать так, чтобы, глядя на картину, можно было дышать и хотелось бродить по лесу, вдыхая его благоухание» (п. 227). Что-то подобное сохранялось у него и тогда, когда он писал не первое, а пятисотое полотно. Ему и теперь хотелось сделать так, чтобы от морского пейзажа исходил призыв умчаться на паруснике по волнам, что-

бы вид спальни приглашал к отдыху и покою, чтобы картина ночного неба пробуждала стремление к бесконечности. Значит, пусть море будет морем, спальня — спальней, небо — небом (а не «холстом, покрытым красками») — настоящими, «более реальными, чем сама реальность».

Как же достичь эффекта реальности, отвергая оптическую иллюзию? Ван Гог пользовался широким и гибким арсеналом художественных средств, призванных убеждать, внушать. Он искал убедительных живописных эквивалентов натуре, проведенной через призму чувства, и наряду со смелыми экспрессивными деформациями прибегал к принципу камертона, настраивающего восприятие на реальность.

Таким камертоном могла у него быть и откровенная верность натурному мотиву (подтверждаемая фотографиями мест, которые он писал), и невыдуманность аксессуаров (он их никогда не присочинял и даже не изменял), и отдельные детали, написанные подчеркнуто «натурально».

Присматриваясь, как сделано одно из прекрасных арльских полотен «Лодки на берегу в Сент-Мари», мы обнаружим в нем сочетание, казалось бы, разнородных живописных приемов. Четыре лодки изображены «японски» графично, окрашены плотно и ярко — красное, зеленое, синее — без всякой теневой моделировки. Море в легких опаловых переливах трактовано более живописно. А пена прибоя, набегающая на песок, передана рельефно и иллюзорно — очень пастозно наложенными белилами с примесью розового. По какому-то странному психологическому закону эта иллюзионистическая деталь, вместо того чтобы по контрасту выявлять условность лодок-цветов, напротив, приобщает их и всю картину в целом к своей «настоящести».

Подобное есть и в «Подсолнечниках». Замечательная их особенность: будучи по существу декоративными, они в то же время обладают через край бьющей жизненностью. Посмотрим на полотно из Лондонской галереи. Ваза нарисована откровенно упрощенно, горизонт обозначен цветной полоской, фон светло-желтый, ровно закрашенный, не имеющий глубины, сами цветы решены почти силуэтно. Но два цветка с поникшими венчиками написаны иначе: в осязательном ракурсе, пластично, фактура их и форма точно передают реальные цветы под-

солнечника<sup>26</sup>. В смысле экспрессии эти два естественных цветка, если рассматривать их отдельно, может быть, и уступают своим фантастически солнцеподобным собратьям. Но без них те, другие, смотрелись бы в чисто декоративном плане, как панно, и, значит, не производили бы столь властного впечатления «живого».

Если натуральные частности даруют жизненную убедительность экспрессивной концепции картины, то она, в свою очередь, сообщает и этим частностям особый подтекст, как бы смысловое четвертое измерение. Те же подсолнечники: и обыкновенные и необыкновенные цветы соединены вместе в одной вазе, образуют одну семью, — кажется, что «обыкновенным» стоит лишь приподнять свои опущенные венчики, чтобы обрести огненную природу, которая в них дремлет. В картине «Дорога на Тараскон», где художник изобразил себя, идущего по дороге с мольбертом, роль камертона реальности принадлежит тени, которую отбрасывает фигура. Ее четкий силуэт на песке сразу создает почти физическое ощущение полдневного жара — наподобие того, как в известном описании Чехова одно только поблескивающее горлышко разбитой бутылки создает ощущение лунной ночи. Но эта же тень несет и экспрессивную функцию. Других теней на картине нет, деревья тени не отбрасывают. Эта единственная резкая тень утрированно «передразнивает» позу идущего. Она смотрится двойственно — и как просто тень, примета солнечного дня, и как неразлучный спутник художника, его двойник, «даймон», вечно гонящий дальше и дальше, не позволяя остановиться. («Куда б я шаг ни направлял, был некто в черном с нами рядом» — эти стихи Мюссе цитированы в письме к брату.)

В конце концов не только отдельные детали, штрихи, акценты, но и фундаментальные основы живописного произведения — цвет, фактура, рисунок, композиция — обладают у Ван Гога двойной (двойственно-единой) функцией, являясь одновременно и носителями экспрессии, и медиумами реальности. Кажется, художественная воля

\*\*\*\*\*

<sup>26</sup> Это наблюдение сделано в работе М. Арнольда «Почерк и изобразительная форма Ван Гога» (*Arnold M. Duktus und Bildform bei Vincent Van Gogh*). Автор называет подобные детали «дескриптивными», то есть описательными, и считает, что сочетание «дескриптивных» и «экспрессивных» элементов характерно для арльского творчества Ван Гога. Однако, как увидим дальше, оно сохраняется и в периоде Сен-Реми.

Ван Гога, частью сознательно, частью интуитивно, всегда направлялась к равновесному слиянию этих начал — конечно, не ради благоразумной дозировки, а с тем, чтобы они взаимно питали и усиливали друг друга, и в сплаве их возникал образ «более правдивый, чем сама правда», адекватный и предмету в его собственном бытии, и его переживанию.

Ван Гог не то чтобы не дошел, не отважился на ту степень преобразования зримого, как позднейшие экспрессионисты, — но и не мог дойти ни при каких условиях: тогда он не был бы самим собой. Его сокровенное стремление — не развести, не разграничить эмоциональное переживание предмета от объективной его данности, а напротив, слить одно с другим как можно органичнее. И вот почему верно понятый художественный метод Ван Гога, в его логическом и историческом развитии, не вел к экспрессионизму, не говоря уже о нефигуративном искусстве. Экспрессионисты могли получать от живописи Ван Гога определенные импульсы, что и было, но считать себя его продолжателями или наследниками у них, строго говоря, не имелось оснований. Это разные пути. Проживи Ван Гог до первой мировой войны — а он был бы тогда даже еще не стар, — немисливо вообразить его вставшим на путь «Голубого всадника». У него оказалось бы с экспрессионистами так же мало общего, как с современными ему символистами.

Самые дерзостные, самые новаторские тенденции Ван Гога связаны с *цветом*. Это общепризнанно, это признавал он сам, несмотря на скромную свою готовность оставаться на второстепенных ролях. Он предрекал: «Живопись, какова она сейчас, обещает стать более утонченной — более музыкальной и менее скульптурной, и наконец, она обещает *цвет*. Лишь бы она сдержала это обещание» (п. 528). О себе же в этой связи говорил: «Не уверен, что кто-нибудь до меня говорил о суггестивном цвете. Делакруа и Монтичелли умели выразить цветом многое, но не обмолвились на этот счет ни словом» (п. 539). «Я постоянно надеюсь совершить в этой области открытие, например, выразить чувства двух влюбленных сочетанием двух дополнительных тонов, их смешением и противопоставлением, таинственной вибрацией родственных тонов. Или выразить зародившуюся в мозгу мысль сиянием светлого тона на темном фоне» (п. 531).

Эти идеи восходят опять-таки к нюэненскому времени, когда было сказано: «Цвет сам по себе что-то выражает — от этого нельзя отказываться, это надо использовать» (п. 429).

Что же выражает цвет? Попытки осмыслить его суггестивную, то есть внушающую эмоции, а отсюда и символическую роль, в истории были. Символика цвета существовала в средневековом искусстве, хотя не закреплялась в строго канонизированную систему, как иконография. Ван Гог, воспитанный в традициях протестантизма, мало знал старинную иконопись, где цветовая символика имеет наибольшее значение. Едва ли знал он учение псевдо-Дионисия Ареопагита о значении цветов: «красного, напоминающего о мученической крови, наиболее активного цвета, синего — небесного, созерцательного, зеленого — как выражения юности и жизни, белого — причастного к божественному свету и черного — цвета смерти, крошечной адской тьмы»<sup>27</sup>. Более знакома была ему готика, готические витражи. Однажды — правда, только однажды — Ван Гог упомянул в письме, что хотел бы достичь в серии «Подсолнечников» «нечто вроде эффекта витражей в готической церкви» (п. Б-15). Но едва ли это дает основание утверждать, что он сознательно стремился возродить средневековую концепцию цвета: он вообще не слишком увлекался романским искусством и готикой, так как не любил аффектации и «кошмаров»; рассуждая о «примитивах», обычно имел в виду то, что мы теперь называем раннеренессансным искусством — Ван Эйка, Джотто. Скорее его интересовала египетская древность — к ней он испытывал влечение всегда; с жадностью расспрашивал, как выглядела на Всемирной выставке реконструкция египетского жилища, правда ли, что оно было окрашено в синий, красный и желтый цвета.

Чаще же всего он ссылался, в связи с проблемами цвета, на Делакруа, Монтичелли, Вермеера Дельфтского, японцев и на своих современников импрессионистов. У последних, однако, он не находил выходов в ту сферу суггестивного использования цвета, к которому его влекло: никому из импрессионистов не пришло бы в голову выражать сочетанием дополнительных тонов чувства влюбленных. На разведку тайн суггестивного цвета Ван

\*\*\*\*\*

<sup>27</sup> Цит. по кн.: *Аллатов М.* Краски древнерусской иконописи. М., 1974, с. 7.

Гог отправлялся совершенно самостоятельно, независимо ни от кого. Впрочем, он и сам был в этом отношении осторожен: ни чистая «метафизика цвета», ни «музицирование цветом» его также не устраивали. В конце концов он ведь не написал ни одной картины, где бы цвет употреблялся действительно произвольно, то есть без согласия с натурой.

Настоящая разработка «метафизики цвета» началась уже после Ван Гога. Например, у Кандинского. Кандинский выводил психическое, духовное воздействие цвета из физического его воздействия на организм: при должной восприимчивости «первоначальная элементарная физическая сила становится путем, на котором цвет доходит до души». Теплые и приближающиеся цвета — желтый и красный — действуют живительно и возбуждающе. Холодные, удаляющиеся — синий и фиолетовый — успокаивают. Зеленый, представляющий смешение желтого и синего, инертен и пассивен, так как обе силы находятся в нем в равновесии и взаимно парализованы. От примеси желтого он снова обретает активность, становится «живым, юношески радостным», а при перевесе синего — углубленно серьезным, задумчивым. Синий, приближающийся к черному, «приобретает призывок нечеловеческой печали».

Хотя Кандинский, говоря о киновари, вспоминает об огне, синий цвет называет небесным, а желтый — лимонным, он ставит под сомнение ассоциативную связь воздействия цвета с окраской предметов природы. Он склонен считать действие цвета на психику независимым от такого рода ассоциаций. Независимость подкрепляется тем фактом, что одна форма подчеркивает значение какого-нибудь цвета, другая же форма притупляет его. Так, экстенсивный желтый цвет, по мнению Кандинского, усиливается в своих свойствах при остроконечной форме (например, желтый треугольник), склонный к углублению синий, напротив, усиливает воздействие при круглой форме (синий круг). (Между тем главный желтый «предмет», являющийся нашим глазам, — солнце — имеет форму круга, а не треугольника.)

Здесь, собственно, и начинается «метафизика цвета», порывающая связи его с созерцанием природы, с предметной средой: то, с чем Ван Гог, жадный созерцатель природы, никогда бы не согласился (кстати сказать, и Кандинский не ссылается на Ван Гога в своем иссле-

довании «О духовном в искусстве»). Хотя, возможно, его бы пленили некоторые аналогии Кандинского, например, такая: «Голубой цвет, представленный музыкально, похож на флейту, синий — на виолончель и, делаясь все темнее, на чудесные звуки контрабаса; в глубокой торжественной форме звучание синего можно сравнить с низкими нотами органа». Но, как ни стремился Ван Гог понять собственный язык цвета, как ни доискивался аналогий между цветовыми и музыкальными звучаниями — он не мыслил цвет оторванным от природных первоисточников.

Кроме того, он вообще не мыслил изолированного цвета, который бы что-то значил вне соотношений. Для него красота и суггестивная сила красочного зрелища заключалась в богатой и сложной гамме — в противопоставлениях, сочетаниях, смешениях, вибрациях, призвуках. Неверно, что Ван Гог избегал нюансов и строил свои красочные симфонии исключительно на контрастах. Суждения о цветовой резкости его полотен вообще очень преувеличены: в большинстве случаев они при всей цветовой насыщенности мягки — кроме тех случаев, где особая внутренняя напряженность требовала «трубного звука». Доминирующий цветовой контраст, как правило, смягчается «бемолями», входит в систему утонченно сгармонизованных чистых цветов. Упрощения Ван Гога далеки от упрощенности. В натюрморте с синим кофейником, где Винсент выразил как бы свое колористическое кредо и с гордостью говорил, что перед ним остальные полотна меркнут, — шесть различных оттенков синего и четыре или пять желтого; в «Ночном кафе» — шесть или семь оттенков красного.

Основная колористическая задача, которую художник перед собой ставил, заключалась именно в *гармонизации* цветов спектра: он стремился, чтобы сочетания отнюдь не были кричащими и жесткими. Когда он писал портрет зуава в красной феске и синем мундире на фоне зеленой двери и оранжевой стены, он сознательно избирал «грубый контраст несочетаемых цветов» — хотел научиться и их сделать сочетаемыми, и их гармонизировать: таковы были, на арльском этапе, его «штудии», направляемые в конечном счете к тому, чтобы создавать вещи, «полные гармонии, утешительные, как музыка».

Такое благозвучное сочетание чистых, взятых в полную силу спектральных цветов ему удалось, например,

в уже упоминавшейся картине «Лодки на берегу в Сент-Мари» — в группе лодок. На борту одной из лодок он написал «Amitié» — «Дружба». Возможно, лодка действительно носила такое название, а может быть, и нет: во всяком случае, на картине оно сделано не без намека на «дружбу» красного, зеленого, синего и желтого. Как писал художник сестре, «есть цвета, которые обретают ценность при сочетании, которые как бы вступают в брак, которые сочетаются, дополняя друг друга, как мужчина и женщина» (п. В-4). Иногда он сравнивал свою работу с работой ювелира: «организовать цвета в картине так, чтобы они переливались и приобретали драгоценность от их взаимного расположения, это что-то подобное отделке драгоценных камней» (п. В-7).

На этот ювелирный труд его вдохновляла природа — только она. «...Цвета здесь действительно прекрасны. Когда зелень свежа, это богатый зеленый цвет, какой мы редко видим на севере, успокоительный зеленый. Когда она рыжеет, покрываясь пылью, она не становится от этого некрасивой, но пейзаж приобретает тогда золотистые тона всех оттенков... Что же касается синего, это королевский синий, от самого глубокого синего цвета воды до голубизны незабудок; кобальт, особенно светлый, зеленовато-голубой, лилово-голубой. Конечно, это усиливает и оранжевые цвета: лицо, загорелое на солнце, выглядит оранжевым. И затем благодаря большому количеству желтого фиолетовый начинает особенно звучать. Забор или серая крыша, заросли камыша или пашня выглядят гораздо более фиолетовыми, чем у нас» (п. В-4).

Великий ювелир — природа подсказывала Ван Гогу, что для достижения «мягкой гармонии» нет надобности скрадывать и приглушать цвет — можно давать его в полную силу, должным образом организуя. По поводу своей «Спальни» он писал сестре, что передать ощущение простоты и покоя можно и яркими цветами, а не обязательно серым, белым, черным и коричневым.

Однако черное и белое он тоже вводил на равных правах с цветами спектра; вовсе не презирал и серого, зная, как прекрасно оттеняются серым чистые насыщенные краски. Не было у него предвзятостей, предубеждений, ничто не возводилось в догму. С упоением описывает он в письме к Тео «серые веласкесовские тона» ресторана супругов Жину. Этюд «Старая мельница» он написал целиком в приглушенных тонах: охристых, серо-лиловых,



табачных — почти в гамме своих нюэненских пейзажей.

Некоторые арльские полотна даже монохромны — основаны на градациях одного цвета. В серии «Подсолнечников» некоторые букеты написаны на голубых фонах, зато другие — на желтых: желтым по желтому. Голубой присутствует только в виде легкой полоски, отделяющей поверхность стола от фона, и нескольких штрихов в очертаниях вазы. Отношения светлых и более темных оттенков желтого сами по себе создают эффект сияния. Надо еще иметь в виду, что Ван Гог мыслил серию подсолнечников как единую «декорацию» — они должны были висеть рядом, взаимно усиливая и дополняя друг друга.

Соседству картин на стене, так же как и окраске стены и характеру интерьера, где картины висят, и цвету рамы Ван Гог вообще придавал очень большое значение. Хотя он и был «станковистом», его увлекала идея живописных ансамблей — новаторская для XIX века. Серии садов, серии подсолнечников, серии олив, серии видов Прованса — все это были, по его замыслу, не только вариации близкой темы, но ансамбли: отдельное полотно только внутри них приобретало максимальную колористическую ценность. Посылая из Сен-Реми на выставку «Группы двадцати» шесть картин, он писал Октаву Маусу: «Возможно, я превышаю норму... но учитывая, что шесть этих полотен, вывешенных вместе, создадут очень сильный цветовой эффект, вы, может быть, сочтете возможным поместить их»<sup>28</sup>. Под «сильным цветовым эффектом» он подразумевал отнюдь не яркость и разноцветность, а ансамблевое, оркестровое звучание, гармонию, к которой его изощренный глаз был так чуток. И уже в Овере он сетовал на то, что «люди пока еще далеки от понимания тех любопытных соотношений, которые, существуя между двумя предметами, объясняют и подчеркивают каждый из них в отдельности» (п. 645).

Прав один из авторов, писавший о Ван Гоге (Поль Фьеранс): «Расточалось много похвал силе, мощи Ван Гога; нужно научиться ценить и его утонченность не только в картинах Парижа и его окрестностей, но и в его провансальских „экспрессиях"»<sup>29</sup>.

Усматривать в южном творчестве Ван Гога сплошное красочное «неистовство» — значит просто не видеть не-

<sup>28</sup> Цит. по кн.: *Ревалд Дж.* Указ. соч., с. 215.

<sup>29</sup> *Fierens Paul.* Van Gogh. Paris, 1953, p. 8.

предвзятым глазом его произведений. Можно понять, что они казались ошеломляющей вакханалией цвета современникам художника — даже тем, кто его высоко ценил, — Орье, Мирбо, Гофмансталю, — поскольку их зрение было воспитано на светотеневой живописи и не привыкло к спектральной гамме. Но нам теперь, после фовистов, после Матисса, Дюфи, Ван Донгена, после Леже, после множества и хороших и плохих красочных оргий в живописи, — нам Ван Гог видится иначе и, вероятно, в большем соответствии с его собственными стремлениями. Даже с мысленной поправкой на то, что «картины увядают, как цветы», что краски с годами темнеют и меркнут, мы не находим в его полотнах никакого чрезмерного и бесконтрольного красочного буйства. Мы зато в состоянии оценить утонченное благородство и продуманную гармонию его богатых цветовых построений.

Нередко ссылаются на то известное место из письма от 9 апреля 1888 года, где художник говорит о своем отказе от валеров в пользу цвета. «Невозможно давать и валеры и цвет... Нужно выбирать одно из двух, что я и собираюсь сделать. Выбор мой, вероятнее всего, падет на цвет» (п. 474). Однако нужно точнее представлять себе, о чем тут говорится. Понятие «валер» вообще довольно расплывчатое и употребляется в разных смыслах. Буквально «валер» означает ценность, и в применении к живописи под ним часто имеют в виду изменение качества цвета под влиянием другого, соседствующего цвета, то есть как раз то, на чем Ван Гог всегда настаивал и от чего, конечно, не думал отказываться. Сам он употребляет здесь слово «валер» как синоним светотеневой живописи с постепенными тональными переходами. Но это совсем не значит, что он отказался от оттенков и нюансов цвета. Напротив, он дорожил многообразием оттенков, что видно как по его живописи, так и по его высказываниям.

Любя не отдельно взятый цвет, а гармоническую цветовую архитектуру, Ван Гог уже тем самым не был предрасположен к закреплённой эмоциональной значимости цветов или даже их сочетаний. Его преобладающие контрастные доминанты — желтого и лилового, синего и золотистого — наполняются разным содержанием и построением, смотря по характеру мотива: они могут быть мажорными и минорными, напряженными и спокойными, как трубные звуки или скрипичная кантилена.

Каким мягким, миротворным аккордом звучит золотисто-желтое и синее в «Натюрморте с грушами» из дрезденского собрания! И совсем по-другому, драматически страстно, почти диссонансно — в полотне, изображающем «мой дом и его окружение под солнцем цвета серы и небом чистого кобальта» (п. 543). Здесь синева неба доведена почти до ночной густоты и так напряженно контрастирует с освещенными солнцем желтыми стенами домов, что кажется — таинственная ночь и жгучий полдень сошлись вместе, обещая пришельцу с севера все, чем приманчив и опасен юг. А вместе с тем — перед нами просто малолюдная площадь дремотного провинциального города, и это ничуть не скрыто.

Лейтенант Милье, ходивший с Винсентом на этюды, отказывался понять, как можно заинтересоваться столь тривиальным неживописным мотивом и что можно из него извлечь поэтического. Винсент, как бы в оправдание, ссылаясь на описания бульваров у Золя или набережной у Флобера — «описания, в которых тоже не бог весть сколько поэзии» (п. 543). Объяснение неполное, умалчивающее о том, что связывалось в его представлении с этим местом, с этим прообразом будущей «южной колонии» художников. Дом художника — заурядный желтый флигель — выглядит, вместе с рестораном и бакалейной лавкой, каким-то пламенным островом надежды. Он призывает и ждет. Не будь здесь такого сильного напряжения цвета, романтически преобразившего прозаический мотив, пропало бы внутреннее содержание.

Но всякое напряжение отсутствует в «Стоге сена в дождливый день». В этом полотне, переливающимся, как опал, тончайшими оттенками золота и голубизны, цвет внушает настроения эгегические, раздумчивые.

И еще пример взаимодействия желтого и синего — на этот раз создающего разительно верный оптический образ, вместе с тем полный затаенного внутреннего смысла — один из ноктюрнов Ван Гога, «Терраса кафе ночью».

«Вот картина ночи без черного, — не без гордости писал художник сестре, — в ней нет других красок, кроме прекрасного синего и фиолетового и зеленого, и в этом окружении освещенный кусок пространства окрашен цветом бледной серы, лимонно-зеленоватым» (п. В-7). Видно, что школа импрессионизма много дала Ван Гогу: такого смелого и тонко рассчитанного эффекта искусственного

освещения на ночной улице он бы не достиг, не вникая в секреты импрессионистской техники. Газовый свет — ярко-желтый и все же сравнительно холодный благодаря сильному примесью зеленого — множеством тонких переходов, брызг, ручьев растекается по окружающей ночной синеве, проникает в нее, иррадирует. Мощная площадь вокруг террасы — как текучая поверхность, волшебным образом переливающаяся фиолетово-голубым и зеленовато-желтым: то свет одолевает, то ночь затопляет синими наплывами. Синий мрачнеет, сгущается до черноты в домах, уходящих в глубину. Во всем полотне лишь в одном месте дан сильный и резкий цветовой контраст — лимонно-желтый прямоугольный навес террасы на фоне темно-синего неба; этот контраст своим слепящим призрачным свечением задает тон всему, а остальное построено на сложной мозаике соседствующих и взаимопроникающих оттенков.

Мы знаем, какие космические грезы посещали Ван Гога при созерцании южного ночного неба, — их веяние чувствуется и здесь, в обычном уголке города, живущем обычной ночной жизнью. Казалось бы, никакого намека на трансцендентное и ни единого открыто романтического штриха не позволяет себе верный поклонник натуральной школы. Все — обыденно, все — с природы. Запозднившиеся посетители сидят за столиками, официант несет поднос, большинство столиков пусто, и стулья небрежно отодвинуты; на улице — несколько удаляющихся прохожих, какой-то фланер вкрадчивым блудливым шагом следует по пятам за женщиной. И большой фонарь, и жалюзи на окнах, и крючья навеса, и овальные столики — все, вероятно, в точности такое, как и было в действительности в арльском кафе на площади Форум. Всего клочок звездного неба виден. Но почему-то не покидает нас странное ощущение, что звезды в их бледно-голубых ореолах внимательно смотрят на людей, сидящих за столиками, тогда как люди на звезды не смотрят, словно бы и не знают о них. И вот уже ярко освещенная терраса начинает представляться светящимся кораблем, плывущим без руля, наугад, по океану ночных пространств, со всех сторон его окружающих.

Такова эмоционально внушающая сила колорита Ван Гога — хотя он не навязывал природе ничего ей не собственного, а только «преувеличивал эффекты гармонии и контрастов».

Колористическое новаторство Ван Гога, основанное на оркестровке чистых тонов и суггестивном их применении, имело общее значение открытия, могущего быть взятым на вооружение другими и даже стать знаменем целого художественного направления (подобно открытию пленэра импрессионистами), — но графические и *фактурные* компоненты его стиля принадлежат только ему одному. Он рассуждает о них меньше, чем о проблемах цвета, не потому, что для него они не существенны, — просто они стали его естественным почерком, прямым излучением его художественной индивидуальности. Почерк можно подделывать, но мудрено «развивать дальше»: он слишком личен.

Полотна Ван Гога порой превращены почти в рельеф, так пастозно наложена краска. В большинстве случаев мазки дифференцированы и не слиты. Иногда вся поверхность картины представляет рельефную мозаику отчетливо различимых мазков — например, «Сеятель» или «Сток в дождливый день». Иногда же густые мазки наносятся поверх сплавленного красочного фона, ритмизуя его, оживляя, подчеркивая направление движения и характер формы. Причем в некоторых случаях этот фон наложен сравнительно тонким слоем, краской, разведенной терпентином (фон в «Подсолнечниках», небо в видах моста Ланглюа), в других же он корпусный, обладает ощутимой плотностью да еще несет на себе выпуклые цветковые сгустки — так написана, например, «Спальня». Художник иногда высказывал опасения — выдержит ли холст такую нагрузку, но отказаться от пастозного мазка не мог — это было одно из сильнейших его экспрессивных средств.

Он страстно любил краску как пластическую материю, которую можно месить, вспахивать, лепить из нее. Процесс нанесения краски на холст был актом захватывающего единоборства — с натурой, с холстом, с палящим зноем, с ветром, толкавшим под руку и норотившим опрокинуть мольберт. Винсент упивался этим состязанием и хотя часто жаловался, что мистраль мешает ему работать, но, кажется, втайне был доволен и мистралем: борьба возбуждала, воспаляла, к тому же служила оправданием «дикуватости» мазков, которой он немного смущался, но в душе был к ней привержен.

«Кладу мазки без всякой системы. Разбрасываю их по холсту как попало и оставляю как есть. Густые мазки, куски незаписанного холста то там, то сям, вовсе незакон-

ченные углы, поправки, грубости, а результат, как мне кажется, настолько беспокойный и вызывающий, что он не доставит удовольствия людям с предвзятыми понятиями о технике» (п. Б-3).

Разбрасывать мазки «как попало» — значило повиноваться стремительным сигналам, идущим от мозга к руке, не успевающим быть осознанными, проанализированными. В фактуре, в характере мазка Ван Гог сказывается более стихийно и непосредственно, чем в цвете: цветовое решение он предварительно обдумывал, намечал, рассчитывал — *знал*, какую краску возьмет с палитры и почему именно е е , — но *как* будет ее наносить, это гораздо меньше поддавалось контролю. «Какая любопытная вещь мазок, прикосновение кисти к холсту!» (п. 605).

Мазок — запечатленное движение руки; мазок — жест, мимика. Если картина — высказывание художника, то мазок — интонация высказывания; интонация влияет на смысл речи, может даже вовсе изменить его, а главное, она выдает состояние духа говорящего. В живописи, когда мазок так своеволен и откровенен, как у Ван Гога, мы через полотно, сквозь полотно входим в интимный контакт с человеком, над ним работавшим, чувствуем его страсть, высокий накал, стремительный темп его работы — эти удары кистью, как хлыстом, и это энергическое выжимание краски прямо из тюбика, и даже какой-нибудь диссонирующий зигзаг (может быть, порыв ветра качнул мольберт?) — и он «слышен», как вырвавшееся восклицание.

Ван Гог придавал особенное значение скорости работы, молниеносной хватке: это он особенно ценил у импрессионистов и у японцев. «Сравни с теми людьми, которым требуется проводить в ателье месяцы, а то и больше, чтобы что-то сделать, и то часто получаются блеклые, вялые в е щ и , — писал он из Арля с е с т р е . — ...Я представляю себе, что когда-нибудь впоследствии представители человеческого рода сумеют действовать без колебаний, с первого взгляда будут безошибочно сочетать краски и рисовать молниеносно» (п. В-4). Он высказывал любопытную мысль об эстетической значимости самого *процесса* работы художника с натуры, за которым можно наблюдать так же, как слушать игру музыканта. «Тот, кто хорошо играет на скрипке или на рояле, всегда, как мне кажется, нуждается в слушателях, в аудитории... То же, возможно, для живописца. Для меня всегда удовольст-

вие, когда кто-нибудь присутствует при моей работе на открытом воздухе. Предположим, что это происходит в поле. В течение двух часов нужно суметь написать поле пшеницы, и небо, и даль, и тот, кто присутствует при этом, остережется говорить о неумелости и слабой технике импрессионистов» (п. В-4).

В какой-то мере Ван Гог и делает нас через многие десятилетия свидетелями писания картины — благодаря зримости прикосновений руки к холсту.

Если посмотреть морской этюд с лодками в московском музее и потом там же «Скалы в Бель Иль» Клода Моне, будет наглядна природа фактурной экспрессии Ван Гога сравнительно с импрессионизмом. У Моне тоже ведь не сглаженный, а вполне различимый мазок, на протяжении полотна варьирующийся в форме и направлении. Но кисть его движется в таком строгом ритме, мазки так сбалансированы, что кажется — ею водит не человек, обремененный всеми человеческими страстями, а некто из свиты Аполлона. Божественно спокойной рукой он создает образ беспокойного моря.

Этюд Ван Гога рядом с аполлоническим творением Моне производит впечатление совершенно иное. Фактура полотна Моне себя не скрывает, но и не заявляет о себе: она растворяется в визуальном образе. Здесь же — вся «кухня» на виду, раскрыта с обезоруживающей откровенностью: вихрь, бурное месиво, прыгающий танец мазков, пересекающихся, скрещивающихся; то там то здесь как бы по наитию разбросанные штриховые акценты и даже довольно явственные «помарки». Мы уже склоняемся к мысли, что перед нами не столько вид моря, сколько действительно «пересказ», «стенограмма» того, что море рассказало человеку — тому, которого мы так явственно ощущаем через его быстрый (не принадлежащий к самым удачным), но замечательно искренний этюд.

Но это будет слишком поспешный вывод. Перед нами все-таки море. И в каком-то смысле даже более реальное, чем море Клода Моне, которое прежде всего — картина, отделившаяся от автора, прекрасное видение, законченное в себе совершенство. Тогда как рассказ Ван Гога о море настолько непосредствен, сообщителен, пылок, что со всеми его недоговариваниями и сокращениями он создает своеобразный эффект присутствия. То есть как бы присутствуя при работе художника, мы видим то самое, что видел о н , — видим его глазами. Восприятие дви-

жется так: сначала через изображение моря к человеку, создающему это изображение, а потом — уже через человека — снова к изображению моря, которое теперь все больше и больше начинает выглядеть живым и реальным после того, как мы почувствовали личность его создателя.

Такого ощущения не возникало бы, если бы манера не находилась в гармонии с предметом, иначе говоря, если бы экспрессия исполнения не определялась предметом, а была бы лишь отвлеченным от него «самовыражением». Тогда бы мы могли вообще забыть о морском пейзаже (какая разница — море ли написано или натюрморт с кофейником?) и остановиться на стадии восприятия личности автора. Но этого не происходит. Не происходит потому, что художник вовсе не хочет рассказывать о себе, исповедоваться, — он хочет поведать о южном море, и все его взволнованные «жесты» или «интонации» соотнесены со зрелищем, которое его истинно захватывает, опьяняет, наполняет волнением и восторгом. В эту минуту он ни о чем, кроме него, и не помышляет.

«...Эмоции, охватывающие меня при соприкосновении с природой, иногда вызывают у меня обмороки...» (п. 626-а). «...Я вижу совершенство природы, но на картинах она у меня получается грубой и уродливой» (п. 553-а). «И все же, каким бы бессильным ты ни чувствовал себя перед невыразимым совершенством и великолепием природы, отступать перед ними нельзя» (п. Б-7).

«Не отступать» — значить поведать о великолепии природы со всей силой чувства, испытываемого перед нею, — создать эмоциональный эквивалент зрелищу, расстилающемуся перед глазами. И чем больше будет совпадаемость живописного языка с испытываемым чувством, тем реальнее выйдет картина.

На нашем этюде взвихренная, мечущаяся кладка мазков в изображении волн эмоционально отвечает ощущению буйно играющей, прихотливо изменчивой стихии. Она может тяжело обрушиться на пловца в лодочке — и это передано через фактуру: густой, свинцово-тяжелый рельеф краски обозначает пенные гребни. Ближние лодки написаны тоже пастозно, но уже не отрывистыми ударами, как волны, а ровными грядами краски, обрисовывающими треугольную форму паруса, которая еще обведена красноватым контуром: парус способен устоять, он упруг, крепок. В общем фактура полотна в ее чередованиях рельефных и лессировочных, буйных и упоря-



доченных мазков представляет аналог веселой, опасной и захватывающей игры, которую ведут между собой лодки и волны. Художник этой игре сопереживает всем существом, его рука движется в ее ритме.

Эффекты пастозного наложения краски, помимо их экспрессивного значения, являлись одновременно эквивалентом вещественного, материального бытия — «живой плоти». Как ни любил Ван Гог японские гравюры, этого чувства плоти, материи ему в них не доставало. Стремясь к «простой технике» («Мне хочется писать так, чтобы все было ясно каждому, кто не лишен глаз» — п. 526), он тем не менее не хотел принести в жертву плоскостной манере достижения пластической живописи, на которой воспиталось его художественное зрение. «Что поделаешь! Я не эксцентричен: греческая статуя, крестьянин Милле, голландский портрет, обнаженная женщина Курбе или Дега — эти совершенства с их спокойной моделировкой производят на меня такое впечатление, что после них многое, в том числе примитивы и японцы, начинает мне казаться лишь пробой пера» (п. Б-12). Это сказано в июле 1888 года. Стало быть, не надо и переоценивать влияния на Ван Гога японцев. Оно было большим, но из рула европейской художественной традиции Ван Гог не выходил. «Простая техника» представлялась ему объединявшей открытый цвет и четкость рисунка с пластичностью или, вернее сказать, чувственной осязательностью: чтобы написанное ощущалось как материальная вещь, а не как цветной силуэт. В свое время, работая в Нюэнене над натюрмортами с картошкой, он говорил: «Я пытался передать телесность, иными словами, выразить материал так, чтобы ты, например, почувствовал боль, если швырнуть в тебя такой картофелиной» (п. 425). Пристрастие к телесности и весомости не исчезло и в Арле — но встала задача: сохранить «телесность» при отказе от моделировки светотенью, при работе чистым цветом, обобщенными цветовыми зонами.

Телесность самого изображенного предмета теперь заменяется «телесностью» того материала, из которого предмет создан на полотне. Другими словами, осязательностью фактуры. Правда, Ван Гог и раньше был к ней привержен: всегда, с самого начала, писал очень пастозно. Вспомним «Птичьи гнезда», где причудливая форма гнезд буквально вылеплена краской. Однако теперь такое скульптурное применение краски имеет не только фор-

мообразующую, но и более широкую эстетическую функцию — преодоления плоскостности, бесплотной «гобеленности», которая может возникать при обобщенной трактовке в цвете и форме. Можно даже заметить: чем больше Ван Гог «японизирует» в цвете и рисунке, тем усиленнее он компенсирует это густой, вибрирующей, шероховатой красочной кладкой, при которой красочные сгустки отбрасывают на холст свои собственные тени, заменяя тени написанные. Траكتованное «по-японски» маленькое грушевое дерево написано гораздо пастознее, чем одновременное ему полотно «Памяти Мауве». В картине «Спальня» «тени устранены, цвет наложен плоско, как на японских гравюрах» (п. 554) — зато фактура особенно густая. Осязательность красочного рельефа мало заметна в репродукциях «Спальни», но в оригинале сразу бросается в глаза и на равных правах с цветом определяет впечатление от этого полотна. Она властно внушает ощущение безусловной реальности бестеневого «раскрашенного» интерьера — не хочется сказать: изображенного, а заново созданного, сформованного из сияющей красочной материи.

Нельзя не заметить сходства между арабесками мазков на живописных полотнах Ван Гога и его графическими приемами в *рисунках*. М. Арнольд замечает, что в Арле «Ван Гог стремится как можно больше перенести в живопись свой графический инструментарий»<sup>30</sup>. В Арле был найден естественный синтез исконного пристрастия художника к графизму и к цвету. Теперь он обрел способ живописать и рисовать одновременно — рисовать кистью, писать рисуя. В этом, несомненно, ему содействовал пример живописи-графики Хокусаи и Хиросиге. М.-Е. Тральбо считает, что живописная техника,работанная Ван Гогом в Арле, представляет амальгаму западных традиций с восточными методами. Эта техника делала излишним предварительный рисунок на холсте. Художник, однако, не сразу отказался от него; только в сентябре он сообщил брату: «Теперь наступил момент, когда я решил не начинать больше картину с наброска углем. Это ни к чему не ведет: чтобы хорошо рисовать, надо сразу делать рисунок краской» (п. 539).

\*\*\*\*\*

<sup>30</sup> Arnold M. Duktus und Bildform bei Vincent Van Gogh, S. 106.

Тральбо пишет: «Те же маленькие точки, черточки прямые и изогнутые, встречаются и на рисунках пером на бумаге, и на холсте — кистью и красками. Это симультанное и параллельное развитие манеры писать и рисовать явилось новшеством. Нужно заглянуть очень далеко в прошлое, чтобы найти аналогию, и когда указывают на Геркулеса Сегерса, то приходится еще раз констатировать, что сходство с этим соотечественником Винсента XVII столетия больше кажущееся, чем настоящее. Впрочем, уже замечено, что у Сегерса различие между манерой писать и рисовать вполне отчетливое»<sup>31</sup>.

Думается все же, что и у Ван Гога совпадаемость живописных и графических приемов лишь относительная; во всяком случае, знака равенства между ними поставить нельзя. Графизм полностью торжествует только в некоторых акварелях, где мазки краски не сомкнуты — между ними оставляются незакрашенные белые промежутки (художник хотел этими белыми «рамками» усилить чистоту и сияние цвета). Живопись маслом остается у него живописью маслом, со всей ее специфичностью. Верно, что мазки краски сходятся с перовыми штрихами, но назначение их в живописи другое, чем в графике, и впечатление от картин совсем иное, чем от рисунков. Уже та «телесность» живописи Ван Гога, о которой выше говорилось, не находит аналогий в графике и ею не передаваема. Его живопись — плотная, чувственная, его рисунки — воздушные, пунктирные, почти кружевные. Но и в них он добивается ощущения «подлинности» — только другими средствами, более близкими японской манере.

Арльские рисунки тростниковым пером многочисленны; среди них есть быстрые кроки, наброски, зарисовки, сделанные для памяти или для того, чтобы дать брату представление о композиции уже написанного полотна, а есть листы, которые исполнялись тщательно и мыслились как самостоятельные произведения. К таким относится, например, рисунок с морем и лодками, совпадающий по композиции с картиной московского музея. Хотя совпадение полное, мы не сразу его замечаем: кажется, что это совершенно разные вещи. И сравнение их, пожалуй, не в пользу живописного полотна. Рисунок, в своем роде, более совершенен. Можно понять замечание Дж. Ревалда: «Богатство разнообразнейших фактур, изо-

<sup>31</sup> *Tralbaut M.-E. Van Gogh. München, 1960, S. 89,*

бретательность, с которой они сочетаются или противопоставляются, придают этим рисункам совершенно особый характер и очарование, ощущаемое даже теми, кто не ценил картин Ван Гога»<sup>32</sup>. Действительно: то, что в картине может показаться стихийным месивом мазков, из которого «случайно» возникают те или иные эффекты, то в графической интерпретации предстает изысканной сетью графем, нанесенных твердой искусной рукой, с полным отчетом и расчетом. Они имеют определенные фигуры — продолговатые змеевидные линии, короткие отрывистые штрихи, изгибающиеся или закругляющиеся к концу, завитки-петли, зубчатые фигуры наподобие гребешка, наконец, точки. Общее количество фигур-значков невелико, но они кажутся разнообразными из-за бесконечной вариативности их сопоставлений друг с другом, различных размеров, толщины и силы нажима и различной степени густотности или разреженности. Напрашивается сравнение с письменами, тем более что иные из этих графических фигур действительно напоминают японские иероглифы. Винсент еще в Париже копировал иероглифические надписи на композициях Хиросиге; словесного значения их он не понимал, но они нравились ему своей формой и способами начертания. Эти штрихи тушью — с утолщениями, ослаблениями и легкими расплывами (что составляет особую красоту китайской и японской каллиграфии) — подсказали ему многое для выработки собственного графического языка.

Он использовал их, переведя в план изобразительный. Напоминающие иероглифы значки на первом плане — змеевидные линии, зубчатые и гнутые штрихи — передают игру волн, клочкотание пены, брызги. Толстые черные змеи рядом со слабыми и тонкими дают ощущение многомерности полупрозрачной упругой стихии, взволнованной не только на поверхности, а пронизанной токами, идущими из глубины. Далее, к горизонту, местами еще чернеют бурные всплески, но штрихи успокаиваются, стелются горизонтально, светло сливаются у границы с небом — и в небе переходят в нежнейшую точечную россыпь, на которой мягко, бесконтурно рисуются белые силуэты дальних парусов.

Еще более артистично исполнена «Долина Ла Кро» — рисунок, аналогичный известной картине (другие ее на-

<sup>32</sup> Ревалд Дж. Указ. соч., с. 138.

звания: «Жатва», «Пейзаж с голубой тележкой»). Здесь трудно решить, чему отдать предпочтение — рисунку или живописному полотну. По композиции они одинаковы: великолепная многоплановая панорама; ее эмоциональную настроенность можно бы передать простым восклицанием: «Как далеко видно!». Художник всячески подчеркивает очаровывающую его непривычную прозрачность воздуха: гряда гор на горизонте четко обрисовывается, все предметы, даже самые удаленные, ясно различимы — три дальних дерева, рысью бегущая лошадь с повозкой, фигура жнеца и еще более далекие фигурки идущих по дороге людей. Огромное пространство, где ничто не сливается, не тонет в неопределенном маре, все сохраняет свое лицо. «Порой на картине всего лишь в фут пейзаж он напишет сотнями тысяч верст» — едва ли Ван Гог знал эту заповедь из древнего китайского трактата, а как бы она его восхитила!

Дважды — в письме к брату и в письме к Бернару — он возмущенно рассказывал, как «один знакомый художник» (он не называл его имени, возможно, это был Мак Найт), глядя с высоты на долину Ла Кро, заметил: «Вот уж что будет скучно писать!». «Я ничего не ответил, я настолько остолбенел, что у меня даже не хватило сил наорать на этого идиота. Я все прихожу, прихожу и прихожу туда. Так вот, я сделал два рисунка этого плоского пейзажа, где нет ничего, кроме бесконечности — вечности. И вот приходит однажды, когда я пишу, один тип — заметь, не художник, а солдат. Я его спрашиваю: „Скажи-ка, тебя удивляет, что я нахожу это место таким же прекрасным, как море?“. А уж море этот парень знал. „Нет, — отвечает он, — меня не удивляет, что ты находишь это место таким же прекрасным, как море; я и сам считаю, что оно покрасивее даже океана: оно ведь населенное“. Кто же из этих двух зрителей был больше художником — первый или второй, живописец или солдат? Я предпочитаю глаз этого солдата, правильно?» (п. Б-10).

Вот это «населенное море», эту одухотворенную «топографическую карту», которая напоминала ему также, «если отбросить колорит и прозрачность воздуха», «старую Голландию времен Рейсдаля» (п. 509), он делал и в масле, и в акварели, и тростниковым пером. В картине маслом — плотная, почти литая фактура, мазок менее дифференцированный, чем обычно; чередование горизонтальных планов, уходящих вдаль, передается чередованием

цветовых зон — желтых, желто-зеленых, светло-зеленых — разных оттенков, оживляемых темно-зеленой массой растительности на ближнем плане, красными крышами домиков, их бело-голубыми стенами, голубой тележкой посередине; надо всем простирается томная, ровная голубизна неба, скорее теплая, чем холодная.

Можно подумать, что вся прелесть этой композиции — в ее цветовой архитектонике; что же остается на долю рисунка пером? Как, отвлекаясь от цвета, выразить графически красоту стелющейся под безоблачным небом плоской равнины, где почти отсутствуют вертикали, где нет и фактурной вибрации, поддающейся языку штриха? Не слишком удалась художнику эта сложная задача в рисунке, подвеченном акварелью: здесь он достиг лишь компромисса между графическими и живописными средствами выражения.

Зато в рисунке пером он совершил чудо, неведомо для себя подтвердив еще один тезис старинного китайского трактата: «Средь путей живописца тушь простая выше всего. Он раскроет природу природы, закончит деяние творца».

Но у китайцев линии сочетаются с пятнами и мягкими размывами туши, а у Ван Гога нет ни единого пятна, ни одной заливки. Он не прибегает ни к светотени, ни к штриховке в обычном смысле — однако в его рисунке есть глубина, даль, свет, воздушная перспектива. Он моделирует усилениями и ослаблениями нажима, степенью разреженности черточек и точек, вариациями их формы и направления. В рисунках Ван Гога вообще виден колорист (так же как в живописи его виден рисовальщик), а в рисунке «Ла Кро» чудится, что цвет даже и не нужен — так артистически он замещен рисунком, раскрывающим «природу природы». Мозаика точек, то темных, то светлых, то крохотных, как песчинки, то крупных и редких, то как бы кружащихся, реющих, создает общий тон, атмосферу: вся долина словно мерцает мириадами искр, исходящих от солнца, купается в свете. Точками передаются земля, небо, воздух; вертикальными черточками — дома, стога, орудия жатвы, горы. И эти черточки тоже нигде не повторяются с механической одинаковостью, а всюду варьируются, передавая рост трав, устремленность горных пиков, рыхлую поверхность стога, четкую структуру тележки. В ажурном точно-штриховом узоре возникает, как живая, панорама необъятной

долины, напоенной з н о е м, — она же мироздание в миниатюре, «бесконечность — вечность». В рисунке сильнее, чем в картине, выражена эта космическая солнечная нега. Картина передает пейзаж долины «во плоти», рисунок — ее динамическую душу.

Ван Гог полностью достиг на этой стадии своего мастерства того, о чем некогда мечтал: высокой меры послушности карандаша, «чтобы рисовать было так же легко, как писать слова». Или еще вернее будет сравнение с мастерством музыканта: хороший скрипач ощущает смычок, как естественное продолжение руки, а скрипку — как живое существо, с которым он ведет беседу рукой-смычком. Перо двигалось в руке Ван Гога, подобно смычку; рисуя, он вел пылкий диалог с натурой. Система «стенографических сокращений» теперь была у него в пальцах; в минуты подъема и вдохновения он мог даже не обдумывать ее, писать и рисовать быстро, чтобы, так сказать, не упустить нить беседы.

Во имя того, чтобы и другие услышали то, что «рассказала ему природа», он все более смело усиливал экспрессивные, суггестивные начала рисунка: «волевые» линии и контурные акценты.

Если чистота и сила цвета — эмоциональный эквивалент жизненного подъема, если пастозная красочная фактура — эквивалент чувственного бытия, то линии и контуры — эквивалент действия, деятельного бытия. Линия, очерчивая предмет, выделяя его из остального видимого мира, как бы говорит: «Это воистину существует». Энергичный линейный акцент утверждает действительную, динамическую функцию предмета. В листе «Лодки в море» среди отрывистых черточек и завитков, выделяются ясные длинные линии, обрисовывающие паруса двух ближних лодок. Упруго изогнутые, эти линии выражают стойкое сопротивление парусников волнам и ветру — так акцентируется действие. Такой же акцент — и в живописной картине. Да и в любом рисунке Ван Гога, так же как и в живописи, мы обнаружим соотнесенность линий, контуров, полуконтуров с действием и движением.

Ван Гог не терпел проволочных мертвенных контуров, контуров-обводок, которые культивировались в академиях; но ему не по душе была и зыбкая живописная стихия, где отдельные предметы растворяются, теряют свои очертания и свою «самость». Для него картина мира состояла из действующих «фигур», все являлось в виде

фигуры. И мог ли он лишиться фигуры солнце, царящее в этом мире? Солнце — круг с расходящимися линиями-лучами — обычно рисуют дети: иначе как же показать, что оно существует? Но художники фигуру солнца не изображали — разве только на закате или в туманной дымке, когда оно без лучей и такое же маленькое, как луна. Ван Гог сохранял в своем восприятии нечто от детской преданности «существующему» более, чем «кажущемуся». Он отважно стал рисовать большое солнце — огромный бледно-лимонно-золотой диск, испускающий лучи, и радиальные, и концентрические. В рисунках оно появлялось у него еще в Нюэне; теперь возникает и в живописных композициях: впервые — в «Сеятеле».

Иоганна Ван Гог-Бонгер записала свой разговор с маститым Иозефом Израэльсом на посмертной выставке работ Ван Гога в 1892 году. По ее словам, Израэльс сказал, что «среди его картин есть такие, которые он находит прекрасными. Но нужно делать различия между тем, что живописи подвластно и что ей неподвластно. Винсент зачастую стремился писать вещи, которые этому сопротивляются, например, солнце. Но когда он писал то, что находится в пределах досягаемости, он создавал прекрасные произведения»<sup>33</sup>.

Израэльс, которого Ван Гог всю жизнь глубоко чтил, не мог принять в живописи своего младшего соотечественника то, что слишком дерзновенно шло от экспрессии. Однако же характерно, что он все-таки находил многие произведения прекрасными — причем тогда, когда они еще далеко не получили общего признания. Связь их с голландской традицией оставалась достаточно прочной — старый Израэльс это не мог не чувствовать. Голландской традиции Ван Гог протягивал руку через голову импрессионизма, пройдя школу импрессионизма; в каком-то смысле он по-новому возрождал ее в своем постимпрессионизме. «Долина Ла Кро» может напомнить о полотнах С. Конинка, «Сад поэта» или «Старая мельница» — о пейзажах Рейсдаля, Марины — о Ван Бейерене, рисунки — о Сегерсе, а общее чувство ландшафта — о Рембрандте.

Ведь именно в Арле Ван Гог, в письмах к Бернару, слагал хвалебные гимны «великим малым голландцам»,

.....

<sup>33</sup> Цит. по: *Weisbach W. Vincent Van Gogh, Kunst und Schicksal. Basel, 1949, v. II, s. 78.*



их «чудесам и сокровищам». Одним из величайших их достоинств он считал способность проникновенного портретирования — они, по его словам, были всеобъемлющими портретистами своей страны и «ничего не выдумывали». Рембрандт, как полагал Ван Гог, тоже ничего не выдумывал, даже когда писал ангелов и святых: «Он просто знал и чувствовал рядом с собой и этого ангела, и этого странного Христа» (п. Б-12). Рембрандт писал «по воображению», только когда воображение работало на уровне непосредственно ощущаемой реальности.

Винсент Ван Гог, наследник своих предков, тоже хотел быть не ловцом мгновений, а прежде всего «портретистом» местностей и людей; писать то, что «знаешь и чувствуешь рядом с собой». Он мало знал и плохо чувствовал парижан и Париж — большой современный город. Но здесь, в Провансе, в краю земледельцев и пастухов, он почувствовал близкое себе и стремился портретировать этот край, выразив его романтическую реальность, душу его природы. Из всех похвал своим произведениям — о них ему сообщал иногда Тео — его больше всего обрадовала похвала некоего Лозе, воскликнувшего: «Какой подлинный Прованс!». И мало порадовали, скорее удивили и смутили восторги Альбера Орье, показавшиеся ему направленными не по адресу.

В Провансе рядом с собой, над собой, вокруг себя он живо чувствовал вездесущее присутствие Солнца. И он его «портретировал», так же как людей, стога, кипарисы и оливы; писал его в короне лучей, отдавая ему почести, увеличивая его размеры, утверждая несомненную истинность его существования. Истинность существования была повелительным коррективом и стимулом фантазии Ван Гога. Но этого Израэльс уже не мог оценить. Как и Орье.

Тема солнца, столь значимая для арльского творчества Ван Гога, подводит нас к проблемам *символического* смысла его картин и одновременно к типологии *композиционных* пространственных построений, обладающих не меньшей суггестивной силой, чем цветовые построения.

Ван Гог и теоретически никогда не отвергал символику — но хотел, чтобы символы естественно прозревались в реальном, были вместе и символами и «портретами» реальных вещей. Еще в Ньюэне он писал брату: «Что касается Пуссена, он художник, который мыслит по поводу всего и из всего делает мысль, в его произведе-

ниях все — реальность и вместе с тем символ. Так же и в работах Милле и Лермитта вся реальность есть в то же время символ» (п. 425). Может быть, и странно звучат имена Пуссена, Милле и Лермитта, поставленные в один ряд, — но идея ясна: реальность и символ неразделимы для художника, склонного размышлять над действительностью, ибо во внешности явлений просвечивает нечто, выходящее за ее пределы, с ней слитое, но ею не исчерпывающееся.

На протяжении нашего обзора мы уже могли убедиться, что тяготение к символике, так понимаемой, обнаруживается в творчестве Ван Гога очень рано — начиная, может быть, с рисунка «В пути» (а вернее, еще с проповедей молодого евангелиста). Символичны пейзажи пасторского сада, церковь на нюэненском кладбище, птичьи гнезда, трапеза в хижине, старые башмаки. Что остается незыблемым — это первичность явления, взятого с натуры. Оно само излучает смысл, а не берется в качестве подходящей иллюстрации к идее.

Собственно то же — и в арльских картинах. Что изменилось? Расширились масштабы, углубилась органичность символики. Романтически антропоморфное восприятие природы, искони свойственное Ван Гогу, переросло в целостное чувство одушевленного космоса, в своеобразный *пантеизм*. Это мировосприятие сложилось у художника как итог его напряженной многолетней душевной работы, направленной на поиски высшего смысла бытия, кристаллизовалось же оно под влиянием природы юга, Прованса, где, как гласит легенда, в последний раз появлялся Великий Пан перед тем, как исчезнуть с лица земли.

До встречи с Провансом художественное мышление Ван Гога можно было назвать метафорическим, ассоциативным. Наблюдаемое в природе *напоминало* ему о реалиях человеческой жизни. Он так и говорил: ряды ветел напоминают мне стариков из богадельни, вырванные корни напоминают о судорожной борьбе за жизнь человеческого существа, придорожная трава, гнущиеся деревья напоминают о том-то и о том-то. Но теперь система метафорических уподоблений превратилась в нечто более всеобъемлющее, органическое. Природа — вся! — в представлении художника заряжена теми же творческими силами, которые действуют и в человеческой жизни, и вне ее. Они непостижимы в своих истоках и целях, но

их присутствие ощутимо и в бездонности неба, и во взоре младенца. Какая-то единая вселенская энергия заставляет светила вращаться, растения — тянуться к свету, матерей — пестовать детей, крестьянина — возделывать землю, художника — писать картины. Везде воля к вызреванию и посеву — залог вечного обновления.

В этой пантеистической концепции определенные мотивы становятся узловыми, ведущими, аккумулируя в себе ее суть. Таковы сопряженные друг с другом мотивы солнца и сеятеля. Издавна любимый мотив сеятеля возвышается до космического смысла и масштаба.

В обоих законченных арльских полотнах, посвященных сеятелю, он предстает посланцем великого светила. На первой картине он как бы выходит из солнечных врат: если мысленно прочертить траекторию его шагов, то на линии горизонта она совпадет с нижней частью солнечного диска, загороженного золотой стеной пшеницы. И семена он разбрасывает наподобие того, как солнце распространяет по небу лучи — в том же ритме, только лучи направлены вверх, а рука сеятеля, под таким же углом, вниз, к земле. Лучи охватывают радиальным узором всю видимую часть неба, так что небо, сплошь золотисто-желтое, выглядит эманацией солнечного сияния, а пашня, переливающаяся лиловым и голубым, — излучением руки сеятеля.

Второй «Сеятель» соотнесен с солнцем еще нагляднее: гигантский диск образует над его головой подобие ореола. Дерево, «японское» по силуэту, в своем сильном наклоне пересекая холст почти по диагонали, устремлено к солнцу, простирая к нему ветку с розовыми цветами; сеятель же повернут к солнцу спиной, нисходит от него, и семена летят, давая жизнь новым растениям. Таким образом, движение развивается по незамкнутому эллипсу, направленному одной вершиной вдаль и вверх, к солнцу, другой, подразумеваемой, — к земле, в земную глубь (ибо кажется, что сеятель спускается). Символ бесконечного круговорота жизни. Символика прозрачна — но она не исключает восприятия обеих картин с сеятелем как реальных сцен работы в поле.

Зрелище неба и небесных светил более всего вдохновляло Ван Гога на создание произведений «утешающих» — намекающих на высший творческий закон мироздания.

Работая над портретами людей, Ван Гог сосредоточивался на глазах, в них стремясь выразить духовное на-

чало; изображая солнце и звезды, он выражал духовное начало природы, «глядящий» космос. Солнце ближе всего к земле, оно животворит ее, взирая с высоты, подобно тому как глаза — зеркала души — животворят человеческое лицо.

Уподобление солнца божественному глазу имеет древние мифологические истоки. Ван Гог, вероятно, знал о солярных мифах, но едва ли о них вспоминал сознательно — его собственный солярный миф был незаимствованным и ненадуманым.

«Красный виноградник» потерял бы свой внутренний подтекст и свою особенную поэзию, не будь в нем «фигуры» солнца — бдительного ока. Бледный янтарный диск над всем безмолвно царит, все к себе притягивает, диктует свою волю. Он фокусирует основные линии композиции — линию горизонта, диагональ, образуемую излучиной реки и границей между пылающими кустами и лиловой землей, вертикаль, проходящую в правой части картины и завершенную в самом низу винно-красным треугольным пятном. Кажется, что терпкое вино — алая кровь земли — пролилось на землю прямо от солнца.

Сам абрис солнца — круг — обладал для Ван Гога особенной притягательностью: он не упускал случая ввести круг в свои сложно сплетенные арабески как завершающую точку или как стягивающий центр, как заместитель солнечного круга с его радиальным излучением. Можно заметить это во многих композициях, где само солнце отсутствует. В «Мосте Ланглуа» — концентрические круги на воде. В «Долине Ла Кро» — как раз в центре — голубая тележка, настолько заметная, что иногда картину называют «Пейзаж с голубой тележкой». Ее большое колесо со спицами — тоже некоторое подобие фигуры солнца. В «Больничном саду в Арле» — большой круглый бассейн с расходящимися от него дорожками-лучами. В картине «Вид Сент-Мари», где гряды воздушно-фиолетовых цветов ведут вглубь, к городку, увенчанному церковью и старым замком, опять круг на башне замка (амбразура или башенные часы?) — небольшой, но почетно помещенный над точкой схода перспективных линий.

Видимо, простая и совершенная форма круга как-то связывалась в сознании художника с символикой солнца: круг не подвержен общей текучести и изменчивости, в нем есть нечто устойчиво-вечное, верное — замыкаю-

шая и скрепляющая точка среди динамического потока бытия. Некое «amen!»

С солнцем как источником света особым образом связаны композиции и перспективные построения картин.

Традиционной прямой перспективе Ван Гог открыто не изменял, иногда даже пользовался в работе над пейзажем перспективной рамкой Дюрера, которую сам соорудил еще в Гааге: с ее помощью написан, например, «Мост Ланглуа». Но он допускал сдвиги, вольности, утрировки, выбирал необычный угол зрения, объединял две точки зрения в одном изображении. Иногда чудится, что в «стране Ван Гога» действуют несколько иные, неуловимо видоизмененные оптические законы, чем привычные нам на нашей планете.

Самый простой, часто у Ван Гога встречающийся тип видоизменений — расширенный угол зрения: на картине предстает пространство более широкое, чем можно увидеть с фиксированной точки. Так показана долина Ла Кро. Чтобы видеть в натуре одновременно и отчетливо, при данных масштабах, и стог слева, и часть изгороди справа, нужно иметь глаза на висках. Фактически надо поворачивать голову то в одну, то в другую сторону; на картине же вся панорама представлена, как охватываемая единым взглядом, отсюда — впечатление необычайного простора. Впечатление приподнятое и радующее. В полотне «Железнодорожный мост» тот же прием расширенного поля зрения вызывает, напротив, тревожное ощущение раздвоенности, распутья. Видны одновременно и дороги, уводящие вдаль под мостом, и идущая влево дорога вдоль моста; в обоих случаях перспективные линии утрированы — сужаются сильнее, чем можно наблюдать в натуре. Куда идти? Несколько темных фигурок двигаются в разных направлениях, поодиночке, как бы бесцельно, расходясь «куда глаза глядят».

И опять иные эмоции внушаются усиленным сужением перспективных линий, уходящих в глубину, в уже упоминавшемся «Виде городка Сент-Мари». Сияющий на горизонте город монументализирован благодаря легкому нарушению перспективных пропорций. Судя по сужению линий, он далеко от наблюдателя, а вместе с тем как будто бы и близко: вот он, так отчетливо видный, позлащенный вечерним светом, со своими кубическими постройками, зубчатой стеной, стройной церковью и башней. В нем есть что-то сказочное, хотя по своему обыкновению ху-

дожник добросовестно пишет с натуры. Возможно, этот вид сливался в его воображении с образом «сияющего града», предстающего взору пилигрима, о котором он рассказывал когда-то в своей первой проповеди.

Чувство бесконечности пространства, магнетическая притягательность дали, странничество, «поиски града» — весь этот комплекс переживаний, издавна знакомых Ван Гогу, он выражал особым строем композиций, ориентированных на дальний план, на горизонт. Вот «Заход солнца» (с видом на заводы Арля): примерно две трети холста занято сплошным полем хлебов, треть — небом, а все предметное изображение — дымящиеся фабричные трубы, дома, опускающееся солнце и даже фигуры людей — сосредоточено на узкой полосе между полем и небом. Это далевое изображение — тщательное, детализированное, тогда как оранжевое пространство поля написано широко и суммарно, размашистыми мазками, не имитирующими хлебные колосья, а лишь дающими общее впечатление нивы, волнуемой сильным ветром. Она не мешает взгляду устремляться к горизонту. Как правило, Ван Гог не акцентировал первый план, не помещал на нем каких-либо отчетливо вырисованных предметов, позволяющих зрительно оценить расстояние, отделяющее первый план от дальнего. Напротив, он делал первый план размытым, недифференцированным, как бы не замечаемым, сметая действие даже не к центру, а вдаль, в глубину, к границе, отделяющей небо от земли, прорабатывая более тонкой, тщательной кистью предметы, находящиеся далеко. В «Долине Ла Кро» лошадь с повозкой, бегущая вдаль, по форме яснее, отчетливее, чем фигура женщины, стоящей гораздо ближе. «Смотрите вдаль!» — призывает художник.

Но эмоция дали не превращается под его кистью в иллюзорную глубину, прорывающую плоскость картины: этого Ван Гог избегал, как и всякой вообще оптической иллюзии. Уже сама размытость, «пустота» первого плана ее исключает, так же как и детализация далеких планов, и интенсивность цвета, равномерная на всем протяжении полотна. Следуя законам прямой перспективы, художник вносит в нее и некоторые элементы «обратности», характеризуя удаленные предметы яснее, чем приближенные. Не редкость у него и обратная цветовая перспектива, то есть преобладание холодных тонов вблизи и теплых, желтеющих — в глубине, что также «приближает» к нам да-

лекие планы, выводит их на плоскость холста. Манящая даль остается чувством, которому ищется живописный эквивалент, но не обманом зрения.

Особое значение имеет высокий горизонт. Очень многие южные ландшафты Ван Гога увидены с высоты. Он и действительно писал их сверху, сидя где-нибудь на холме, — однако не так-то просто установить по его картинам, где, собственно, находится «позиция наблюдателя». Точка зрения не фиксирована строго, она неуловимо меняется, как бы плавает в пространстве. Обычно указывают на рисунок канала Рюбан дю Руа с фигурами прачек, где совмещение разных точек зрения очень заметно: канал с его крутым изгибом увиден с птичьего полета, а постройки — с обычной точки зрения. Но это далеко не единственный пример: подобные перспективные сдвиги присутствуют в произведениях Ван Гога как тенденция почти постоянно, хотя и не везде так же очевидно.

Э. Бернар однажды прислал Винсенту карикатуру, нарисованную Гогеном: она изображала художника, сидящего над морем на отвесной скале и собирающегося писать солнце. Понятно, что провансальские пейзажи Ван Гога наводили на мысль о таком местоположении — где-то над обрывом. Тем более что в них присутствует одна примечательная странность: книзу они словно скользят по наклонной плоскости.

В ответ на этот шуточный рисунок Винсент писал: «Кто этот господин художник в твоём письме, который так смахивает на меня, я или кто-то другой? Судя по лицу, вероятно, я, но, во-первых, я не выпускаю изо рта трубку, а кроме того, испытываю невыразимый ужас при одной мысли о сидении на вершине отвесной скалы, над морем, так как страдаю головокружением. Итак, если этот портрет мой, я протестую против вышеупомянутых неправдоподобностей!» (п. Б-18).

Ответ, конечно, тоже шуточный, но из него явствует, что Ван Гог страдал боязнью высоты (в письме к сестре он упоминал, что у него кружилась голова даже от подъемов по лестницам в парижских домах) и, следовательно, едва ли когда забирался слишком высоко, чтобы писать этюд. Очевидно, в перспективных построениях «с птичьего полета» у него большую роль играло пространственное воображение. Он *мысленно* помещал себя на высоте горных пиков.

И даже еще выше. Ибо высота тоже была одним из его заветных солярных символов. Автор статьи «Солнце Ван Гога» Жан Пари делает интересные наблюдения над тем, как художник соотносит в своих композициях точку зрения с источником света. В пейзажах с высоким горизонтом позиция наблюдателя мыслится в соответствии с местонахождением солнца на картине — симметрично ему. Так, в позднем «Сеятеле» необычно большое солнце стоит низко, касаясь пашни, — и его положение определяет воображаемое положение художника, пишущего эту картину: он где-то напротив солнечного диска, так что если диск позади головы сеятеля, то художник видит сеятеля в фас и так же близко, как сзади близко к нему придвинуто солнце. (Речь, разумеется, идет не о реальных пространственных отношениях, а о видимых). В «Красном винограднике» солнце стоит выше, оно меньше по размерам, соответственно повышается точка зрения и расширяется поле зрения. Жан Пари говорит: «Ван Гог помещает себя, чтобы сконструировать образ, на уровне солнца — словно его видение не могло сосредоточиться иначе, чем приведя себя в симметрическое положение по отношению к светилу... По мере того как солнце поднимается, визуальный центр устанавливается вместе с ним, превращая художника в космического зрителя... Таким образом, солнце определяет не только освещение, но и структуру пространства»<sup>34</sup>.

Иными словами, художник стремился увидеть землю как бы очами небесных светил. И это так же в тех случаях, когда солнца на картине не видно. Его не видно в «Долине Ла Кро» — там оно мыслится за пределами композиции, выше ее рамы, на той примерно высоте, с которой все это обширное пространство и действительно может быть охвачено одним взором.

Визуальный центр на картинах Ван Гога подвижен, склонен перемещаться, как солнце по эклиптике. Подвижность часто ощущается в пределах одной композиции. Пространственная структура у него далека от стабильности: пространство, подобно гигантским качелям, встает стеной и падает вниз. Как если бы земной шар ощущался в движении, да еще с чувством наклона земной оси. Своеобразные пространственные деформации у Ван Гога,

.....  
<sup>34</sup> *Paris Jean. Le soleil de Van Gogh. — In: Van Gogh. Paris, 1968, p. 156.*



возможно, связаны и с его подверженностью головокружениям, как возможно и то, что пространственные концепции Сезанна связаны с какими-то особенностями его зрения. Те или иные отклонения от средней нормы зрительного восприятия, вероятно, имеются у многих людей. Существенно то, что художники извлекают новые эстетические возможности и из биологических особенностей своего зрительного и тактильного аппарата — так же как из особенностей своих психических реакций на окружающее.

Ван Гогу его динамизированное, «головокружительное» ощущение пространства позволяло поставить себя в положение «космического зрителя». Магическое очарование «Аллеи Аликана» с осенним листопадом во многом зависит от того, что мы сейчас назвали бы эффектом остранения, который, в свою очередь, определяется необычностью позиции наблюдателя. Она где-то наверху, но близко. Неба не видно, но видно ни корней, ни верхушек деревьев, а их прямые стройные стволы напоминают колоннаду храма, где стоят римские саркофаги. Цветовое решение создает впечатление пожара: аллея, усыпанная опавшей листвой, — раскаленно-огненного цвета, стволы — синие, в воздухе кружатся желтые листья, по аллее идет дама вся в красном и с красным зонтиком. Ближе еще две фигуры — «какой-то старикан и толстая, круглая, как шарик, женщина» (п. 559). Эти фигуры бесподобны в своей терпкой, хотя незлой гротескности; гротескно само их присутствие в контексте «классического», очень тектонично построенного ландшафта. И то, что они увиденны сверху, в причудливом ракурсе, неизвестно где притаившимся, для них невидимым, но пронзительно их видящим соглядатаем, придает зрелищу загадочную остроту. Словно кем-то «посторонним», из иного мира увиденный фрагмент «нашего мира», где странно сплетены древнее и живое, смешное и великолепное, чинное и немного зловещее. Другое полотно, где та же осенняя аллея показана в обычной перспективе, далеко не достигает такой силы экспрессии.

Необычность и напряженность пространственных эмоций (потому и сообщающаяся зрителю, что художник не нарушает умышленно законов перспективы) играют не последнюю роль в «Ночном кафе» — фундаментальном произведении Ван Гога, на котором хотелось бы особо остановиться.

В формальном отношении почти все картины Ван Гога — по крайней мере арльские — являются не чем иным, как этюдами: все написаны с натуры, быстро, алла прима, лишь с незначительной доработкой в мастерской. Это обстоятельство мешает отделять собственно этюды от картин. Между тем для самого художника такое разделение существовало. «Надеюсь, что среди этюдов будут и такие, которые станут картинами» (п. 543), — писал он, приступая к осеннему циклу. В другом письме: «На мой взгляд, путать этюды с композициями нежелательно, вот почему я и считаю необходимым поставить в известность, что на первую выставку (у Независимых. — *Н. Д.*) пошлю только этюды» (п. 534). Художник отдавал себе отчет в ценностной градации своих полотен, определяемой не только тем, какое из них ему больше удалось, а какое меньше, но самим характером замысла, поставленной задачей, концепцией, степенью обобщения. С этим критерием он был склонен считать лишь некоторые из своих работ подлинными картинами, относя остальные в категорию «просто этюдов». «Сделать картину так же трудно, как найти крупный или мелкий бриллиант» (п. Б-18). В сентябре 1888 года он выделил из всей массы своих полотен лишь «Сеятеля», «Ночное кафе», «Портрет крестьянина» и «Поэта» — «если только мне удастся закончить эту картину» (п. 533).

«Поэт» так и не был закончен — Винсент уничтожил это полотно, как и «Христа в Гефсиманском саду». Но вот «Ночное кафе» — подлинно «крупный бриллиант», одно из лучших, если не самое лучшее, создание Ван Гога.

Изображен интерьер кафе на площади Ламартин, где Винсент жил до приобретения дома. (Не следует путать его с кафе на площади Форум, которое изображено в картине «Терраса ночного кафе», а также с привокзальным рестораном супругов Жину, где он столовался.) Писал художник с натуры в течение трех ночей. Напомню его автокомментарии к этому произведению, которые уже сами по себе замечательны. В письме к Тео он пишет:

«В этой картине я пытался выразить неистовые человеческие страсти красным и зеленым цветом. Комната кроваво-красная и глухо-желтая с зеленым бильярдным столом посередине; четыре лимонно-желтые лампы, излучающие оранжевый и зеленый. Всюду столкновение и контраст наиболее далеких друг от друга красного и

зеленого; в фигурах бродяг, заснувших в пустой, печальной комнате, — фиолетового и синего. Кроваво-красный и желто-зеленый цвет бильярдного стола контрастирует, например, с нежно-зеленым цветом прилавка, на котором стоит букет роз. Белая куртка бодрствующего хозяина превращается в этом жерле ада в лимонно-желтую и светится бледно-зеленым» (п. 533).

В следующем письме к Тео:

«В моей картине „Ночное кафе" я пытался показать, что кафе — это место, где можно погибнуть, сойти с ума или совершить преступление. Словом, я пытался, сталкивая контрасты нежно-розового с кроваво-красным и винно-красный, нежно-зеленого и веронеза с желто-зеленым и жестким сине-зеленым, воспроизвести атмосферу адского пекла, цвет бледной серы, передать демоническую мощь кабака-западни. И все это под личиной японской веселости и тартареновского добродушия» (п. 534).

В письмах к Бернару Винсент не рассказывает, что именно хотел выразить, но сообщает некоторые колоритные бытовые подробности:

«Я тебе уже тысячу раз писал, что мое „Ночное кафе" — не публичный дом; это кафе, где ночные бродяги перестают быть бродягами, потому что плюхаются там за стол и проводят там всю ночь. Лишь изредка проститутка приводит туда своего клиента. Впрочем, зайдя туда однажды ночью, я застал там любопытную группу — сутенера и проститутку, мирившихся после ссоры. Женщина притворялась безразличной и надменной, мужчина был ласков» (п. Б-19). (Эта пара присутствует на картине — в дальнем левом углу.)

И, наконец, в письме к Виллемине:

«Я закончил картину, представлявшую интерьер кафе ночью, освещенный лампами. Несколько ночных бродяг дремлют в углу. Зал выкрашен в красный цвет, прямо под газовой лампой — зеленый бильярдный стол, от которого падает огромная тень на пол. В этой картине шесть или семь различных оттенков красного — от кроваво-красного до нежно-розового, противопоставленных зеленому — бледному или глубокому» (п. В-7).

Из других упоминаний об этой картине существенно то, где художник называет ее «равнозначной „Едокам картофеля", при всем несходстве обоих полотен» (п. 533), а также следующее: «Такие утрированные этюды, как „Сеятель" и „Ночное кафе", обычно кажутся мне дрянны-

ми и жутко уродливыми, но когда я чем-нибудь взволнован, например статейкой о Достоевском, которую прочел здесь, они начинают мне представляться единственными моими работами, имеющими серьезное значение» (п. 535).

Винсент довольно часто называл свои работы «уродливыми» — это не надо понимать в смысле бесповоротного осуждения. Видимо, глядя на них в спокойном духе и как бы со стороны, он сам бывал поражен их экспрессией и не знал — стыдиться или гордиться. Но, во всяком случае, не очень стремился преодолеть «уродливость», понимая под ней отчасти грубоватую терпкость — в противовес салонной лощенности, отчасти же — «надрывность», родственную произведениям Достоевского. Поэтому нельзя сказать, что он недооценивал свое «Ночное кафе». Он понимал, что создал нечто из ряда вон выходящее. Равнозначное «Едокам картофеля» — это в его устах нешуточная оценка: мы знаем, как он всегда дорожил своей «настоящей крестьянской картиной».

В самом деле: и то и другое полотно подводит некие итоги социальному опыту Ван Гога — зоркого наблюдателя жизни, поклонника Золя и Диккенса, «человека среди людей».

Контрастная параллель «Едокам картофеля» сама собой напрашивается. В «крестьянской картине» усталые люди крепко между собой связаны: одна семья, собравшаяся тесным кругом за общей трапезой, заработанной сообща. Каждая вещь в их жилище — символ объединения, даже сама темнота комнаты их сплачивает, объединяя вокруг единственной лампы. Композиция стягивается к центру, где падает свет, где находятся сближенные руки сотрапезников и стоит общее блюдо с едой. В «городской» картине все сопresentствующие — чужие, бесконечно друг к другу равнодушные и как бы даже не существующие друг для друга: одиночество каждого еще усилено тем, что он тут не один. Композиция центробежна: фигуры жмутся у стен, словно их отбрасывает туда какая-то сила отталкивания, а в центре — пустой бильярдный стол, стоящий на пьедестале собственной тени, напоминающий надгробную плиту. И самая яркая лампа освещает этот чудовищный стол. Остальные три лампы светят как будто в пустоту, сами для себя, в яростном кружении ореолов.

У Достоевского Свидригайлов в разговоре с Раскольниковым говорит: почему считают, что вечность — непре-

менно что-то огромное? А что если вечность — просто тесная комната, наполненная пауками? Картина Ван Гога содержит в подтексте вопрос: почему считают, что ад — это мрачная бездна, где грешники корчатся в муках? А что если ад — вот такая ярко освещенная комната с пустым бильярдным столом: последний тупик, куда попадает неприкаянная человеческая душа.

Осоловелые бродяги за столиками явно ничего не чувствуют, кроме желания поспать в тепле. Трагедия их жизни ими уже не ощущается — тем она страшнее. «Неистовые человеческие страсти» здесь как будто бы замирают, но выдавшая виды комната их вобрала в себя, аккумулятивала, ими пропитаны ее красные стены, как горячим составом, — и если искра вспыхнет, будет взрыв. Маятник качается между полюсами бессмысленного отупения и бессмысленного отчаяния. Переводя метафоры ада на язык социологических понятий, можно было бы сказать, что «Ночное кафе» с поразительной силой передает состояние отчуждения. Многие до Ван Гога — и даже его соотечественники в XVII столетии — изображали кабацкие сцены, забубенную кабацкую тоску. Но никто не делал этого так предвосхищающе, пророчески, давая почувствовать зловещее в комнате, где чисто, светло и даже красиво и спокойно. «Чисто и светло» — так называется трагический рассказ Хемингуэя, написанный несколькими десятилетиями позже, где тоже дело происходит в ночном кафе.

Как безнадежность и глухое отчаяние выражены цветом — контрастами, напряжением, касанием, оттенками красного и зеленого, — об этом рассказал сам Ван Гог. Позже он называл «Ночное кафе» «самой характерной из моих работ в смысле колорита» (п. 605). Но он ничего не сказал о решении пространства в этой картине — а оно тоже характерно.

«Опрокидывающаяся», «головокружительная» перспектива здесь налицо; если в пейзажах она как-то оправдывается видом сверху — с холма, с пристани, с террасы, то в интерьере труднее найти ей реальное обоснование: ее значение чисто экспрессивное. Где, в самом деле, помещается художник, пишущий эту картину? Где-то в левом ближнем углу, над стоящими там стульями; но почему так высоко? Жан Пари замечает: приподнятая точка зрения на залу «внушает ощущение, что художник воображает себя на лестнице, что он занимает место пя-

того источника света, симметричного тем четырем, что видны на картине, — и головокружение, на этот раз вертикальное, происходит от впечатления угрожающего падения, как бы подготовляемого ростом площади пола кпереди и скольжением всего пространства в пропасть, которая его деформирует, вовлекает и разверзается у наших ног»<sup>35</sup>.

Действительно, в зале должно было находиться пять висячих ламп — одна посередине, над бильярдом, и четыре ближе к углам. На картине пятая лампа не видна, и примерно с позиции этой лампы, находящейся слева, построено изображение. Едва ли, конечно, художник сидел на приставной лестнице (где бы он там установил мольберт?) — его позиция воображаемая, такая, которая создает угол зрения совершенно непривычный и тем самым остранный видение. Кафе увидено не взором одного из находящихся в нем посетителей — смотрит кто-то другой, спрятавшийся в лампе. Недаром и остальные лампы кажутся живыми. Самосветящийся, беспощадно яркий, наблюдающий глаз видит то, чего сами присутствующие в кабачке не замечают: видит сокрытое «под личиной тартареновского добродушия» скольжение в пропасть, кровь, пропитывающую стены, мрачную прямоугольную тень — клеймо обреченности.

Не считая необычного угла зрения, Ван Гог пишет только то, что есть. Стены в кафе были действительно выкрашены в густой красный цвет (что видно и на картине Гогена, изображающей тот же зал), потолок — в зеленый, хозяин действительно одевался в белое, а тень от стола действительно падала. Увидеть все это пронзительно «остраненно» — вот в чем заключалась магия Ван Гога и вот что он называл способностью «выудить» картину, уже данную в готовом виде в натуре.

За время пребывания в Арле Ван Гог сделал, вернее, начал еще одну «фигурную» картину, близкую по настроению «Ночному кафе», — «Арльская больница». На первом плане пациенты сидят возле круглой железной печки, в глубину уходит сильно сужающаяся перспектива длинного больничного коридора с кабинами вдоль стен, разгороженными белыми занавесками. По коридору бродят несколько больных и хлопотливо поспешают сестры-монахини в белых халатах с черными покрывалами. В ко-

<sup>35</sup> *Paris Jean*. Op. cit., s. 156,

лорите господствуют холодные синеватые, зеленоватые, иссиня-белые тона, пол — охристый, рыже-коричневый. Тоскливое уныние, здесь царящее, предстает не под маской обманчивой яркости, как в «Ночном кафе», а в своем будничном тягостном облиции.

Винсент начал писать «Больницу» в апреле 1889 года, когда сам в ней находился, а доканчивал в Сен-Реми — осенью того же года. Толчком послужили опять мысли о Достоевском. «Я прочел статью о Достоевском, авторе книги «Записки из мертвого дома», и это побудило меня вернуться к большому этюду, начатому в больничном зале в Арле. Но неприятно писать фигуры без модели» (п. В-15). По этой причине он не считал свой холст законченным и больше к нему уже не возвращался. Вероятно, причина была еще и та, что художник вообще избегал больничных сюжетов, непереносимо для него тягостных. Проведя в общей сложности свыше года в заведениях для душевнобольных, находясь большую часть этого времени в нормальном состоянии и много работая, он, однако, почти не делал ни портретов больных, ни каких-либо зарисовок из их «быта». Исключения немногочисленны: один портрет человека в больничном халате, сделанный в Сен-Реми, и упомянутая картина.

Насколько можно судить по репродукции, эта картина, если и не равна по силе такому шедевру, как «Ночное кафе», все же замечательна. Ван Гог и здесь избегает открытой драматизации, и здесь сдержан. Хотя он упоминает в письме, что этюд изображает палату буйнопомешанных, никакого буйства тут не показано — как и вообще ни в одном его произведении мы не найдем изображения аффектов или преувеличенных страстей. Люди вокруг печурки могут напомнить, скорее всего, ожидающих поезда в зале третьего класса на захолустной станции. Один держит перед глазами газету, другой курит трубку, кто-то даже одет в пальто и шляпу. Только поезд их никогда не придет, и они исполнены глубочайшей апатии. Огня в неуютной печке не видно, а лампа потушена. Эта тупиковая группа замыкает собой коридор, в противоположном углу которого — запертая дверь и темное распятие над ней. От одного тупика к другому тянутся однообразные белые кабины-одиночки и перспективно уменьшающиеся поперечные балки на потолке; тоскливая, тягучая, дурная бесконечность выражена уже одними этими тускло-синеватыми балками. Люди бредут

по коридору, по направлению к распятию, медленно, волочащимися шагами, как будто в гору, а оттуда — быстрее, как будто под гору, чтобы и здесь натолкнуться на тупик. И все зигзагообразно перечеркнуто длинной узкой трубой, идущей от печки. Нет места для перегоревших человеческих страстей; картина могла бы так и называться — «Мертвый дом». Мертвый, замкнутый круговорот — противоположный живому, спиральному круговороту, чувствуемому в картинах природы, под открытым небом, например в «Сеятеле». Одна из антиномий Ван Гога.

Но и здесь самого художника мы не можем довообразить в этом унылом коридоре — его нет здесь, он только созерцает его извне, будто из другого пространственного измерения.

Ван Гог часто смотрит «издали» — психологически издали. Взгляд путника, который в своем странствии то окидывает взглядом бесконечное пространство, то склоняется над малой травинкой, то засматривает в жилища людей, но сам, не задерживаясь, следует дальше и дальше.

Двухмесячное сотрудничество с Полем Гогеном не могло не отразиться на творчестве Ван Гога. Нечто близкое в их художественном новаторстве существовало с самого начала. Несогласия возникали на общей художественно-исторической платформе, а разногласия между союзниками переживаются болезненнее, острее, чем расхождения между принципиально далекими направлениями. О характере «наэлектризованных» споров Ван Гога и Гогена уже говорилось в биографическом разделе.

Что было у них безусловно близкого — это прежде всего общая установка на экспрессию живописного видения, а также тенденция к «музыкальности» живописи, особое значение, придаваемое цвету, стремление к упрощению форм во имя той же экспрессии. Что их разъединяло — это само содержание экспрессивного высказывания. Когда Гоген говорил о своем товарище: «Он романтик, а меня скорее влечет к примитиву», — это было только отчасти верно, ибо влечение Гогена к примитиву само выросло из романтических корней, а романтизм Ван Гога имел прочную реалистическую основу. Отсюда и их расхождение во вкусах. Сокровенным стремлением Ван Гога было проникнуть в глубинный смысл подлинной,



нас окружающей реальности. Гогена «обычное» тяготило; он был гораздо более символистом по натуре, чем Ван Гог. Последний совершенно справедливо считал, что Похвалы Альбера Орье должны быть адресованы Гогену, а не ему.

По нередко встречающемуся парадоксу характеры друзей-противников находились между собой в обратном соотношении: Гоген, фантаст, пристрастный к гиперболизму «примитивов», был рассудочнее, жестче и обладал большей жизненной устойчивостью, чем реалист Ван Гог с его пылким максимализмом и неуравновешенным душевным составом. И эти их свойства также сказывались в их искусстве. На самых экзотичных «первобытных» образах Гогена лежит печать рациональной ясности французского гения; он любил уравновешенность конструкции, декоративную упорядоченность, статику, плавные ритмы, не терпел «мешанины» в фактуре, стихийности и случайности в применении художественных средств. В отвержении «иллюзорности» он был радикальнее Ван Гога, избегал перспективных линий, перспективных сокращений, пространство у него приведено к плоскости красочного ковра.

В период совместной жизни с Ван Гогом он еще не создал своих лучших произведений, но у него уже была определенная живописная система и даже круг последователей. Ван Гог в это же время создал удивительные картины, но «системы» не создал — для него не существовало незыблемых художественных правил, что давало Гогену повод находить методы Винсента беспорядочными, а его самого — еще не сложившимся художником. Последнему Винсент охотно верил. Твердость методологических принципов Гогена внушала ему почтение, тем более искреннее, что он чувствовал великую одаренность своего друга. И естественно, что он, несмотря на все споры, подпадал под некоторое влияние «системы». Гоген советовал ему, с одной стороны, давать больше простора фантазии, смелее работать по памяти и воображению, а с другой — «упорядочить» живописный язык, то есть решительнее упрощать и членить цвета и формы в духе его собственного «синтетизма».

На беду оба совета, превосходные для самого Гогена, мало подходили к художественной индивидуальности Ван Гога — не имея определенной системы, он имел очень определенную индивидуальность, сопротивляющую-

ся тому, что ей не сродно. И, таким образом, ему приходилось совершать некоторое насилие над собой, следуя советам Гогена (что, возможно, еще усиливало в нем дух сопротивления при теоретических спорах).

Работа по воображению ему удавалась только в редких исключительных случаях, когда мысленный образ возникал с яркостью непосредственно видимого. Для этого нужно было особое состояние духа, в которое он не мог приводить себя намеренно. Как правило, его воображение разгоралось и начинало работать от прямого контакта с натурой, находящейся перед глазами.

Что же касается декоративных упрощений, они были приемлемы для Ван Гога, по лишь до известных пределов: пока не начинали становиться чем-то «абстрактным», пока не лишали изображение плоти. Выше говорилось, какую роль тут играла пастозная фактура, — но как раз она-то и не соответствовала вкусам и рекомендациям Гогена.

Эрмитажное полотно «Прогулка» (другие названия: «Арльские дамы», «Воспоминание об Эттене») — пример произведения, исполненного под влиянием Гогена. Несомненно вангоговское по колориту, оно содержит и нечто, ему не свойственное, почти вымученное. Дело не только в объединении арльских и эттенских реалий, а и в принципе композиции (очень похожей на «Прогулку арлезианок» Гогена), и в подчеркнутой плоскости, двухмерности. Все стиснуто, нет пространственных чар Ван Гога. Не в духе его и нарочитая фрагментарность полуфигур, полуклумб, полудеревьев, и плотная наполненность всего холста изгибающимися цветовыми арабесками, аккуратно оконтуренными. Сравним этот условный ландшафт с пейзажем «Красного виноградника» или второго «Сеятеля», написанных примерно тогда же, — будет очевидно, где настоящий Ван Гог. Но фигуры молодой женщины и старушки — мнимых арльских дам, а на самом деле сестры и матери Винсента — написаны с глубоким чувством, с любовью и тайной тоской по родине, все настоятельнее им овладевавшей.

«Прогулку» Винсент подробно описывал в письме к Виллемине — надо сказать, что и в описании проскальзывают заемные понятия. «Я знаю, — пишет он, — что это, может быть, не очень похоже, но для меня обладает поэзией, и стиль сада таков, как я его чувствую. Предположим даже, что эти гуляющие дамы — ты и наша

мать, допустим, что и здесь нет никакого вульгарного тупого сходства... сумрачно-фиолетовый цвет в соединенна с желтыми георгинами вызывает у меня образ матери. Фигура в оранжево-зеленом шотландском пледе, отделенная от мрачной зелени кипарисов, причем контраст еще усиливается красным зонтиком, внушает мне мысль о тебе и смутно о романах Диккенса. Не знаю, поймешь ли ты, что можно выразить поэтическое содержание, аранжируя цвета, что можно говорить ими нечто утешительное, подобно музыке. Так же и причудливые линии, изысканные и повторяющиеся, изгибающиеся через всю картину, должны не просто изображать сад с вульгарной похожестью, но, подобно сновидению, одновременно передавать характер сада и представлять его более странным, чем в действительности» (п. В-9).

Заветные мысли Ван Гога о цветовой аранжировке, выражающей «нечто утешительное, подобное музыке», переплетаются здесь с явно подсказанной Гогеном нетерпимостью к «вульгарному сходству». Впрочем, сходство женских лиц в «Прогулке» с их прототипами настолько близкое, насколько Винсент мог воспроизвести по памяти; во всяком случае, очень похожа мать, судя по ее фотографиям. Писать же картины, «подобные сновидению», Винсенту в других случаях удавалось более впечатляюще, чем здесь, где он слишком очевидно следовал и примеру, и наставлениям Гогена.

Следовал он им и в «Читательнице романов»: крайне лапидарный рисунок, плоскостность, силуэтность; фигура молодой женщины (ее прототип — тоже Виллемина) на фоне полок с книгами и открытого окна в солнечный сад выразительна: ее страстная поглощенность чтением очень наглядно передана самыми скупыми средствами. Но есть в этом лаконизме, вообще-то мало свойственном Ван Гогу, нечто обедняющее его манеру, лишаящее многомерности самый образ. Подобных увлеченных «читательниц» писали многие, и, пожалуй, для этого не нужно было быть Ван Гогом. Но вот так он и мог работать «по воображению и памяти», без предварительного эскиза с натурой, — от него тогда ускользали многозначные намеки, оригинальные аспекты, пленительные «каприччос», подсказываемые натурой, оставался общий абрис, приблизительная пластическая идея, в которую нелегко было вдохнуть жизнь.

Как много значило для Ван Гога непосредственное созерцание природы при работе, показывает написанный с натуры портрет мадам Жину возле столика с книгами. Эта вещь еще более «гогеновская» по манере: все упрощено самым решительным образом: фон — ровная желтая плоскость, стол — темно-зеленая плоскость, фигура женщины — черно-синий силуэт с белым пластроном. Но какой глубокий портрет! «Читательница романов» выглядит поверхностной по сравнению с этой другой читательницей. В первом случае впечатление однозначно — как раз такое, какого и можно ожидать от мотива «читающей молодой девушки»; в портрете же немолодой мадам Жину ее мечтательность, печаль, замкнутость, покорность судьбе и физическая усталая отяжелелость настолько индивидуальны, что заранее, из головы, ничего этого ни представить, ни придумать нельзя. «Упрощенность» в данном случае успешно служит целям острого и лаконического синтеза. Художник с гордостью говорил, что написал портрет мадам Жину за три четверти часа.

Эта женщина, хозяйка уютного ресторана «в серых веласкесовских тонах», который Винсент раньше описывал в письме, была его большой приятельницей. Она принадлежала к тому душевно-хрупкому женскому типу, который всегда вызывал у него симпатию; может быть, чем-то и напоминала его нюэненскую подругу Марго Бегеман. Не так уж удивительно, что он приписывал удачу портрета «самой модели, а не мне как художнику» (п. 595). Это не значит, что он «не понимал самого себя», как думает Л. Вентури. Он понимал себя достаточно хорошо, чтобы знать, сколь важны собственные качества модели и вообще природы для него как художника.

История портретирования мадам Жину имела продолжение. Гоген, в свою очередь, попросил мадам Жину позировать для картины «Арльское кафе» (находящейся ныне в московском музее). Предварительно Гоген сделал портретный рисунок. По этому рисунку Винсент позже, в Сен-Реми, написал маслом еще четыре портрета Жину. Они очень отличаются от гогеновского рисунка, взятого за основу. Гоген «стилизировал» мадам Жину как некую «арлезианку», посетительницу сомнительного заведения. На картине его мы видим довольно отталкивающую черноволосую пожилую особу, может быть, даже под хмельком. Ван Гог, видимо, воздерживался от замечаний, но ему хотелось внести коррективы в такую трактовку лица

своей приятельницы. И он через несколько месяцев воспользовался рисунком Гогена, «уважительно», по его словам, «соблюдая ему верность», но «взяв на себя смелость с помощью красок интерпретировать сюжет на свой лад» (п. 643). Он решил его в мягкой мечтательной гамме: фон цвета блекнущей розы, книги в тонах бледного веронеза на теплой зелени стола. Изменил и сущность лица, сохраняя абрис и пропорции гогеновского рисунка. Постепенно, от варианта к варианту, «арлезианка» становилась кроткой, самоуглубленной, немного сентиментальной. Высоко поднятые брови и взгляд, устремленный в пространство, стали выражать печально вопрошающую задумчивость. Видны названия книг, которые она читала и задумалась над ними: «Хижина дяди Тома» и «Рождественские рассказы» Диккенса.

Винсент написал Гогену: «Портрет представляет собой, так сказать, обобщенный тип арлезианской женщины; такие обобщения — явление довольно редкое. Прошу вас рассматривать мою картину как нашу совместную работу и плод нашего многомесячного сотрудничества в Арле» (п. 643). Но, пожалуй, она в не меньшей мере является памятником их расхождений во взглядах на людей и на искусство портрета.

Итак, влияние Гогена было скорее отрицательным в тех случаях, когда Ван Гог вопреки своей природе пытался «изобретать» композицию, не подсказанную натурой, искусственно подогревать воображение и нарочито упрощать картину. Об этих опытах он впоследствии писал Бернару как об «абстракции», заводящей в тупик. Однако тенденция к подчеркнутому разделению на цветовые планы и к «упругим волевым линиям», поскольку она не исключала реальных наблюдений и отвечала характеру мотива, была Ван Гогу близка и выразилась в нескольких блестящих полотнах, в частности в портрете мадам Жину.

Ван Гог впоследствии всегда признавал влияние, оказанное на него Гогеном, и подчеркивал его положительные стороны. Альберу Орье он писал: «Многим обязан я также Полю Гогену, с которым работал несколько месяцев в Арле и с которым еще до этого встречался в Париже... Это друг, который учит вас понимать, что хорошая картина равноценна доброму делу; конечно, он не говорит этого прямо, но, общаясь с ним, нельзя не почувствовать, что на художнике лежит определенная моральная

ответственность» (п. 626-а). Правда, Ван Гог, конечно, чувствовал это очень задолго до знакомства с Гогеном.

Зато Гоген с нервической запальчивостью отрицал какое бы то ни было влияние на него со стороны Ван Гога. Но так ли это было в действительности? В 80-х годах теории Гогена опережали его же практику: он тогда далеко еще не достиг будущей теплоты и певучести золотых тонов таитянского цикла, а в его «клуазонизме» (честь открытия которого он так и не поделил с молодым Бернардом) было нечто от аппликации. Гоген даже грешил некоторой землистостью и мутностью колорита, что видно и по его полотну «Арльское кафе», и по автопортрету, присланному из Бретани Винсенту. О последнем Ван Гог осторожно заметил: «Нельзя работать прусской синей, когда рисуешь тело, иначе оно перестает быть плотью, а становится деревом» (п. 547). Ван Гог предрекал: «Вполне возможно, что Гоген в конце концов обретет подлинную родину на более теплом и счастливом юге» (п. 550); «Мне известно, что Гоген способен сделать кое-что получше того, что он уже сделал» (п. 605). И это сбылось. Если Гоген и не нашел счастья в тропиках, то нашел там себя как художник и создал «кое-что получше». Но в его тропических полотнах, написанных в тонах пламенеющего заката, слышится отдаленное эхо Арля, звучит «высокая нота», впервые найденная не кем иным, как Ван Гогом, чьи «Подсолнечники», «Листопад», «Красный виноградник» запали в сознание Гогена.

В конечном счете их недолгое и драматическое сотрудничество оказалось не бесплодным для них обоих, а главное — для постимпрессионистского развития искусства. Каждый из них своей практикой косвенно подтвердил перспективность пути, которым в одиночку шел другой, хотя пути эти и расходились.

Свое понимание разности их натур и художественных идеалов Ван Гог выразил в этюдах «пустых стульев» — своего и Гогена. Эти парные полотна (теперь, к сожалению, разъединенные) могут восприниматься на нескольких уровнях. Прежде всего — как решение новаторской живописной задачи, над которой художник трудился и раньше: передать эффект освещения (дневного и ночного) исключительно посредством цвета, не прибегая к теням, к утемнениям и высветлениям; передать впечатление дневного и ночного интерьера эмоционально эквивалентными красочными сочетаниями. Об этой задаче ху-

дожник говорит сам, предлагая «Стулья» вниманию Де Хаана (см. п. 571).

Более глубокий слой: «Стулья» смотрятся как символы отсутствия, покинутости, внезапной опустелости. Слово «символы» здесь, собственно, мало подходит (но трудно подобрать другое), поскольку изображенные предметы, как обычно у Ван Гога, не выглядят знаками чего-либо, им внеположного, а сами по себе субстанциональны — так же, как, например, «Старые башмаки». Глядя на них, мы просто чувствуем так же ясно, как если бы нам об этом сказали, что некто только что был здесь, но больше не вернется: умер? ушел? — во всяком случае, что-то оборвалось. Идея «пустого места» тревожила Ван Гога давно: еще в 1882 году в Гааге он обращал особое внимание на рисунок Филдса, изображавший пустой стул скоропостижно умершего Диккенса. Можно думать, что и любимая Ван Гогом гравюра Рембрандта «Ученики в Эммаусе» ему вспоминалась: там апостолы, пораженные, смотрят на пустой стул, где только что сидел их учитель. Свои «Стулья» Ван Гог написал в предвидении отъезда Гогена, при этом чувствуя, что и самому ему не суждено оставаться в «Доме художника».

И еще один аспект «двух забавных этюдов» — высказывание о характерах людей, столь несходных, занимавших эти стулья, настолько перелившееся в изображение «мертвой природы», что картины можно воспринимать как эфемические портреты. Об этой стороне дела художник в письмах не говорил, но она очевидна. «Портретность» тем сильнее поражает, что стулья — самые обыкновенные, стандартные, незадолго до того купленные в магазине. Желтый с соломенным сиденьем стул Винсента — такой же, как в его «Спальне»; сходного образца стулья находятся и в «Ночном кафе». Относительно кресла Гогена иногда говорят, замороженные настроением картины, будто это какое-то изысканное кресло «из будуара леди». Но это не так: оно тоже принадлежит к грубому мебельному стандарту. Примерно такое же, с гнутыми ножками, подлокотниками и круглым сиденьем, стоит в коридоре «Арльского госпиталя».

Секрет здесь не в вещах, сработанных на мебельной фабрике, а в том отпечатке, который они приобретают от общения с определенным человеком, и в сверхобостренном восприятии художника, превратившем этот едва уловимый отпечаток в портрет.

День и ночь — главный элемент контрастной характеристики. Характер друга представлялся Ван Гогу ночным — что-то скрытое, притаившееся в темноте, как большой красивый зверь из породы кошачьих; что-то одновременно от дикаря и смелого авантюриста. Образ требовал ночного эффекта, который передан сочетанием призрачно-зеленого и лилового с глухими вспышками кроваво-красного. Есть в нем двойственность: присутствуют два источника света — холодный свет газовой лампы и более теплый — свечи; дразнящая, беспокойная раздвоенность сказывается и в перспективном построении: Жан Пари в упоминавшейся статье замечает, что кресло Гогена может смотреться поочередно то с позиции свечи, то лампы. В натюрморте на сиденье кресла ощущается рискованная неустойчивость — свеча сдвинута на край, книги слишком близко к ней — не вспыхнет ли пожар? — и одна книга свешивается. Выгибы ножек, спинки и подлокотников утрированы, выглядят очень энергическими, но и несколько разлаженными, правый подлокотник сильно выгибается вверх, левый — вниз, так что вместе они образуют круглящийся навес над сиденьем, замыкая, ограждая того, кто здесь сидел, не допуская к нему. Ковер, сплошь покрывающий всю нижнюю зону картины, — подобие красочного экзотического моря: кресло словно плывет по нему.

Стул Винсента — дневной: дневной свет в его соломенной желтизне, оттененной голубыми контурами. Никакой экзотики, подчеркнутая деревенская простота. На сиденье — трубка и кисет с табаком, в ящике на заднем плане (с четкой надписью: Винсент) — прорастающие луковицы. Простодушный и откровенный стул, широко расставивший ноги-палки, как бы слегка разъезжающиеся, словно у щенка, развернут на зрителя — в отличие от гоговского кресла, надменно отворачивающегося от смотрящих. Нет романтических изгибов, тайн — все на виду, все наружу. Однако настроение тревоги здесь ощутимо не меньше, положение трубки на соломенном сиденье так же ненадежное, а в одиночестве стула, покинутого среди бела дня в светлом пустынном пространстве, есть нечто беззащитное и бесконечно печальное.

Так художник подвел итог отношениям, в которых чудится извечный конфликт Моцарта и Сальери, положенный на иную музыку.



Особую страницу наследия Ван Гога составляют *портреты*. В Арле он сделал их около тридцати, не считая автопортретов. Это не очень много, принимая во внимание, что портретному жанру он придавал исключительное значение — такое же большое, как в раннем периоде фигурным композициям. О любви к портретной живописи, о желании заниматься ею как можно больше, о замыслах, с этим связанных, он говорит постоянно. Пишет сестре: «Я сейчас пейзажист, тогда как по существу более искусен в портрете» (п. В-4). Пишет брату: «Фигуры — единственное в живописи, что волнует меня до глубины души: они сильнее, чем все остальное, дают мне почувствовать бесконечность» (п. 516). «...Работая над портретами, я всегда преисполняюсь уверенности в себе, так как знаю, что эта работа — самая серьезная, нет, не то слово — такая, которая развивает все, что есть во мне лучшего и серьезного» (п. 517). «Мне хотелось бы писать мужчин и женщин так, чтобы вкладывать в них что-то от вечности, символом которой был некогда нимб, от вечности, которую мы теперь ищем в сиянии, в вибрации самого колорита... Ах, портрет, портрет с глубокой мыслью, портрет — душа модели — вот что обязательно должно появиться» (п. 531). Пишет Эмилю Бернару: «Настоятельно советую тебе работать над портретами, делай их как можно больше и не отступай. Нам еще придется завоевывать публику портретом: будущее, по-моему, принадлежит ему» (п. Б-19).

Кажется, никто из сподвижников Ван Гога в этом уверен не был, хотя портреты писали многие, иные писали их гораздо больше, чем Ван Гог, — Тулуз-Лотрек, например. Но ни Лотрек, ни другие не были склонны ставить портрет выше всего остального, да и вообще к какой-либо иерархии жанров. Для постимпрессионистского поколения более характерна тенденция к размыванию границ между жанрами, а многим уже импонировала мысль, что сюжет, предмет, мотив мало существенны — важнее живопись. Морис Дени в 1890 году говорил: «Выбор сюжетов или сцен ничего не значит. Я пытаюсь разбудить мысль, вызвать чувство посредством цветной поверхности, взаимодействия тонов, гармонии линий»<sup>36</sup>.

Хотя к этому стремился и Ван Гог, для него сам по себе предмет изображения, как мы могли убедиться, зна-

\*\*\*\*\*  
<sup>36</sup> Цит. по кн.: Ревалд Дж. Указ. соч., с. 325,

чил очень много. И он, как истый наследник старых голландцев, продолжал Придерживаться жанровой классификации — натюрморт, пейзаж, интерьер, портрет, фигурная композиция, — хотя и обновлял ее внутренний смысл. Каждый жанр, в его представлении, обладал своим содержанием и задачами. Он так никогда и не отрешился от «старомодного» убеждения, что самое важное в искусстве — образ человека. Более того — образ человека с печатью вечности.

Он вспоминает о нимбах — символах вечности, которыми старые мастера окружали лики святых. Он знал, конечно, что художники писали богородицу со своих жен и возлюбленных и моделями для святых были обыкновенные люди. В старой нидерландской религиозной живописи особенно бережно и простодушно сохранялась индивидуальная портретность фигур и лиц, по большей части неказистых. Нидерландцы умели написать некрасивое, даже заурядное лицо, не приукрашивая, и все же почувствовать в нем надличную значительность, достойную нимба. Это и носилось в сознании Ван Гога как смысл портретного искусства. Живопись нового времени далеко ушла в психологической и социальной конкретности портретных характеристик. Но — не ценой ли утраты человеческой субстанциональности лиц, их родовой приобщенности к тому, что Ван Гог называл бесконечностью и вечностью? Уловить отблеск бесконечного в преходящих обликах, не поступаясь их сиюминутной конкретностью, входило в его программу «утешительного искусства». Он признавал с горечью: «Мы пишем только атомы хаоса», — но надеялся, что и «атомы» причастны некоему великому целому, надо почувствовать эту причастность. Такова была сверхзадача его портретов. Приблизился ли он к ее решению? Скорее всего, успел только намекнуть на нее. Но даже неполно осуществленные намерения придают портретам, написанным Ван Гогом, особое значение в истории искусства. Хотя бы уже потому, что мало кто из его современников и последователей даже помышлял о чем-либо подобном.

Многие исследователи обращали внимание на тот странный факт, что Ван Гог, постоянно тяготая к портретам и постоянно жалуясь на нехватку моделей, словно бы избегал портретировать тех, кого свободно мог: он не оставил ни портрета Тео, ни Кее Фос и Марго Бегеман, ни Раппарда, Гогена, Бернара. Вообще не писал

портретов своих собратьев по ремеслу (единственное исключение — портрет Боша), хотя общался с ними достаточно много, особенно в Париже. Среди людей, так или иначе причастных к искусству, написал только Танги и доктора Гаше. Среди своих близких — только портрет матери, да и тот по фотографии. Создается впечатление, что он избегал писать людей, которые чем-либо выделялись из «простых смертных» и не жили «нормальной жизнью», а также тех, кто был ему слишком близок. Едва ли избегал сознательно: он иногда с энтузиазмом выражал желание написать «всех своих друзей», но почему-то этого не делал. Укоряя Бернара: «Ох, уж эти портретисты! Живут так долго бок о бок и все никак не соберутся попозировать один другому» (п. Б-16), он как будто не замечал, что больше всех это относится к нему самому. Его портреты написали Рассел, Тулуз-Лотрек. Гоген — он же ограничился креслом Гогена.

Видимо, ему нужна была известная дистанция, взгляд со стороны — как условие художественного обобщения. Больше всего его привлекали в качестве моделей «нормальные люди», какими он считал «бастующих землекопов, папашу Танги, папашу Милле, крестьян» (п. 520), и женщины — такие, как мадам Жину, жена Рулена, жена зрителя в Сен-Реми (он сравнивал ее с «запыленной травинкой»), а то и «падшие» женщины, только не роскошные светские куртизанки.

Из портретов, сделанных в Арле, главное место занимают портреты почтальона Рулена и его домочадцев. Это были «совсем простые люди», как говорил о них Тео. Самого Рулена художник писал не менее шести раз. Он, без сомнения, глубоко интересовал его как характер, независимо от их взаимной дружеской привязанности. Друзьями они еще не стали, когда был написан первый и, вероятно, лучший, поколенный портрет Рулена, сидящего у стола. «...Бородач с грубым лицом Сократа», «как и папаша Танги, заядлый республиканец», «личность поинтереснее многих других» (п. 516). «Он сидел слишком напряженно, поэтому я написал его два раза, второй раз — за один сеанс» (п. Б-14). Напряженность, с какой Рулен позировал, не замаскирована — как раз через нее и почувствован характер человека: наивно-прямой и честный. Он позировал истово, стараясь не шевельнуться, будто от этого зависит чья-то судьба; ему не приходит в голову принять небрежную непринужденную позу,

а художник не старается придать ему какую-нибудь позу. Неприятие «выдумки» и нарочитости, может быть, нигде не сказывается у Ван Гога сильнее, чем в портретах. Он не вносит в них почти никакой «режиссуры», портретируемые просто сидят, как сами сели, просто смотрят перед собой, без подчеркнутого «выражения чувств». Редко у кого из современных Ван Гогу портретистов можно найти такую безыскусственность — ни у Мане, ни у Ренуара; только величаво простые портреты Сезанна могут быть сопоставлены в этом отношении с портретами Ван Гога. Но если Сезанн сознательно элиминирует психологию, то Ван Гог ищет «душу модели» — только не на уровне преходящей психологической ситуации, а где-то на более глубоких пластах. Поэтому художник старается вникнуть не столько в выражение лица в данный момент, сколько в его общий характер и структуру: отсюда подчас впечатление «маски», ощущение какого-то противоречия между остро схваченной характерностью лица и неопределенностью, неуточненностью его душевного состояния. Что Ван Гог мог с большой силой передавать душевные движения, анализировать их, это очевидно по его автопортретам, где и ставились задачи аналитические. Но иные, более грандиозные и более туманные цели манили его при создании «типов современников». «Признаюсь — да ты и сам видишь это по „Колыбельной“ при всей слабости и неудачности этого опыта, — что если бы у меня хватило сил продолжать в том же духе, я стал бы, пользуясь натурой, писать святых обоюбого пола, которые казались бы одновременно и людьми другой эпохи, и гражданами нынешнего общества и в которых было бы нечто, напоминающее первых христиан» (п. 605).

В том же письме (написанном уже в Сен-Реми) говорится: «Он (Делакруа. — *Н. Д.*) должно быть рассуждал так: „Люди, о которых повествует история, — венецианские дожи, крестоносцы, апостолы, святые жены — принадлежали к тому же человеческому типу и вели тот же образ жизни, что их теперешние потомки!“» (п. 605).

Неизвестно, рассуждал ли так Делакруа, но такова была одна из заветных утопий Ван Гога: нить, тянущаяся сквозь века, связывает живших, живущих и будущих жить в единое целое. Эта идея делает отчасти понятным пониженный интерес Ван Гога как портретиста к людям искусства и выдающимся личностям и особенное влечение его к изображению простых людей. В среде последних

больше сохраняется устойчивость «человеческого типа», тогда как интеллектуалы уже в силу их образа жизни и специфических интересов слишком принадлежат своему и только своему времени. А крестьянин, бросающий все те же семена в ту же древнюю землю, тихая женщина, качающая колыбель, даже грубый солдат, идет ли он в рядах завоевателей-крестоносцев или армий Третьей республики, — существа долговечные: через них осуществляется связь времен, из них выходят и бунтари, и апостолы.

Такими вечными «людьми среди людей», должно быть, виделись Ван Гогу Рулены. И прежде всего отец семьи, выносливый и упрямый, надежный и верный, «ярый республиканец», поющий своей маленькой дочке «Марсельезу» голосом, напоминавшим «разом и нежную грустную колыбельную песенку, и далекий раскат трубы времен французской революции» (п. 537). Уж он-то, конечно, и штурмовал Бастилию, а может быть, и рыбачил некогда на берегу Иордана. Сейчас на его широкие плечи натянута синий с золотыми пуговицами мундир почтового ведомства, на фуражке красуется надпись «Poster» — ее Ван Гог не забывал воспроизвести на каждом из портретов: принадлежность к определенной корпорации, «цеху» всегда была вопросом чести для людей типа Рулена.

Поочередно Винсент сделал портреты всех членов его семьи: жены, 16-летнего сына Армана, мальчика Камилла и новорожденной дочки. «Выглядят они очень характерно и совершенно по-французски, хотя чуточку и смахивают на русских. Как видишь, я в своей стихии... Если же мне удастся сделать это семейство еще лучше, у меня получится нечто в моем собственном вкусе и очень личное» (п. 560).

Работая над портретами «семейства», Ван Гог начисто забывает о предостережениях Гогена против «вульгарного сходства». Он скрупулезно и внимательно прослеживает структуру каждого лица и его характер: скуластое лицо почтальона с маленькими острыми глазами, юное серьезное лицо Армана с пробивающимися усиками, в котором есть нечто и от ребяческой мягкости черт, и от степенной положительности взрослого. Портрет Армана особенно тщательно проработан: при всей энергичности живописного почерка лицо написано тонкой кистью, сливающимися мелкими мазочками, без «эмансипированных», отдельно смотрящихся штрихов.

Портретируя каждого из членов семьи по несколько

раз, Винсент постепенно искал для них адекватного стиля, переходил к синтезу в духе примитивов, «народных картин» — сохраняя первоначально достигнутое острое портретное сходство. Здесь продолжалась тенденция, намеченная в парижском «Портрете Танги». На последних портретах Рулена художник изображал его строго в фас, на фоне с цветочным орнаментом — букетики полевых цветов. Окладистая раздвоенная борода тоже трактована орнаментально — курчавыми колечками. Надпись «Roster» выделяется, как надписи на лубках. Теперь это уже не просто служащий почтового ведомства, а фольклорный письменосец, благожелательный доставитель вестей, персонаж вроде Санта Клауса. Но потому ли, что идея «фольклорных» портретов была слишком необычна и еще не давалась в руки, или по каким-то другим причинам первый портрет Рулена остался и лучшим.

Ближе всего Ван Гог подошел к тому, чего искал, в «Колыбельной» — фольклоризованном портрете госпожи Рулен (которому тоже предшествовали портреты вполне натуральные). Его собственная оценка этого произведения была двойственной: оно его мало удовлетворяло, но он очень дорожил им как предвестием чего-то значительного и сделал целых пять вариантов. Рассказы Гогена о моряках и роман Пьера Лоти о рыбаках Исландии навели замысел этой вещи, о которой, как и во многих других случаях, нельзя сказать лучше, чем его собственными словами: «Мне... пришла мысль написать такую картину, чтобы, взглянув на нее в кубрике рыбацкого судна у берегов Исландии, моряки, эти дети и мученики одновременно, почувствовали, что качка судна напоминает им колыбель, в которой когда-то лежали и они под звуки нежной песенки». И далее: «Сейчас оба эти полотна походят на лубочные картины. Оранжевоволодая женщина в зеленом выделяется на зеленом фоне с розовыми цветами. Все негармонирующие цвета — резкий оранжевый, резкий розовый, резкий зеленый — смягчены теперь бемолями красного и зеленого» (п. 574). Художник представлял себе картину как центральную часть триптиха — по сторонам должны были висеть «Подсолнечники».

Орнаментальные фоны с цветочными мотивами встречаются и на других портретах в конце арльского периода — вместо прежних светлых. Они мыслились художником как элемент стиля возрожденных народных картин. Узорный фон «Колыбельной» (варианта, находящегося в

музее Крёллер-Мюллер) богат и красив. Кажется, впервые здесь появляются волнистые волнообразные изгибы, впоследствии так часто у Ван Гога встречающиеся, — их колышущийся ритм действительно напоминает о неспокойном качании моря, но через нежные «домашние» розовые цветы оно незаметно переходит в мирное покачивание колыбели. Динамика фона стихает в простом, статичном абрисе женской фигуры и одновременно выделяет его — без такого фона рисунок фигуры выглядел бы слишком скучным и бедным. Рыжеволосая голова выступает из темно-зеленого, как манящий теплый свет. «Лубочная» картина сложна и утонченна по цветовому и линейному ритму. Если мы представим ее, как задумывал художник, в окружении «Подсолнечников», эти цветя-факелы, заставляя еще сильнее заиграть зеленые тона, делают ее феерической.

Другие арльские портреты также изображают скромных людей с простыми лицами, в которых художнику видится жизнестойкий человеческий тип, возобновляющийся в череде поколений. Сохраняя их простоту, художник приподнимает их над обыденностью чарами цвета, сияющими или узорными фонами, иногда снабжает бесхитростными аллегорическими атрибутами, играющими прилизительно такую же роль, как на старинных картинах цветков или книга в руках, свеча, гербы и надписи. Следуя этой традиции, Ван Гог создавал новую систему нетрадиционных атрибутов. Он питал слабость к простодушным и откровенным, как у «примитивов», аллегорическим дополнениям к картинам: заглавия книг, которые читает мадам Жину, надпись «Дружба» на одной из рыбачьих лодок («Лодки в Сен-Мари»), книга Распайля «Учебник здоровья» в натюрморте с луковицами (как знак своей решимости выздороветь), свежая веточка олеандра в руках у юной розовой «мусме», ветка дигиталиса у врача Гаше и т. д. Портрет лейтенанта зуавов Милье, красивого молодца, любимца женщин, украшен эмблемой его полка — полумесяцем со звездой: он сияет на глубоком по тону сине-зеленом фоне как напоминание о походах в далекие края и приключениях.

В портрете художника Эжена Боша фон — бархатистая темная ночная синева с огоньками звезд: видимо, вариант замысла «Поэта», уничтоженного Винсентом (белокурая голова на фоне звездной ночи). Замысел как будто ультрапоэтический, но лицо Боша, испытное, «ост-

рое, как бритва», его круглая стриженная голова, кургузая борода, хрящеватый нос написаны как нельзя более далеко от условных поэтических канонов. Поэтический ореол создается общей концепцией и цветом, приобщая Боша к галерее «святых обоюбого пола». Все же этот образ живописца — творца картин — получился более холодным и внешним, чем образы людей, которых Ван Гог считал творцами жизни.

Наш портрет доктора Рея — хороший образец портретов в стиле «народных картин». Так же как «Колыбельная», он решен «упрощенно» — лаконическим абрисом на орнаментальном фоне. В облике есть нечто японское, синтезированное в сильных акцентах, и одновременно индивидуально-характерное: эти в упор смотрящие темные узкие глаза, волосы ежиком, юношески пухлый, но решительный рот. Лицо как бы светится — чем больше на него смотришь, тем сильнее эффект мягкого свечения. S-образные узоры фона, возможно, ассоциировались у художника с фигурой змеи — символом медицины.

Феликс Рей, практикант арльской больницы, был тогда совсем молодым человеком — 22-х или 23-х лет. Он не только добросовестно лечил Ван Гога, по отношению к нему уважительно и ободряюще, стараясь внушить пациенту, что случившееся с ним может случиться с каждым впечатлительным человеком. Вместе с двумя другими врачами Рей ходил смотреть его картины; художник с легкой добродушной иронией писал потом брату, что они «чертовски быстро уразумели, что такое дополнительный цвет» (п. 568). Ван Гогу было ясно, что юный врач совсем не сведущ в искусстве, но это его никогда в людях не отталкивало и не помешало подарить Рею в благодарность его портрет. Еще раз, в портрете молодого доктора, он выразил свое пристрастие к духовно здоровому типу людей, которых он с большим уважением называл «нормальными», и видел в них соль земли — теперь это был врачеватель недугов, такая же исконная профессия, как хлебопашец, ремесленник, воин.

Доктор Рей по простоте души полагал, что портрет, сделанный его пациентом, не имеет никакой художественной ценности. Он долгие годы хранил его у себя на чердаке, пока, к его удивлению, ему не предложили за него большую сумму.

Еще летом был написан портрет старика крестьянина по имени Пасьянс Эскалье, коренного провансальца,



прежде пасшего быков в Камарге. Этот уроженец пастушьих равнин, пустынных и диких, как столетия тому назад, с обветренным задубелым лицом, заросшим седой щетиной, смотрит тяжелым неподвижным взглядом, опираясь обеими руками на палку. На нем синяя рубаха, желтая шляпа, красный шейный платок; фон ярко-оранжевый, пламенеющий. «Я... представил себе этого страшного человека в полуденном пекле жатвы... Отсюда — оранжевые мазки, ослепительные, как раскаленное железо» (п. 520). Бернару Винсент писал, что этот портрет «в полном смысле продолжение некоторых этюдов голов, сделанных мною в Голландии», и добавлял: «Смею надеяться, что вы-то с Гогеном это поймете; но каким уродством покажется это другим! Ваш брат знает, что такое настоящий крестьянин и сколько в нем от зверя» (п. Б-15).

Портретом Пасьянса Эскалье художник продолжил нюэненскую суровую сагу о людях, живущих в XIX веке также, как они жили и в библейские времена, и в эпоху крестьянских войн. Провансальский крестьянин, в отличие от голландских, насквозь прокален солнцем, но он из той же породы «земляных» людей, в нем затаена смутная угроза «цивилизированному обществу», предпочитающему ее не замечать. А Ван Гог не оставил свое намерение — напоминать цивилизованным людям о «совсем другом образе жизни», совсем ином человеческом типе, сохранившемся в эпоху цивилизации, но ею не затронутым, глубоко, молчаливо ее презирающим. Не случайно он особенно выделял «Портрет крестьянина», называя его наряду с «Сеятелем» и «Ночным кафе» в числе полотен, где он «продвигается в избранном направлении». В связи с этим портретом он снова вспоминал, что «Милле создал обобщенный образ крестьянина, а теперь?.. Разве теперь мы научились лучше видеть крестьянина? Нет, сделать его почти никому не удастся» (п. 519). «Колорит портрета крестьянина не так темен, как в нюэненских „Едоках картофеля“, но такой цивилизованный парижанин, как Портье, опять ничего в нем не поймет» (п. 520).

Упомяну еще портрет, который представляется загадкой: так называемый «Портрет актера». Человек с резко асимметричным лицом, с тяжелыми веками, откинувший голову назад, печальный и надменный. Асимметрия лица подчеркнута благодаря ракурсу и утрирована. Сам художник нигде не упоминает ни о портрете, ни о его

оригинале, так что время написания точно не установлено. По стилю он безусловно близок арльским работам — таким, как портрет лейтенанта Милье, — но некоторые авторы относили «Актера» к парижскому времени, вероятно, по тем соображениям, что в Париже Винсент скорее мог общаться с актерской средой. Другие считали его сделанным позже — в Сен-Реми. Франк Эльгар пишет: «Этот сильный ракурс, эта преувеличенная деформация носа и левой щеки, эти изломанные черты, общая дисгармония лица, вся экспрессия этого портрета принадлежат манере Сен-Реми. Кстати сказать, персонаж, служивший Винсенту моделью, вовсе не актер — какой актер? — а попросту пациент доктора Пейрона»<sup>37</sup>. Последнее предположение, впрочем, совершенно невероятно. Пациенты лечебницы Сен-Реми ходили в больших халатах, а у персонажа на портрете синий сюртук, стоячий воротничок и щегольский белый галстук, повязанный бантом, — такой, какой и подобает актеру. Костюмные аксессуары Ван Гог никогда не сочинял — он оставлял портретируемым их обычную одежду.

Кроме того, персонаж не похож на сумасшедшего и не так уж сильно деформировано его неправильное, но замечательно характерное лицо «уродливого красавца». Соединение какого-то привычного позерства с непритворной грустью, надменной осанки с плебейскими, «разъехавшимися» чертами делает этот странный облик одним из самых психологически острых у Ван Гога. Это действительно актер, скорее провинциальный, увиденный как он есть, а не каким хочет казаться; хотя то, каким он хочет казаться, тоже показано.

В письме от 28 января 1889 года Винсент упоминает, что был в «Фоли арлезьен», «недавно открывшемся местном театре». Возможно, что на портрете представлен актер этой местной труппы, с ним художник мог познакомиться в кафе или в одном из значных мест, которые они посещали с Гогеном.

Если бы собрать в одном зале портреты, написанные Ван Гогом, хотя бы только арльские, вероятно, то, к чему он втайне стремился, — общая идея этой портретной галереи — выступило бы яснее и внушительнее. Галерея редкостная и своеобразная уже по своему составу. Петни знаменитых людей, ни соблазнительных женщин, ни

\*\*\*\*\*  
<sup>37</sup> *Elgar Frank. Van Gogh. Paris, 1958, p. 226.*

почтенных бюргеров. Перед нами почтальон, крестьянин, солдат, офицер, врач, молодой рабочий, школьник, скромная «домохозяйка», непрославленный художник, безымянный актер — те, кто имени векам не передал. Но написаны они не как натурщики, случайные модели, а с глубоким пытливим вниманием к личности, характеру, социальному типу — и общечеловеческому типу, ими представленному. Это люди, которые были и пребудут всегда. Мы, загипнотизированные распространенным мнением о Ван Гогге как о художнике субъективном, иногда не замечаем, как сильна была его воля и жажда «все сущее увековечить».

В заключение — об арльских автопортретах. И в них стремление к синтезу, к типизации. В Париже Ван Гог анализировал разные аспекты своей личности, свои меняющиеся состояния и возможные воплощения: итогом был «Винсент-художник», автопортрет в голубой куртке за мольбертом. Теперь он твердо исходит из представления о себе как о художнике и только художнике, колесования нет места. По крайней мере два арльских автопортрета принадлежат к самым сильным его произведениям.

Первый — тот, который в сентябре 1888 года был послан Гогену: па бледно-зеленом фоне, с бритой головой, слегка раскосо поставленными глазами, в темно-красном халате. «...Я пытаюсь изобразить на нем не себя, а импрессиониста вообще. Я задумал эту вещь как образ некоего бонзы, поклонника вечного Будды» (п. 545). В разделе жизнеописания уже говорилось, как ассоциировалось поклонение «вечному Будде» с преданностью искусству, а образ буддийского монаха — с образом современного художника, жертвенно отказавшегося от «нормальной жизни», обреченного на замкнутое существование в кругу посвященных. Облик художника-монаха необычайно впечатляющ; как говорит Ревалд, «в нем чувствуется сверхчеловеческое напряжение, а в намеренно косо поставленных глазах светится неопишуемая сила воли»<sup>38</sup>. Через собственный портрет Ван Гоггу удалось то, что не получилось, несмотря на все звездные небеса, в портрете Б о ш а, — создать образ вдохновенного художника. Как видно, объективный характер натуры, находящейся перед глазами, и тут имел немалое значение.

\*\*\*\*\*

<sup>38</sup> Ревалд Дж. Указ, соч., с. 131.

Существует еще вариант этого автопортрета — так называемый «этюд со свечой»: свеча помещена позади головы, создавая вокруг нее светящийся ореол; внизу — рисунок, заимствованный из гравюры Тойокуни: энергичное волевое лицо японского актера. Некоторые исследователи сомневались в подлинности этого полотна, но, по-видимому, сомнения необоснованны. Поскольку Винсент писал «импрессиониста вообще», «художника-монаха», носителя непреклонной творческой воли, для него было естественно еще более отстранить этот образ от собственной личности, японизировать, окружить аллегорическими атрибутами<sup>39</sup>. Намек на ореол есть и в первом варианте: густые мазки фона окружают голову концентрическими кругами, светлеющими по направлению к голове.

По выходе из больницы Ван Гог дважды написал себя с перевязанным ухом: первый раз на фоне стены с японским эстампом и стоящего позади мольберта, второй — с трубкой в зубах. Близкие по времени, эти автопортреты очень различны. Первый — не более чем портретный этюд, изображающий художника больным, бледным, осунувшимся. Второй, написанный вдохновенной огневой кистью, — вероятно, лучший из всех автопортретов Ван Гога. Он фигурирует в каталогах под названиями «Человек с перевязанным ухом» или «Человек с трубкой», хотя это заведомо портрет самого художника, а не какого-то неизвестного человека. Но, может быть, не случайно за ним закрепилось такое название: в нем, действительно, видится прежде всего Человек — на такую высоту художественного обобщения поднят личный характер, частная судьба и даже один только роковой поворот судьбы. Что Ван Гог мог сказать о героическом и спокойном стоицизме, соединяющем смирение перед неизбежным с упорной волей продолжать идти своим путем, — здесь сказано. Но сказано не декларативно. Некоторый налет романтической декларативности, может быть, есть в портрете «поклонника вечного Будды», а в портрете с перевязанным ухом образ и проще и сложнее. Он возникает как равнодействующая неоднозначных и даже конфликтных

<sup>39</sup> Зато труднее допустить, чтобы Ван Гог мог поместить эту же голову на фоне с цветочными букетиками, почти такими же, как на портрете почтальона. Такой вариант тоже существует, но признан ныне неподлинным. Характер фона на портретах Ван Гога никогда не безразличен к характеру персонажа.

элементов характеристики. В нем есть как бы некое аффективное противоречие, приводящее к катарсису.

Цветовым решением выражены страдание и боль: красно-оранжевый фон, оттеняющий бледность Лица, сопоставленный с темно-зеленым цветом куртки (гамма, близкая к «Ночному кафе»), напоминает о пожаре и крови. Кольца дыма из трубки кажутся в этом контексте материализацией болевых ощущений, по в то же время, легкие, контрастирующие своею воздушностью с тяжелыми черными контурами, они производят впечатление и духовно-освобождающего начала: то, что древние называли «аура». Это впечатление поддержано нежной белизной повязки. В самом лице также читается соединение противоположных аффектов — боли и спокойствия, подавленности и решимости. Прежде всего мы чувствуем, что этому человеку нанесен удар: он не поднимает голову горделиво, как на портрете «художника-монаха», а словно втягивает ее в плечи. Мохнатая шапка, надвинутая на лоб, вызывает смутные ассоциации с головой какого-то затравленного животного, тем более, что глаза необычно тесно сдвинуты к переносице. Но эти слегка отуманенные голубые глаза смотрят бестрепетно, хотя и безрадостно, в лицо судьбы, нанесшей удар. А в очертаниях, губ, сжимающих трубку, заметна и сила, и решимость, и та успокоительно-привычная складка, которая свойственна художнику, когда он всматривается в модель, наблюдает — словом, делает свою работу. Так разрешается конфликт. Мы видим, что этот потрясенный человек в атмосфере кровавого зарева продолжает работать, что он не сломлен. Работа возвращает его самому себе. В. Вейсбах дал портрету с перевязанным ухом выразительное наименование «Und dennoch» — «И все же».

Под знаком стоического «И все же!» начинается следующий этап творчества Ван Гога — в убежище Сан-Поль в Сен-Реми.

## *Сен-Реми*

Перемена места, а значит, образа жизни и круга наблюдений обычно влекла за собой перемены в художественной манере Ван Гога. Его творчество естественно членится на периоды соответственно местам, где он жил: гаагский, нюэненский, парижский, арльский. Изменения происходят и в Сен-Реми, хотя и не столь кардинальные,

как в Париже по, сравнению с Ньюэном или в Арле по сравнению с Парижем.

В общей и предварительной форме можно сказать, что в Сен-Реми стиль Ван Гога эволюционирует в сторону еще большей экспрессивности. Но не в цвете— цвет, напротив, становится приглушеннее и мягче, исчезают сильные контрасты, появляется тяготение к полутонам. Экспрессия нарастает в рисунке, в характере мазка, в трактовке пространства, связана с усиливающейся автономностью почерка. Это почти всеми исследователями отмечается, хотя по-разному оценивается. Одни усматривают здесь художественный прогресс и предвосхищение будущего, другие — регресс и даже симптом болезни, третьи просто констатируют факт нарастания «стилизации».

Иногда условно называют новую стилевую тенденцию Ван Гога барочной. Появляется густая волнистость форм, часто отяжеленных толстыми темными контурами, изгибающихся, закручивающихся наподобие раковины и в своем клубящемся движении друг в друга перетекающих. Отдельные предметы вовлечены в общую динамику змеевидных очертаний, линейного пунктира мазков, идущих через все полотно, охватывая его как бы сетью; художник по-новому возвращается к приему «магнитных линий», впервые испробованному в парижском автопортрете в серой шляпе и почти не встречавшемуся в арльских произведениях. Эта экспрессивная манера теперь обладает чеканностью отработанной техники: в Сен-Реми Ван Гог создает наконец нечто вроде собственной живописной «системы», которой, по мнению Гогена, ему раньше недоставало. Глухому разгоранию внутреннего жара сопутствует элемент холода — техническая системность. Ею обзаводывается, вводится в обусловленное русло сила переживания. «Я стремлюсь найти свой стиль, подразумевая под этим более мужественный и волевой рисунок» (п. 613). «Картина начинается там, где есть линии — упругие и волевые, даже если они утрированы» (п. 607). И теперь «стиль» уже не так гибко варьируется в зависимости от мотива, как было в Арле: он приобретает оттенок самодовления, подчиняя себе мотив<sup>40</sup>.

.....  
<sup>40</sup> Большая часть подделок под Ван Гога имитирует не арльские вещи, а произведения периода Сен-Реми — они легче поддаются формализации, а значит, и подделыванию.

Не так важно для нас назвать и определить каким-либо термином эти новые стилевые особенности — они и так достаточно очевидны, как постараться понять, чем они вызваны и какому внутреннему содержанию адекватны. Ван Гог не принадлежал к тем художникам, для которых «внешняя» и «внутренняя» формы высказывания абсолютно тождественны и неразграничимы. Он принадлежал к тем, кто говорит (или думает): *посредством* этого я ищу способ выразить то-то и то-то, — дальше нередко следуют пояснения, что именно он хочет выразить. В Сен-Реми Ван Гог стал гораздо скупее на пояснения — причины понятны: он боялся, как бы его комментарии не были приняты за фантазии больного. Однако внутренний подтекст, хотя и не формулируемый открыто, всегда — и даже больше прежнего — присутствует в его картинах.

Нельзя упускать из виду, как сильно переменились условия жизни и работы Ван Гога. Теперь он работал в заточении, смотреть на мир ему приходилось через зарешеченное окно. Из окна он видел все время один и тот же ландшафт — тот самый, который не замедлил написать вскоре же после прибытия, — обнесенное стеной пшеничное поле, за ним редко разбросанные домики среди холмов, окруженные кипарисами и рошицами олив, и волнистая гряда Малых Альп на горизонте. По утрам видно было, как над ней встает солнце. Этот ландшафт снова и снова повторяется на многих полотнах, в разное время года и суток.

Кроме этого, в распоряжении Винсента был запущенный сад вокруг больницы — высокие сосны и кедры, клумбы цветов, фонтан, каменная скамья. Ему не всегда разрешалось выходить и работать за пределами убежища, а когда разрешалось, то в сопровождении надзирателя и на недалекие расстояния, где он мог вблизи писать то, что из окна видел издали: поле, кипарисы, холмы. Оливы он писал поблизости от дома того же надзирателя, жившего в нескольких шагах от убежища. Иногда же целыми неделями, а то и месяцами вообще никуда не выходил. Это было так не похоже на арльский привольный образ жизни, когда художник бродил и разъезжал по окрестностям, отыскивая все новые мотивы. Тогда юг разворачивался перед ним, как движущаяся панорама, в большом разнообразии аспектов.

Теперь приходилось ограничиваться немногими аспектами. Это, впрочем, не особенно тяготило Ван Гога.

(«Мне не нужно ничего, кроме нескольких клочков земли, колосающейся пшеницы, оливковой рощи, кипариса — его, кстати, не так-то просто сделать» — п. Б-21.) Но побуждало к пристальному углублению, к сосредоточенности на проблемах *интерпретации*. Когда перед глазами во всякий час дня все тот же вид из окна, его или перестают замечать, или он становится предметом столько же внутреннего, сколько внешнего созерцания. На однообразных мотивах гор, олив, кипарисов Ван Гог культивировал внутреннее зрение и оттачивал свой стиль.

Прибавим сюда атмосферу человеческой изоляции в «старом монастыре», среди слабоумных и католических монахинь, к которым Ван Гог питал исконную неприязнь протестанта; прибавим постоянно висевшую угрозу приступов, тоскливую неизвестность в будущем. Чем мог он обороняться, борясь за сохранение своей личности, как не отстаиванием собственного видения, собственного восприятия вещей, собственного художественного почерка, собственных мыслей о мире: ведь «я мыслю — следовательно, существую». Не сама болезнь, но условия, в которые он был ею поставлен, стимулировали эволюцию его стиля к большей субъективности.

Но не то же ли самое происходило и с искусством вообще? Личная участь Ван Гога при всей ее исключительности — параллель общей судьбы искусства: и оно отделялось от мира невидимой решеткой. Чем больше труд художников становится вне системы общественных отношений, лишается равноправного соучастия в том, что Ван Гог называл «нормальной жизнью», тем сильнее расходуется художественное мировидение с общепринятым и тем лихорадочнее искусство защищает свое право на «лица необщее выражение». На рубеже столетий искусство становится заповедником оригинальности на фоне общих тенденций к нивелировке. Друзья Ван Гога, Гоген и Бернар, не страдали психическим расстройством и не жили в камере с зарешеченным окном, однако и они настойчиво искали своеобычного, необыденного угла зрения и языка.

У Ван Гога эти поиски по-прежнему соединялись с жаждой «нормального», «здорового» искусства (и в этом отношении он ближе всего к самому далекому от него Сезанну). Да, он и в Сен-Реми продолжал лелеять идеал такого искусства — еще сильнее на нем настаивал. В Сен-Реми он стал возвращаться к своим прежним гол-



ландским темам; стал снова и особенно часто вспоминать о Милле, даже и о Лермитте, Израэльсе, Бретоне. В разделе жизнеописания приводилось письмо Ван Гога Бернару из Сен-Реми, написанное с такой же пылкой убежденностью, как некогда — письмо из Гааги Раппарду. В 1881 году он порицал Раппарда за уступки академизму; в 1889 году Бернара — за попытки «возродить средневековые шпалеры», за «искусственность и притворство», за «абстракцию». Словом, в конце пути, как и в начале, Ван Гог оставался рыцарем «Дамы Реальности».

Как согласовать это с эволюцией его манеры? «Искусственности и притворства» в ней не было ни малейшей. Ван Гог не старался быть оригинальным, а естественно был им. Он не считал, что изменяет действительности, интерпретируя ее согласно своему чувству; не хотел ничего иного, как доверчивого погружения в ее сущность. «Я как мог проникся атмосферой невысоких гор и оливковых рощ; посмотрим, что из этого выйдет» (п. Б-21).

Разница между оригинальностью умышленной и оригинальностью органической так же существенна, как разница между браком по расчету и браком по любви (хотя, может быть, и не распознается с первого взгляда). При органической оригинальности художника сквозь призму его личной интерпретации видна не только личность его, но и то, что вне ее — природа вещей, неразрывно сопряженная с поэтическим осознанием.

Культивируя и заостря свой особенный «почерк», Ван Гог искал возможность воплотить сокровенные догадки о природе — не только о природе Прованса, но через нее о природе мира, о вечной работе Великого Ткача — духа Жизни. Пантеизм Ван Гога достиг кульминационного выражения именно в периоде Сен-Реми.

Он теперь еще более дерзостно, без колебаний, переводил на язык «стиля», «волевых и упругих линий» ощущение динамических творящих сил, угадываемых и в большом и в малом. Стихии огня и волн — самые наглядные носители вселенского динамизма. Пристально приглядываясь к горам и растительности Прованса, Ван Гог открыл в структуре земной коры нечто родственное морским валам, а в деревьях — родство с языками пламени. Эти уподобления заложены в картинах горных ущелий, кипарисов, оливковых рощ. Клубящееся, волнообразное или веретенообразное движение совершается не легко и

воздушно, а напряженно, с усилием, преодолевая инерцию косности. Материя не струится привольно — она трудится. Здесь мы узнаем все того же, прежнего Ван Гога с его неизменным преклонением перед тяжелой работой шахтера, пахаря и ткача. Не потому ли заповедан человеку труд, что он — первооснова мироздания? Работа мироздания не окончена, а продолжается днем и ночью, на земле и в небе. Картина природы предстает как поток мощной энергии. Передавать собственную фактуру предметов художник теперь избегает. Фактура его живописи материальна, вещественна, но это не столько вещественность дерева, камня, цветка, сколько вещественность материи, общей им всем. Даже облака над оливами массивны.

В пейзаже оливковой рощи со скалами и тяжелым облаком почва, сами деревья, горы и небо охвачены ритмом клубящейся лавы — она отливает на изгибах своих валов то бледно-розовым, то лилово-синим; «материал» ее не тождествен ни облаку, ни земле, ни растительности — это какое-то упругое первичное пластическое вещество, некая геоплазма, из которой стихийно творятся, вытягиваются и деревья, и скалы, и облака. Наглядный образ родовых «мучений материи» — первозданной материи, извергающей формы из своего расплавленного лона.

В другом полотне из серии оливок — этюд ветреного пасмурного дня (из собрания Крёллер-Мюллер) в серо-зеленой и желтоватой гамме — переданы дрожь и шелест рощи. Природа охвачена как бы вещим трепетом, он также захватывает и землю, и деревья, и небо без разграничения их фактуры; выражается системой трепещущих, летящих мазков, характеризующих не столько предметы, сколько общее состояние: «В шелесте оливок слышится что-то очень родное, бесконечно древнее и знакомое» (п. 587). Ван Гог не переставал восхищаться бесконечной изменчивостью зрелища оливковых деревьев; из одного и того же мотива извлекал множество картин — множество космических поэм.

В изображении горных ландшафтов — «Холмы в Сен-Реми» с пастушьей хижинкой у подножия, «Каменоломня», «Овраг Пейруле» — он провидит подспудные тектонические силы, распирающие изнутри землю, разламывая ее, образуя глубокие ущелья, вздымая поверхность тяжелыми волнами, которые затем низвергаются вниз, грозя поглотить крохотные людские жилища. Бури и смерчи бушуют

в недрах земли, как в морских глубинах, — но, так же как моряки бесстрашно скользят по волнам в своих утлых судах, так люди мирно селятся у подножия скал, поднимаются по горным тропам. Среди вздыбленных круч, пронизанных и разъеденных внизу горным потоком, что придает им странные и зловещие формы («Овраг Пейруле»), Ван Гог изображает две женские фигурки, спокойно взбирающиеся наверх, собирая букеты альпийских цветов, которыми, как маленькими кострами, покрыты склоны. Он не упускал случая показать, намекнуть, как естественно вписывается простая, «нормальная» жизнь людей — пастухов, земледельцев, сборщиц оливок — в грандиозную и вечную жизнь природы.

Этой идеей одушевлено и самое фантастичное из его произведений — знаменитая «Звездная ночь», написанная в Сен-Реми в июне 1889 года, примерно тогда же, когда и «Оливы с белым облаком». «Оливы» при всей необычности трактовки все же написаны с натуры, а «Звездная ночь» — одно из немногих полотен Ван Гога, сделанных «по воображению». Однако и в нем сохранены конкретные натурные приметы. Та же, знакомая по многим этюдам, волнистая, постепенно повышающаяся линия холмов, которую он постоянно видел из окна. Горная гряда, низкие курчавые кроны оливковых деревьев, высокий кипарис, возносящий к небу языки синечерного пламени, — это романтизированный провансальский ландшафт. Но деревня выглядит скорее как голландская. Нигде в Сен-Реми в поле зрения Ван Гога не было такой церкви с высоким узким шпилем и остроугольными кровлями. Она похожа на сельские храмы Нидерландов, напоминает по силуэту церковь на нюэненском кладбище, которую он когда-то так часто писал, — словом, эта церковь пришла из воспоминаний о родине, да и окружающие ее домики тоже. Земной пейзаж соединяет признаки севера и юга и становится как бы обобщенным образом мирного человеческого селения. Над ним царит грозный пейзаж неба. Пока селение спит, посеребренное лунным светом, в космическом океане длится извечный, непостижимый труд созидания миров. Месяц и звезды окружены громадными сферическими ореолами, бледно-золотыми, голубыми и раскаленными добела; волна неведомого света прокатывается над горизонтом, а выше мчится, делая двойной изгиб, млечно-голубая крутая спираль.

Эта ночная мистерия не имеет аналогий в романтической живописи XIX века, и самые причудливые фантазии завязтого фантаста Редона кажутся по сравнению с ней робкими блеклыми выдумками. Что поражает в «Звездной ночи» — это странное ощущение невыдуманности необычайного зрелища. Оно словно въявь увидено неким космическим зрителем, межзвездным скитальцем. Камертоном, настраивающим восприятие на реальность, здесь является селение, изображенное с полной правдоподобностью, но сюда присоединяется и гипнотизирующая вера художника, что нечто подобное действительно совершается в царстве ночных светил.

Между этим полотном и арльскими «ноктюрнами» («Терраса кафе ночью», «Звездная ночь над Роной»), написанными с натуры, существует прямая связь, они его готовят, подводят к грандиозной концепции неба, здесь развернутой.

Сегодняшний зритель, может быть, больше, чем зритель эпохи Ван Гога, способен на нее откликнуться. Гигантская спираль в центре картины — мы ее где-то уже видели, она что-то напоминает; но что? Память подсказывает различные ассоциации. Х. Грэтц, анализируя картину, усматривает здесь сходство с древним китайским символом Инь и Янг (женское и мужское начало), выражаемым графически фигурой круга, поделенного на две запятые. Параллель натянутая, как и вообще рассуждения Грэтца о близости Ван Гога к восточной философии дзен. Нет, апофеоз спирального движения в картине напоминает другое. Он напоминает фотографии спиральных галактик, сделанные с помощью мощных телескопов, которые мы часто видим теперь на страницах даже популярных изданий; во времена Ван Гога их не видели — спиральные галактики были впервые сфотографированы только в 20-х годах нашего века. Вот один из примеров эмоциональных прозрений и предвосхищений, на которые подчас способны поэты и художники. С точными науками Ван Гог не был знаком. Но мир его поэтического воображения где-то совпадал с неясным «странным миром», постепенно открываемым наукой. Волны энергии, исходящие от солнца, излучаемые радиациями, заполняющие землю и земную атмосферу, великий мир космоса, где ежеминутно незримо для нас совершаются грандиозные события, — все это он, с его поразительной нервной чуткостью, постоянно ощущал

как нечто *действительно существующее*. Воображение его было не просто игрой фантазии, но интуитивным постижением природы, в которую он вживался всеми силами своего существа, до предела их напрягая.

Он сам был смущен своей пророческой картиной космоса, испускающего потоки энергии. Упомянул о ней как бы вскользь, называя попросту «этюдом звездного неба» или «эффектом ночи» и почти не комментируя. Посылая картину Тео, ограничился замечанием: «Это не возврат к романтизму или религиозным идеям, нет» (п. 595). И когда брат встревожился, усмотрев в «Звездной ночи» тенденции «проникновения в таинственные сферы», рискованные для психического состояния Винсента (письмо Тео уже приводилось в биографическом разделе), Винсент, видимо, или согласился с ним, или счел опасения Тео лишь благовидной формой осуждения картины как неудачной. И сам предпочел числить ее среди незадавшихся «абстракций». В письме к Бернару он меланхолически заметил: «Я еще раз дал себе волю и потянулся за звездами, которые оказались слишком велики, и вот снова неудача. Теперь с меня довольно» (п. Б-21). Он не стал пытаться ни отстаивать картину с «чересчур большими звездами», как когда-то отстаивал «Едоков картофеля», ни разъяснять ее идею, как разъяснял идею «Ночного кафе». Его вера в себя была теперь сильно подорвана, артистического же тщеславия он никогда не знал; легко было заставить его поверить, что он попросту сделал неудачную и претенциозную вещь.

А между тем, так же как «Едоки картофеля» и «Ночное кафе», «Звездная ночь» стоит в ряду программных произведений Ван Гога и, вне сомнений, принадлежит к его шедеврам. Слияние в едином аккорде грозного драматизма и наивысшей «утешительности» нигде не осуществлено с большей силой.

Достоевский в «Дневнике писателя», вспоминая, что гетевский Вертер, прощаясь с жизнью, жалеет, что не увидит больше прекрасного созвездия Большой Медведицы, говорит: «Чем же так дороги были молодому Вертеру эти созвездия? Тем, что он сознавал каждый раз, созерцая их, что он вовсе не атом и не ничто перед ними, что вся эта бездна таинственных чудес божиих вовсе не выше его мысли, не выше его сознания, не выше идеала красоты, заключенного в душе его, а, стало быть, равна ему и роднит его с бесконечностью бытия... и что

за все счастье чувствовать эту великую мысль, открывающую ему: кто он? — он обязан лишь своему лику человеческому». Привожу эти слова, так как они созвучны затаенному пафосу картины Ван Гога.

Из века в век люди поднимали взоры к звездному небу, дивились его необъятности, смиренно чувствовали малость земли и эфемерность человеческой жизни — эти переживания становились головокружительнее, острее по мере того, как естественные науки познавали устройство вселенной. Ощущение ее таинственности не убывало, только усиливалось от достоверного знания, что звезды — не маленькие светящиеся точки в небесной тверди, а миры, что колоссально их расстояние от земли и время, за которое доходит до нас их свет. Начиная с романтизма искусство XIX века, особенно поэзия, было заморожено сознанием беспредельности времени и пространства, как бы непосредственно открытой созерцанию через звездное небо. В богатом спектре чувств, этим созерцанием навеянных, преобладало благоговение, соединенное с подавленностью. Находящемуся в плену у пространства и времени человеку трудно почувствовать, что он «не атом и не ничто» перед «бездной таинственных чудес». Более доступно другое ощущение — именно, что он атом и ничто.

Оно разлито в ландшафтах с человеческими фигурами немецкого живописца-романтика Каспара Фридриха. Н. Берковский говорит о них: «Сопоставленный с природой человек на картинах Фридриха кажется подкидышем и бедняком, существом с неоправданными претензиями... Особая ирония картины Фридриха в том, что природа — это постоянное, сильное и первичное, а цивилизация — нечто мелко однодневное, бессильное, производное»<sup>41</sup>.

В иных романтических интерпретациях человеческое бессилие и мгновенность облагорожены героическим порывом, богоборческим вызовом; но и героическое бессилие — все же бессилие. У Тютчева: «Мужайтесь, о други, боритесь прилежно, хоть бой и неравен, борьба безнадежна! Над вами светила молчат в вышине, под вами могилы — молчат и оне». Обращаясь снова к живописи, можно припомнить «Переход Ганнибала через Альпы» Тернера, где столь впечатляюще выражена от-

\*\*\*\*\*

<sup>41</sup> Берковский Н. Романтизм в Германии. Л., 1973, с. 40.

вага, но и обреченность сопротивления мизерных человеческих существ могучим стихиям.

Антиномии «мгновенный человек — вечная природа» отдала дань и русская живопись с ее склонностью к нравственно-философическим раздумьям. Многочисленные лунные ночи — у Ге, Айвазовского, Куинджи, Васильева, Левитана — содержат в подтексте томительные безответные вопрошания перед ликом молчащей бездны. Года через два-три после того, как Ван Гог написал «Звездную ночь», Левитан написал картину «Над вечным покоем». Хотя на ней не ночь, а ненастный день, «вопрос» русского художника, отчасти даже композиция его картины, в чем-то перекликается с неизвестной ему картиной голландца. Но их внутренний нерв противоположен. Элегический минор Левитана, вероятно, более характерен для настроений «конца века», чем драматический бетховенский мажор Ван Гога.

Никому не ведомый, никого не интересовавший и, казалось, наголову разбитый во всех жизненных битвах одиночка нашел в себе внутренние силы отвергнуть концепцию «человека-атома». Как никто изведавший горечь заброшенности, бессилия что-либо в жизни изменить, видевший на своем веку столько людской униженности, Ван Гог не мог смириться с мыслью о фатальной мизерности человеческого бытия. Вопреки распространенным представлениям о человеке — пасынке природы, ему мнилось нимб вечности над головами обыкновеннейших мужчин и женщин; крестьянина-сеятеля он видел сыном Солнца, а земной ландшафт — фрагментом необозримой вселенной.

Ночное небо — небо, с которого снят дневной покров, — Ван Гог видит не таинственно тихим, бесстрастным и безмятежным: он представляет его (почти по Ломоносову) неистово кипящим котлом мироздания. И эта вселенская кузница, этот работающий космос уже в силу своей деятельной природы родствен трудам и тревогам земли. Земля на картине Ван Гога приобщена к космическим ритмам совершающегося в небе, вовлечена в них, несмотря на покой и затишье сна. Огни в окнах домов смотрятся как отблески небесного пламени, очертания гор вторят движению огненной волны, гигантский кипарис, как жертвенник, соединяет землю с небом, уходя вершиной в гущу созвездий, касаясь самой дальней звезды. К небу тянется шпиль церкви. В графиче-

ском варианте «Звездной ночи» порыв, соединение, братание земли и неба еще более подчеркнуто вертикальными дымами, поднимающимися из труб домов и прямо вливающимися в клубы Млечного пути.

Никто не подсказывал Ван Гогу его космических концепций. Но был литературный источник, с которым они соотносились: поэзия Уолта Уитмена. О глубочайшем впечатлении, произведенном на него стихами американского поэта, Ван Гог писал из Арля сестре (письмо это выше уже цитировалось). Неудивительно, что идеи Уитмена о единстве макро- и микрокосмоса, человека и вселенной захватили Ван Гога — они были близки ему, его чувствам. Близок и своеобразный панпсихизм неоромантика, «грубого» и возвышенного, подобно ему самому. Ван Гога должны были увлекать такие отрывки из «Листьев травы», как, например:

О, понять, как безмерно пространство,  
Множественность и безграничность миров!  
Появиться на свет и побыть заодно с небесами, с солнцем,  
с луною, с летящими тучами!

И все же, о моя душа, ты превыше всего!  
Знаешь ли радости сосредоточенной мысли?  
Радости свободного одинокого сердца, нежного омраченного  
сердца?  
Радости уединенных блужданий с изнемогшей, но гордой  
душой, радости борьбы и страдания?  
Муки, тревоги, экстазы, радости глубоких раздумий, дневных  
и ночных,  
Радости мыслей о Смерти, о великих сферах Пространства и  
Времени?  
Радость предвидения лучшей и высшей любви...  
О, куда живешь на земле, быть не рабом, а властителем  
жизни!

Встретить жизнь, как могучий победитель,  
Без раздражения, без жалоб, без сварливых придирок, без  
скуки!  
Доказать этим гордым законам воздуха, воды и земли, что  
душа моя им не подвластна,  
Что нет такой внешней силы, которая повелевала бы мной.

Многое сближало Ван Гога с Уитменом, но многое и разделяло. Недаром, восторгаясь им, он все же добавляет: «Это вызывает улыбку своим простодушием» (п. В-8). Европейец Ван Гог был более скептичен, чем певец молодой Америки, Америки Авраама Линкольна. И в отличие от автора «Листьев травы» он не отождествляет идеальное «Я», равноправное космосу, с эмпирическим «я». Он никогда не сказал бы — ни словами, ни кистью —



нечто подобное горделивому «Вот я иду, я — Уолт Уитмен», «Я славлю себя и воспеваю себя». Этот персонализм и торжествующее самоутверждение Ван Гогу не свойственны, он не перестает чувствовать дистанцию между прозрениями, осеняющими художника перед ликом природы, и малостью ни в чем до конца не уверенного человека по имени Винсент Ван Гог. Уитмен — весь в настоящем; Ван Гог уповает на далекое будущее, мечтает о будущем искусстве и будущей науке, которым открываются «истинные пропорции явлений». А куда он скорее мог бы сказать о себе словами другого поэта: «Вслед за мною идет Строитель. Скажите ему: я знал».

И все же, согласившись с Тео, что не следует увлекаться «абстракциями», он продолжал и дальше развивать «уитменовскую» тему вселенского единства, родства земли и космоса. Для этого ему, в сущности, доставало этюдов с натуры, но иногда он делал и вещи, выходящие за рамки этюда. Композиция под скромным названием «Вечерняя прогулка» представляет равнину с оливами, кипарисами и горной цепью, увиденную с высоты и странно, как в сновидении, преобразенную. В бледном небе — сияющий большой полумесяц, по вершинам гор стелется пожар заката, по земле идут рука об руку мужчина и женщина — одни в большом пустынном пространстве. Желтое платье женщины по цвету близко лунному ореолу, синий костюм мужчины — синеве гор, а его огненно-рыжие волосы и борода повторяют тона заката. Фигуры изображены не с высокой, а с обычной точки зрения и в укрупненном масштабе, так что они возвышаются над кронами деревьев, среди которых идут. Прием соединения разных точек зрения — частый у Ван Гога; здесь он создает впечатление, что эта пара прогуливается не по дороге, а по планете, по зримо круглящейся поверхности земного шара. Фигуры же, как обычно, приземистые, слегка мешковатые, рабочего типа.

В «уитменовской» тональности (хотя, вероятно, независимо от Уитмена) Ван Гог трактовал тему смерти — Жнеца, приходящего вслед за Сеятелем. «Это образ смерти в том виде, в каком нам являет его великая книга природы, но я попробовал сообщить картине „почти улыбающееся“ настроение» (п. 604)<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> Ван Гог заключает в кавычки слова «почти улыбающееся», так как это незаванная цитата из статьи Сильвестра о Делакруа, где говорится: «Так, почти улыбаясь, он и умер» (см. п. 451).

Две картины, близкие по композиции, изображают Жнеца; одна с бледно-зеленоватым небом и довольно высоко стоящим солнцем — утро, жатва только начата; другая — вся золотисто-желтая, солнце почти касается гор — вечерняя, в поле уже возвышаются груды снопов. Все то же поле, обнесенное стеной, все та же горная цепь, скромные домики: достоверный ландшафт местности позади убежища Сен-Поль. Не перестаешь удивляться, как удалось художнику представить это пространство таким грандиозным, таким «вселенским». Оно охвачено ритмом вечернего прибоя, тяжело и нежно колышутся отяжелевшие зрелые хлеба, среди них бесшумно скользит маленькая, неясная, на вечерней картине еле заметная фигурка широко шагающего жнеца.

Темная мать! ты всегда скользишь неподалеку тихими и  
мягкими шагами,  
Пел ли тебе кто-нибудь песню самого сердечного привета?  
Эту песню пою тебе я...

Одновременно с гиперпространственными ландшафтами Ван Гог в эту пору охотно писал и микроландшафты, перестраивая фокус своего зрения на созерцание мельчайших звеньев великой цепи природы.

Я верю, что листик травы не меньше поденщины звезд,  
И что не хуже их муравей, и песчинка, и яйцо короля,  
И что древесная лягушка — шедевр, выше которого нет,  
И что ежевика достойна быть украшением небесных гостиных.

Среди полотен, написанных в Сен-Реми, есть несколько с изображением бабочек в траве или на цветке, отдельный «портрет» бабочки Мертвая голова; вплотную написанные цветущие ирисы, так что передано тончайшее извилистое плетение их лепестков и листьев; есть ветка цветущего миндаля на фоне голубого неба; наконец, много фрагментарных пейзажей, где неба нет, а видны только нижние части стволов и расстилающийся под ними цветочный ковер. Еще больше подобных микроландшафтов — в рисунках. Здесь художник отходит от манеры отрывистых точек и черточек, оставляя ее для далеких пейзажей, и временами снова обращается к языку чеканного штриха, положенного строго по форме, как в нюэненских рисунках. Какой уверенности он достиг теперь в этом графическом языке, показывает рисунок «Листья арума», а еще больше — «Фонтан в саду лечебницы».

Овал бассейна, вертикальная струя воды, изгибы деревьев, окружающих фонтан, находятся между собой в отношениях утонченного и сложного ритма, градация густых черных, темно-серых, бледно-серых и совсем светлых штрихов необычайно богата: где-то рука художника ставит энергичные сильные акценты, где-то едва касается бумаги. Овал с расходящимися от центра «лучами» (снова намек на фигуру солнца) все это разнообразие переходов, всплесков, отблесков, отражений в себя вбирает, замыкает и «держит», а узкая белая вертикаль, как игла, пронзает пространство, уводя взгляд и мысль за пределы композиции, в высоту.

Когда Ван Гог портретирует укромные уголки сада или фрагменты растительности, он изображает их именно как микрокосмос, провидя и тут действие тех же энергетических сил, что царят и на неизмеримых пространствах, — тот же напор мировой воли, мировых волн. Строевые крыла бабочки, чашечки розы, цветка ириса — такое же архитектурное чудо в миниатюре, как структура природы в целом; кора старого дерева, увиденная вблизи, с ее глубокими ломкими морщинами подобна напластованиям горных пород, а расстилающееся у подножия дерева разнотравье с нежными белыми звездами цветов кажется отражением на земле бесконечности неба. Текут реки, текут звезды — текут и потоки цветов: они взбираются и вьются по стволам деревьев, каскадами изливаются по склонам почвы, следуя руслу, проложенному весенними ручьями.

Вглядимся в эрмитажное полотно «Куст» — ведь это не просто куст, а особый мир, целое сложное сообщество веток, листьев, цветов; хотя и ничто не выписано по отдельности, а передано суммарно, мы чувствуем «тысячи и тьмы», из которых состоит это сообщество, и «видно нам по их движенью, что в этих тысячах и тьмах не встретишь мертвого листа».

В других случаях внимание художника устремляется всего лишь на какой-нибудь «листок травы» или ветку. Ветка цветущего миндаля на фоне неба — картина, посвященная появлению на свет племянника, — мотив, подсказанный японцами и на первый взгляд немного даже банальный. Но только на первый взгляд. Взгляд внимательный обнаружит, что суть картины — не просто красивый эффект бело-розового цветения в голубом воздухе. Перед нами живой организм, на глазах у нас растущий,

вытягивающийся, испуская все новые, клубящиеся и завивающиеся бутоны и цветы, отростки из тела главной «материнской» ветви, несколько похожей на членистое тело гусеницы. Образ неудержимого весеннего почкования, гимн рождению, совершающемуся неостановимо и в звездных туманностях, и в земной растительности, и в жизни тела и духа.

В этом отношении большое и малое в природе для Ван Гога — одинаковое чудо. И за это он любил японцев. «Изучая искусство японцев, мы неизменно чувствуем в их вещах умного философа, мудреца, который тратит время — на что? На измерение расстояния от земли до луны? На анализ политики Бисмарка? Нет, просто на созерцание травинки» (п. 542).

В конце своего пребывания в Сен-Реми, то есть уже в мае 1890 года, Ван Гог создал полотно почти такой же силы, как «Звездная ночь», но более спокойное и лиричное. На сей раз он постарался не переходить слишком явно границы натурального этюда. Это картина, обычно называемая «Дорога в Провансе», с двумя путниками на первом плане.

Готовясь покинуть какое-либо место, Ван Гог обычно отмечал расставание с ним изображением дороги. Покидая в сентябре 1883 года Гаагу, он сделал большой рисунок «Дорога на Лоосдуйнен» — с летящими облаками, улетающей птицей и одиноко удаляющейся фигурой. Пребывание в Нюэнене завершилось полотном «Тополиная аллея» и сделанной, вероятно, еще позже акварелью пасторского сада с фигурой уходящего путника. Датировка парижских произведений приблизительна, но очень вероятно, что большая акварель «Дорога» — одна из самых последних парижских работ: широкая эспланада парижского предместья запорошена снегом, а художник покидал Париж в феврале. Отъезд из Арля в Сен-Реми был отмечен опять-таки уходящей вдаль дорогой со старыми ивами — на этот раз пустынной, без прохожих.

И вот снова «Дорога», написанная как прощание с Провансом, лучшая из всех многочисленных «дорог» Ван Гога, которую сам художник называл «Кипарис со звездой».

В письме Гогену, посланном уже из Овера, Винсент писал: «Я привез с собой из Сен-Реми последний мой тамошний набросок „Кипарис со звездой“: ночное небо с тусклой луной, точнее, с тонким полумесяцем, еле вы-

глядывающим из густой отбрасываемой землей тени, и преувеличенно яркая, нежно-розовая и зеленая звезда в ультрамариновом небе, где плывут облака. Внизу — дорога, окаймленная высокими желтыми камышами, позади которых виднеются низкие голубые Малые Альпы, старый постоялый двор с оранжевыми освещенными окнами и очень высокий, прямой, мрачный кипарис. На дороге двое запоздалых прохожих и желтая повозка, в которую впряжена белая лошадь. Картина в целом очень романтична, и в ней чувствуется Прованс» (п.643).

Уже само название, данное художником, — «Кипарис со звездой» — указывает на главных «героев» картины, тех же, что в «Звездной ночи». Снова здесь устремленный к небу кипарис — дерево смерти, но нестрашной смерти, темный костер, посредник между землей и алмазно переливающимися ночными светилами. И так же чувствуется, что земное селение не инородно обступающим его загадочным пространствам, живет с ними единой жизнью. Все объято единым движением: волнообразные перекаты льются вниз, под гору, вместе с дорогой, вздымаются к небу вместе с кипарисом, огибают спирально месяц и звезду, снова опускаются туда, где спокойно шагают по дороге два человека, один с лопатой на плече. Характерно: вводя в пейзажи человеческие фигуры, Ван Гог не превращает их в «созерцателей». Мы нигде не найдем у него ничего похожего на широко эксплуатировавшийся мотив: в лунную ночь некто одинокий задумчиво созерцает небеса. Пахари, сеятели, сборщики оливок, рыбаки, землекопы, странники у Ван Гога не созерцают космос — они в нем живут.

«Кипарис со звездой» — эпилог, завершающий тему юга и ночную тему в творчестве Ван Гога. Жизни художника теперь оставалось только два месяца.

Примерно пятую часть всего сделанного Ван Гогом за год пребывания в Сен-Реми (а сделано было около 150 живописных полотен) составляют так называемые копии (не считая повторений собственных картин). Работа над ними приходится главным образом на осень и зиму 1889 года, захватывает и весну 1890. «Оригиналами» служили эстампы, посылаемые Винсенту братом. Винсент всегда был большим любителем и коллекционером эстампов, но в Сен-Реми впервые стал пользоваться ими для собственной работы, если не считать самого

раннего периода, когда он копировал гравюры Милле и рисунки Гольбейна в чисто учебных целях. Тогда цель была как можно точнее воспроизвести подлинник; теперь ставилась иная задача: перевода на собственный живописный язык.

Правда, и теперь Винсент рассматривал эту работу как своеобразное ученичество. Веря, что для него как художника еще, быть может, «настанут лучшие времена», он по-прежнему связывал свою будущность с портретной в фигурной живописью. Возможности совершенствоваться в этих жанрах в Сен-Реми было меньше, чем когда-либо. Он не хотел писать своих товарищей по несчастью, в которых его отталкивала не столько их болезнь, сколько то, что они «ничего не делают по целым дням, неделям, месяцам, годам» (п. 622). Состояние ничегонеделания было, с его точки зрения, самой губительной язвой человечества. А он жаждал «здорового искусства», и такие картины, как «Арльская больница», где передано ощущение энтропии человеческого духа, мог писать лишь в порядке исключения, преодолевая ужас перед подобной тематикой.

Только один раз он написал портрет одного из пациентов, кроме того — портреты зрителя и его жены, три автопортрета и еще — портрет мальчика-школьника (который прежде ошибочно считался одним из арльских портретов маленького Камила Рулена). Все остальное, сделанное в Сен-Реми с натуры, — пейзажи и несколько натюрмортов с цветами. Зато все без исключения «копии» относятся к фигурному жанру. «Я... должен усовершенствоваться в фигуре и освежить свои познания, тщательно изучая Делакруа и Милле» (п. 607).

Хотя Винсент на первом месте называет Делакруа, а потом уже Милле, среди его копий абсолютно преобладающее место принадлежит циклам Милле «Полевые работы» и «Часы дня». Картин, воспроизводящих композиции Милле, — двадцать три. Делакруа — только две: «Пьета» и «Милосердный самаритянин». Две живописные композиции — «Ангел» и «Воскрешение Лазаря» — представляют вольные интерпретации гравюр Рембрандта. Одна картина воспроизводит «Пьяниц» Домье, одна — «Прогулку заключенных» Доре и одна сделана с репродукции картины французской художницы Дюмон-Бретон «Мать с ребенком», впервые выставленной в Салоне 1889 года под названием «Муж ушел в море».

Большая часть композиций Милле, воспроизведенных Ван Гогом, восходят к рисункам, а не к живописным произведениям Милле. Рисунки эти переводились в гравюры на дереве живописцем и ксилографом Лавьеелем — ими преимущественно и пользовался Ван Гог. Лишь «Землекопы» и «Пастушка» сделаны на основе репродуцированных гравюр самого Милле. Картины маслом Милле — «Сеятель», «Конец рабочего дня», «Уборщица сена», «Дровосек» — также скопированы через посредство гравюр Лавьееля и Лера.

«Чем больше я обо всем этом думаю, — писал Ван Гог, — тем явственнее вижу, насколько оправдано копирование тех вещей Милле, которые он не успел сделать маслом. К тому же работу по его рисункам и гравюрам на дереве нельзя считать копированием в узком смысле слова. Это скорее перевод на другой язык, язык красок, впечатлений, создаваемых черно-белой светотенью» (п. 623).

О возможности перевода Милле на другой язык Ван Гог задумывался еще в Арле, работая над «Сеятелем». Поглощенный поисками звучной цветовой гаммы, он говорил:

«Вопрос заключается вот в чем. „Ладья Христа“ Эжена Делакруа и „Сеятель“ Милле совершенно различны по фактуре. В картине „Ладья Христа“ — я имею в виду голубой и зеленый эскиз с пятнами лилового, красного и отчасти лимонно-желтого в нимбе — даже колорит говорит языком символов. „Сеятель“ Милле — бесцветно сер, как картины Израэльса. Так вот, можно ли написать „Сеятеля“ в цвете, с одновременным контрастом желтого и лилового (как плафон с Аполлоном, который у Делакруа именно желт и лилов)? Можно или нельзя? Разумеется, можно. А вот попробуй-ка такое сделать!» (п. 503).

В Сен-Реми он занялся такими отважными пробами плотную. Он не расставался с мыслью «воссоединить» Милле и Делакруа — воссоединить на новой основе ценности, которые история фатально разводила в разные стороны. По натуре своей Ван Гог был не традиционалистом и не новатором, а воссоединителем; звание «переводчика» в широком смысле было для него желанным и почетным, поскольку переводить — это и значит воссоединять. Он никогда не отрекался от своих старых кумиров, но всегда хотел приобщить их к тому новому, что перед ним открывалось. Старого и нового для него как бы и не существовало, а существовали лишь неустарев-

вающие ценности, имеющиеся и в прошлом, и в настоящем, но поврозь, разлученные, а задача будущего — слить их воедино. В этом своем стремлении Ван Гог не желал считаться с закономерностями смены эпох, был внешнеисторичен, хотя историю хорошо знал. Милле для него находился где-то на одной территории с Джотто, которого он тоже мечтал скопировать, и не сделал этого только за неимением репродукций. «Я мало что у него видел и тем не менее убежден — вот утешающий художник» (п. 623).

Искусствоведов, подходивших к живописи Ван Гога только как к новаторскому явлению конца XIX века, приводило в недоумение пристрастие художника к Джотто: что, казалось бы, ему до Гекубы? Недоумевали и по поводу не проходящего с годами преклонения перед Милле, и вообще по поводу «странных» вкусов новатора. С геллертерским высокомерием объясняли их попросту недостаточным образованием и вообще отсутствием должного вкуса и способности критической оценки<sup>43</sup>. Но это совершеннейшая неправда: Ван Гог, с ранней юности имевший дело с произведениями искусства и всю жизнь продолжавший их изучать, был отлично эрудирован в истории живописи и суждения его о художниках отличались пронизательностью и точностью, хотя, конечно, у него имелись и чисто личные предпочтения. И как может быть иначе: искусство не было бы искусством, если бы не оставляло места для личных предпочтений, для избирательного сродства. У Ван Гога поле «сродства» было широким, включало имена как знаменитые, так и вовсе не знаменитые и имевшие мало общего между собой, если судить о них в привычных категориях истории искусства. Но у Ван Гога имелась своя шкала и свои критерии, проистекавшие из потребности воссоединить

\*\*\*\*\*

<sup>43</sup> Например: «Этот экс-мистик сохранял фантастические порывы, приливы мессианистского вдохновения, идеи, часто мало управляемые, и, в области живописи, абсурдные поклонения, противоречащие его повелительному инстинкту и доказывающие полное отсутствие у него способности критического распознавания. Контраст между произведениями Ван Гога и посредственностью некоторых его суждений как нельзя более очевиден; его источник — в беспорядочном эстетическом воспитании, полученном урывками, характерном для самоучки, выражающего неуравновешенность и наивность своего ума с восхитительным варварством» (*Vitali L. Precursori: Vincent Van Gogh. — Domus, 1934, novembre*).



разъединенное. Высокого плана «утешительность» была, пожалуй, главным критерием его оценок. И тут у него выстраивались в общий ряд Джотто, Рембрандт, Делакруа, Милле, Монтичелли, Пюви де Шаванн, невзирая на то, к каким эпохам, течениям и школам они принадлежали. В конце концов, не уяснив эту тайную логику предпочтений Ван Гога, мы не поймем и пафоса его собственного искусства.

Предпринятый Ван Гогом опыт «перевода на другой язык» или «интерпретационного исполнительства» чужих композиций (он сравнивал эту работу с интерпретацией музыкантом-исполнителем партитуры композитора) — явление в своем роде уникальное. Конечно, оно не имеет ничего общего с традиционным учебным копированием. Но нельзя уподобить его и вольному диалогу, который стал практиковаться преимущественно уже в XX веке, чему наиболее яркий пример — работы Пикассо по мотивам Веласкеса, Кранаха, Делакруа, Мане. Пикассо не «переводил» произведения этих мастеров, а лишь отталкивался от них как от источника ассоциаций. Вариации Пикассо на тему «Менин» нельзя назвать копиями даже и в кавычках. А произведения Ван Гога этот термин все же допускают — он по-своему стремится к адекватности перевода, воспринимая картину другого художника как натуру, с которой он пишет этюд, стараясь, по своему обыкновению, сохранить верность натуре, но не попадать к ней в фотографическое рабство.

В композициях Милле Ван Гог почти ничего не изменял — или лишь очень незначительно и в редких случаях; даже Лавьель изменял больше, переводя оригиналы в гравюру. Фигуры, их ракурсы, расположение в пространстве — все оставалось таким же, вплоть до деталей. Эта точность так же удивляет, как точность сделанного с натуры пейзажа «Починка мостовой на улице в Сен-Реми», — сохранились фотографии этого места, по ним видно, что даже строение стволов каждого из изображенных на картине четырех старых платанов передано художником со скрупулезной верностью. Хотя, глядя на картину, нам кажется, что только Ван Гог и мог «придумать» такие «человекоподобные» стволы.

Так же, глядя на полотна «Отдых», «Жнец», «Сеятель», «Крестьянка, вяжущая снопы», мы не сомневаемся, что они принадлежат Ван Гогу: именно так он и писал бы нюэненских крестьян, если бы был тогда уже во

всеоружии своих позднейших колористических принципов. А между тем это почти буквальное воспроизведения композиций Милле. Видимо, внутренняя близость Ван Гога к Милле была действительно очень велика и с годами не исчезла. В «копиях» она выступает с полной наглядностью. «Копии» убеждают, что не так уж наивна и утопична мысль Ван Гога о возможности перевести этого «бесцветно серого» художника на красочный, пламенно-красочный язык. «Ты поразишься тому впечатлению, какое производят „Полевые работы“ в цвете» (п. 607), — писал Винсент брату — и не преувеличивал.

Луврское полотно «Отдых» интерпретирует соответствующую композицию Милле по гравюре Лавьеля: в жаркий полуденный час во время жатвы двое крестьян, мужчина и женщина, спят на сене в тени большого стога. Мужчина растянулся навзничь, нахлобучив на глаза соломенную шляпу, молодая стройная женщина лежит на боку, уютно положив голову на руки, ее поза выражает и усталость, и блаженство недолгого покоя. Рядом с женщиной положены два серпа и стоит пара грубых башмаков мужчины. Вдали — залитое солнцем поле, виден другой стог, возле него повозка и распряженные быки. Прекрасная группа спящих, в которой при всем ее реализме есть нечто от гармонии античных барельефов, и вся композиция в целом оставлены Ван Гогом без изменений. Но тяжеловатые контрасты темного и светлого превратились в контрасты темного золота и различных оттенков синевы, самосветящегося желтого и розово-сиреневого. Скромная жизненная сцена, не утратив задушевности, приобрела феерическую красоту.

У Милле и в живописных полотнах фигуры располагаются на *фоне* пейзажа, приглушенного в цвете, сероватого: фигуры выступают вперед, пейзажный фон отступает, звучит, как аккомпанемент под сурдинку. У Ван Гога фоновость преодолена — фигуры, хотя и обрисованные четким контуром, органически объединяются с пейзажем. В «Отдыхе» интенсивность цвета не убывает по мере удаления в глубину, поле и дальний стог даны в самой теплой и яркой «приближающейся» гамме, а мужчина и женщина на первом плане — в более холодной, синеватой и сиреневой; таким образом, их приближенность к зрителю компенсируется, уравновешивается «отступающим» цветом. Червонное золото поля их обнимает, окутывает, они в нем купаются. Ощущение единства лю-

дей и среды создается и фактурой: движение ясно различимых энергических мазков строит динамический каркас всей композиции в целом. Они изливаются каскадом с вершины большого стога, внизу становятся волнами, на которых как бы качаются спящие; в фигуре женщины мазки образуют продолговатые мягкие изгибы, в мужской — распрямляются, становясь отрывистыми, как резкие блики на воде; в отдалении стелются горизонтально, умиротворенно. Люди и природа — все сущее включено в игру волн или «магнитных» потоков.

От того что Ван Гог наделил задумчивого, «играющего под сурдинку» Милле огневой энергией своей кисти, своим обостренным чувством красоты и космичностью восприятия, возник неожиданно гармоничный синтез. Трудно сказать, перевоплотил ли Ван Гог в себя своего любимого художника, или сам в него перевоплотился; так или иначе, он экспериментально доказал, что поспешно забываемый новаторами «заземленный» реализм середины века способен прорасти в будущее.

Иногда, интерпретируя Милле, Ван Гог снимает налет сентиментальности и того, что осталось у Милле от академической школы. Хотя Ван Гог всегда любил фигуры «округлые и миллеподобные» и еще подчеркивал округлость, «рисую кругами», он делал их более шероховатыми и грубыми, менее статуарными; несколько изменял пропорции — на копиях фигуры приземистее, большеголовее, чем в оригиналах. Исключение светотеневой моделировки влекло за собой повышение роли контура — вибрирующие контурные линии становятся носителями экспрессии... Очень экспрессивен «Жнец», который шагает, низко нагнувшись, и подрезает серпом под корень колосья. Есть в этом образе особая терпкость, чуждая рисунку Милле, откуда он заимствован: по-видимому и этот «Жнец» виделся Ван Гогу олицетворением смерти. Возможно, что именно композиция Милле и навела его на мысль — написать «дьявольски надрывающуюся под раскаленным солнцем над нескончаемой работой фигуру как воплощение смерти в том смысле, что человечество — это хлеб, который предстоит сжать» (п. 604). «Дьявольски надрывающийся» — скорее относимо к этому согнувшемуся в три погибели жнецу, напоминающему четвероногое человекоподобное, чем к скользящей фигурке в оригинальной картине с тем же названием (примерно тогда же и написанной).

Видимо, каждая из композиций Милле ветвилась в сознании Ван Гога новыми ассоциативными образами и старыми воспоминаниями. Копируя Милле, он заново воскрешал живые впечатления своих деревенских лет. Сеятель, жнец; истовая работа под палящим солнцем и блаженный отдых в тени; возвращение с поля тихим вечером; стрижка овец; прилежная пряжа; семья возле горящего очага, где в колыбели лежит ребенок; первые шаги ребенка — все это Винсент сам так много наблюдал, так любил и так хотел увековечить. Тут, в этих копиях, заключалась программа труда его жизни, как он ее себе намечал.

Ван Гог не брал для копирования, что находилось под рукой, а сознательно избирал то, что отвечало его стремлениям, те мотивы, которые были им уже ранее прочувствованы, проведены через призму собственных переживаний и могли стать *его* картинами, вехами на его пути. Поэтому он включил сюда и ничем, казалось бы, не примечательную, банальную по трактовке картину Демон-Бретон. Одинокая женщина с ребенком на коленях, пригревшаяся и задремавшая у огня, когда на дворе ненастье, а муж ушел в море, — это тоже была *его* тема.

Но тихий и величавый эпос несуетной человеческой жизни, протекающей в трудах на земле и в ритме времен года и суток, — только одна грань творческой программы Ван Гога, а были и другие, соотнесенные с крестьянским эпосом, как его антитеза, — им он не находил аналогий у «утешительного» Милле.

Искажение и принижение лика человеческого, втопанного в грязь, опустошенного противоестественными условиями современной цивилизации, — тема и преследовавшая и отталкивавшая Ван Гога, возвращенная опытом его страннической жизни, поставленная им в «Ночном кафе». Самое страшное тут — не страдания, а тупая привычка, апатическое погружение в трясины, которая выглядит не лишенной заманчивости «под личиной тартареновского добродушия и японской веселости». И это нашло свое место в серии копий: Ван Гог выбрал рисунок Домье «Пьяницы», где, вместе со старыми закоренелыми пропойцами в гротескных цилиндрах, взасос пьет и женщина, и даже ребенок, едва достающий до стола. Карикатурная идиллия, которая у Ван Гога получает горький символический смысл в сопоставлении с крестьянскими семейными идиллиями Милле.

Затем Ван Гог задумал включить в серию копий вариацию на тему «мертвого дома» — или «Больницы в Арле», — показать последний круг ада, где все уже погублено, придавлено, сведено к тоскливому автоматизму. Он просил брата достать ему «Каторгу» Регаме (еще подтверждение того, что он предвзительно выбирал отвечающие его замыслам оригиналы, а не пользовался любыми приемлемыми). Видимо, Тео не сумел ее раздобыть, и взамен Винсент скопировал «Каторгу» Доре — лист «Прогулка заключенных» из серии «Лондон». Он всегда любил Доре и серию эту давно знал. В письме он коротко упоминает: «Попробовал скопировать „Пьяниц" Домье и „Каторгу" Доре — очень трудно» (п. 626). Ван Гог никогда не говорил, что ему трудно копировать Милле — та работа шла с легкостью и доставляла наслаждение. Речь, видимо, идет не только о трудности технического или чисто живописного порядка. «Трудно» — морально трудно — было писать далекое от утешительности, лишенное надежды. Все же он написал безнадежную «Прогулку заключенных». Москвичам эта картина хорошо известна, и многие по ней судят о характере искусства Ван Гога, даже не зная, что она почти буквально воспроизводит композицию Доре.

Правда, это «почти», это «чуть-чуть иначе» — важно: оно-то и делает музыку.

Прежде всего, конечно, цвет, отсутствующий в гравюре Доре. Для глубокой мрачной тени на дне каменного колодца найден цветовой эквивалент — холодный синевато-зеленый, «зелено-мыльный», болотно-илистый — подлинно цвет тоски. Он зловеще густеет внизу и бледнеет наверху, на осклизлых кирпичных стенах, оттеняется пятнами бледно-ржавого, рыжего, красноватого. Цветовая гамма, несмотря на ее сдержанность и приглушенность, разработана в большом разнообразии оттенков, касаний, противопоставлений и сближений тонов. Перед художником вставала задача: выразив цветом гнетущую монотонность кругового безысходного движения, вместе с тем избежать монохромности. Он этого достиг: картина несколько не напоминает подцвеченную гравюру, доминирует живописное начало. Как будто бы сцена изначально увиденна в живописном ключе, глазом живописца. Уже это делает ее инородной оригиналу Доре, который во всех своих компонентах суховато-графичен. В копии Ван Гога нет никаких следов этой сухости, прорисовки.

У Доре каменные плиты пола и кирпичи стены вычерчены как по линейке — у Ван Гога полностью исключена геометричность, плиты разной величины, штриховые мазки разнонаправлены, ощущается истоптанность, промятость и сырость пола, шероховатость кладки стен (Ван Гог снова прибегает здесь к «дескриптивным» методам, характеризуя фактуру материала).

Среди фигур узников наиболее изменена и индивидуализирована центральная, на первом плане. Этот арестант не смотрит в затылок впереди идущему, а слегка отвернул голову вовне, он без шапки, у него рыжеватые волосы, бездействующие руки тяжело обвисают вдоль туловища, походка волочащаяся, но шаг широкий, как у привычного ходока. Нельзя сомневаться — Ван Гог сообщил автопортретные черты этому персонажу и сделал это откровеннее, чем в других картинах, где сходство одинокого путника с ним самим дается лишь намеком и обычно ограничивается рыжими волосами. Но здесь сходство не завуалировано. Это он — лишенный свободы, творчества, с руками, обреченными на бездействие; худшие опасения и предчувствия, которые он старался подавлять и говорить о них поменьше, здесь без слов высказаны.

Целенаправленный выбор чувствуется и в копиях с картин Делакруа и гравюр Рембрандта. Литографии картин Делакруа «Положение во гроб» и «Добрый самаритянин» еще в Арле висели в комнате Винсента рядом с японскими гравюрами (см. п. 590) — очевидно, они принадлежали к его любимым вещам, к тем, над которыми он подолгу размышлял.

В смысле живописного решения у Ван Гога был другой подход к копированию Делакруа, чем Милле: Милле надо было переводить с бескрасочного языка на язык интенсивного цвета, а Делакруа в этом не нуждался — тут стоял вопрос не о переводе, а о воспоминании или воображении колорита подлинника, может быть, и о затаенном соперничестве (не говоря уж о том, что очень сложные ракурсы фигур на обеих картинах помогали освежить анатомические познания и навыки). Во всяком случае, в «Доброго самаритянина» Ван Гог постарался вложить все свое чувство музыкальных цветовых отношений. Мейер Грефе считал эту небольшую по размерам картину (но все же увеличенную вдвое по сравнению с подлинником) самой прекрасной из цветовых симфоний Ван Гога.

В евангельской притче о добром самаритянине для Ван Гога заключался сокровенный смысл: то, что он превыше всего ценил: любовь к людям, братская помощь слабому. И вот эту притчу, смиренно приняв из рук Делакруа ее иконографическую схему, он наделил всеми сокровищами цвета, сделал ее сколь мог лучезарной — подобно тому, как средневековые мастера, повторяя освященные традицией иконографические каноны, «от себя» вносили лишь любовную красоту исполнения и колористической интерпретации.

Ван Гог сам никогда не брался за евангельские сюжеты: единственную попытку написать «Христа в Гефсиманском саду» уничтожил, не оставив даже наброска. Он вообще мало за кем признавал право на эти сюжеты. «Фигуру Христа, как я ее себе представляю, умели писать только Делакруа и Рембрандт; после них пришел Милле и написал... доктрину Христа. Все остальные называют у меня легкую улыбку — конечно, с точки зрения религии, а не живописи» (п. Б-8).

Отсюда понятно, что свою первую и последнюю композицию с фигурой Христа он взял у Делакруа: из всего неисчислимого множества старинных и новых «Положений во гроб» выбрал эту сравнительно малоизвестную вещь. На фоне заката и гор над мертвым телом Сына Человеческого возвышается фигура матери: она простирает руки многозначным жестом — как бы и выпуская его из своих объятий, даруя миру, и безмолвно спрашивая: что вы с ним сделали? Контрасты оранжевого и синего, желтого и лилового звучат сгущенно и трагедийно. Лица значительно изменены: Христос более плебейский, чем у Делакруа, руки Богоматери — «руки рабочей женщины» (см. п. В-14), а лицо ее странно напоминает по типу головы Богоматери у Врубеля.

Последняя по времени копия, сделанная тотчас за «Добрым самаритянином» в мае 1890 года, — «Воскрешение Лазаря» по гравюре Рембрандта. Здесь художник интерпретировал композицию довольно свободно. Во-первых, взял только часть ее — группу с фигурой Лазаря у входа в пещеру; фигура Христа в картину не вошла. Во-вторых, исключил мужские фигуры из группы свидетелей воскрешения, оставив две женские — сестер Лазаря. Позади изобразил сельский ландшафт, голубые холмы и большое восходящее солнце.

Но внутренняя близость Ван Гога с его великим соотечественником, пожалуй, еще более глубока и интимна, чем близость с Милле. Как Рембрандт, Ван Гог находил высокую одухотворенность в обыденном. Как Рембрандт, отдавал всю свою любовь «обыкновенным людям». Подобно Рембрандту, воспринимал реальность как чудо, а чудо мог изображать только как реальность. «Реальное чудо» он представил в «Воскрешении Лазаря».

В выборе этого сюжета, помимо прочего, возможно, сыграла роль связь истории Лазаря с местными провансальскими легендами. По легенде, сестра воскресшего Лазаря Марта вместе с двумя Мариями — матерями апостолов — была посажена властями Иудеи в неуправляемую лодку; лодка долго скиталась по морю, пока ее не прибило к берегам Прованса. Отсюда — название городка Сент-Мари де ла Мер, якобы основанного прибывшими с моря женщинами; в местных сказаниях (отраженных в «Мирей» Мистралья) его называли также «городом трех Марий» и приписывали ему волшебные свойства. Легенда рассказывала, что сестра Лазаря до самой своей смерти жила в Провансе и, коротая время за прялкой, рассказывала местным женщинам о чудесном событии с ее братом.

Ван Гог, вероятно, слышал эти предания, и они помогли ему в воображении отождествить сестер Лазаря с типом арлезианок. Женщины на его картине имеют портретное сходство с реальными прототипами, о чем он сам недвусмысленно говорит. «Будь в моем распоряжении та модель, что позировала мне для „Колыбельной“, и другая, чей портрет, по рисунку Гогена, ты уже получил, я, без сомнения, попытался бы выполнить эту вещь в более крупном формате, поскольку персонажи в смысле характера — как раз то, о чем я мечтал» (п. 632). То есть рыжеволосая женщина в зеленом платье, приподнявшая покров с лица умершего и всплеснувшая руками, напоминает жену Рулена, а та, что стоит сбоку, черноволосая, ссутулившаяся, — мадам Жину. Если бы даже Ван Гог об этом не сказал, сходство улавливается на основании портретов этих женщин. В них, скромных арльских обывательницах, ему виделся свет вечно женственного, «нимба вечности». Одна — преданная мать, бесконечно заботливая, терпеливая, «никогда не жалующаяся», — благодатный теплый женский образ, что встает из глубины памяти при воспоминаниях детства. Дру-



гая — мечтательная, сдержанная, с грустно вопрошающим взором, как бы сжавшаяся и углубленная в свои думы.

Их-то он и сделал единственными свидетельницами возвращения к жизни мертвого. Реакции отвечают их характерам: открытому и замкнутому. Почему Ван Гог удалил фигуру мужчины, центральную в этой группе у Рембрандта? На гравюре Рембрандта мужчина — сомневающийся, не могущий поверить, что чудо произошло, что оно вообще может произойти. Его первая реакция — отрицание вопреки очевидности, его жест — отталкивающий, протестующий; он отшатнулся назад, тогда как женщины подались вперед. Этот характерно мужской скепсис Ван Гогу, в плане его замысла, был чужд и не нужен: он хотел показать женский, нерассуждающий порыв. Так как на картине нет и Христа, от которого чудо исходит, то движения женщин могут быть прочитаны не как жесты радостного изумления (радости даже и нет на их лицах), но заклинающие, призывающие жесты: сестры как будто сами вызывают брата вернуться к жизни. То есть они сами и совершают чудо. Здесь мы добираемся до сердцевины замысла Ван Гога: сказать о животворящей силе женской любви, женской самоотверженности, способной сотворить чудо. Он сделал это с предельной экспрессией и без малейшего оттенка сладости: есть что-то почти страшное во всей этой группе, в иступленном заклинании: живи! — на которое медленно, с трудом, как бы против воли поднимаясь из неведомой бездны, отзывается, начиная оживать, мертвец.

Но, без сомнения, и эта картина была, в понимании Ван Гога, утешительной. Так же как и другая работа по Рембрандту — «Ангел» (местонахождение ее ныне неизвестно).

Вдумываясь в логику процесса «копирования», которым Ван Гог занимался в Сен-Реми, в последовательность создания этих трех десятков полотен, мы убеждаемся, что тут очень мало можно отнести на долю случая: видна обдуманная программность, сквозит некое кредо. Побудительные стимулы не сводились ни к желанию «усовершенствоваться в живописи фигур», ни к переводу светотеневых эффектов на язык красок, ни даже к стремлению воссоединить старые и новые ценности. Хотя все это, безусловно, было. Но сверх того — было и еще, может быть, важнейшее, хотя прямо не высказываемое и даже маскируемое рассуждениями о «переводе»: Ван Гог в

предвидении того, что срок ему остался недолгий и он уже не успеет сделать и десятой доли желаемого, наметнул на эти невоплощенные намерения серией копий. Как бы указал — что он сделал бы, если бы мог. Конечно, не буквально, но косвенно. Евангельские композиции Делакруа и Рембрандта, которыми этот цикл завершается, не означают, что Ван Гог намеревался писать картины на религиозные сюжеты — этого он не хотел, — но они, как притчи, послужили ему для синтеза, венчающего тезу и антитезу, для символического выражения своего понимания мира, места и назначения человека в этом мире.

Во всем, что делал Ван Гог в Сен-Реми, сквозит то подспудно, то выходя на поверхность ностальгическая струя — тоска по родине, по северу, по былым замыслам.

Он просит брата и сестру присылать ему его старые нюэненские и даже гагские рисунки. «Хотя они сами по себе не хороши, они могут освежить мои воспоминания и пригодиться для новых работ» (п. 629-а). Ему хотелось заново написать церковь на нюэненском кладбище, пасторский сад и особенно «Едоков картофеля». Но это не получилось или не успелось. Новые «Едоки картофеля» остались только в эскизных рисунках. Насколько можно по ним судить, эффект света лампы в темной комнате устранился, предполагалось дневное освещение, хотя интерьер тот же, примерно та же и композиция, с той разницей, что женщина, разливающая кофе, стоит возле стола, а не сидит. Очевидно, Винсент хотел и свою старую работу перевести, как композиции Милле, с языка светотеневых «валеров» на язык открытого цвета. Однако тут ему приходилось труднее: крестьянская трапеза прочно ассоциировалась с сумрачной поэзией глубоких теней.

Есть ряд карандашных вариантов, где композиция другая, варьируется количество фигур, их расположение: то за столом сидит одна девочка, а мать, подходя, наливает ей чай, другая женщина с ребенком сидит отвернувшись; то за столом двое — мужчина и женщина, над разведенным огнем подвешен чайник. Фигуры намечены суммарно и обобщенно, подчеркнута округлыми и вместе с тем нервными, резкими абрисами — характерная поздняя «скоропись» Ван Гога: этими круглящимися и выгибающимися кривыми, чередуя их с отрывистыми штриха-

ми, он молниеносно фиксировал и натурные мотивы, и композиционные идеи.

Отличается большей тщательностью и законченностью рисунок «У очага»: может быть, Ван Гог мыслил его как эскиз новой картины о «крестьянах у себя дома», не повторяющей «Едоков». Здесь — очень большой пылающий очаг с подвешенным чайником и блюдами на полке, пространство большое, просторное, как-то не вяжущееся с представлением о деревенском интерьере. Четыре фигуры симметрично расположились по обе стороны очага: слева двое мужчин покуривают трубки, справа — две женщины, одна с ребенком на коленях. Посередине прямо перед огнем греется кошка.

При видимой бесхитростности это странная композиция. Странна строгая симметрия, обычно Ван Гогом избегаемая, и преувеличенный по размерам куполоподобный очаг, находящийся словно в пустынном зале средневекового замка, а не в жилой крестьянской горнице. Сцена у камелька должна бы выглядеть уютно, а выглядит скорее тревожно, как мираж, который вот-вот исчезнет. Нет, это не те брабантские крестьяне, не то жилище, не тот очаг, не тот пусть суровый, но человечный сельский быт — это сон о нем, томление по нему, ускользнувшему, отдалившемуся, теряющему реальные формы.

«Как в тусклом зеркале, в смутных очертаниях прошлое остается с нами. Жизнь с ее разлуками, отъездами, тревогами перестает быть понятной. Для меня жизнь может остаться одинокой. Те, к кому я был больше всего привязан, — я больше не вижу их иначе, как в зеркале своей памяти, смутно» (п. 641-а).

Это признание сделано в письме к матери. Чувство, так просто и щемяще здесь высказанное, пронизывает «ностальгические» рисунки, где Винсент пытается оживить образы прошлого. Большая их часть сделана в апреле 1890 года — во время психической депрессии после длительного и тяжелого приступа, начавшегося в конце февраля. Как мы знаем, Ван Гог окончательно оправился от него только к началу мая (и написал «Воскрешение Лазаря»). Но то был первый и единственный раз, когда он и во время болезни работал. И все, без исключения, что он рисовал и писал, — все это были воспоминания о Брабанте или реминисценции прежних работ.

Посмотрим сначала на рисунки. Частые мотивы: сельская улица, домики с соломенными крышами, на первой

плане прохожие — парами, группами, иногда с детьми. Или люди идут по дороге, обсаженной деревьями. Иногда улица покрыта снегом, а возле дома виднеются согнутые фигуры, что-то из-под снега выкапывающие. Все это встает, как смутное припоминание, — действительно как бы в потускневшем зеркале. Есть заметные странности в рисунке фигур. Например, четверо мужчин, идущие по аллею, — рисунок раздерганный, нервически прерывистый, руки и ноги вывихнуты, вывернуты (особенно у правой фигуры на первом плане); путники словно боятся упасть — по удачному выражению О. Петрочук, их «как бы сотрясает мелкая дрожь озноба». Белые овалы лиц оставлены пустыми, как и во многих других рисунках этой поры, хотя обычно Ван Гог намечал хоть двумя-тремя штрихами характер лица даже при мелком масштабе фигур, а здесь они даны крупно. И не только лица отсутствуют — для рисунков этих характерны внезапные неоправданные пустоты то там то здесь, чего опять-таки Ван Гог себе не позволял, рисуя с натуры. Сравним с зарисовками больничного сада в Сен-Реми или хлебного поля с кипарисами, где каждый кусок пространства, будь это небо или почва, «заполнен», графически характеризуется точками, штрихами, динамическими росчерками. Но «четверо мужчин» идут по несуществующей почве, просто по белому пространству листа. Эти «белые пятна» аналогичны провалам в памяти. Художник с настойчивостью наваждения фиксирует то, что всплывает перед мысленным взором, но это не складывается в целостную картину: потускневшее зеркало подводит. Вот ему видятся идущие в сумерках фигуры, но лиц их он не видит; ясно видится домик в отдалении — а что находится между домом и первым планом? Неизвестно что. И промежуточное пространство остается пустым.

В упоминавшемся рисунке «У очага», хотя сделанном вполне уверенной рукой, также чувствуется фрагментарность воспоминания. Здесь художник стремится ее восполнить; формально композиция «организована», даже слишком организована, но полусферическая штриховка, куполообразно венчающая сцену, — только внешний прием: за ним не кроется ничего конкретного; художник не представляет себе живо характер сцены, он представляет — по отдельности — камин, чайник, женщину с ребенком и скомпоновывает это воедино в довольно условное целое.

Часто приметы севера комбинируются с приметами юга. Это начиналось уже в Арле — вспомним «Арльских дам». Голландская деревня окружена южной природой в «Звездной ночи». А теперь появляется рисунок «Хижина с кипарисами». Типично брабантская хижина с соломенной крышей, покрытой снегом, возле нее люди откапывают тронутые морозом кочаны капусты. Видны следы на снегу, ведущие от крыльца. В небе тонкий бледный полумесяц. Хижина окружена несколькими кипарисами, чьи извилистые вертикали красиво сочетаются с очертаниями крыши, находят ритмический отзвук в дыме, поднимающемся из трубы. Это превосходный рисунок — по композиции, по ритму, по графическому артистизму. Нажимы карандаша, как в лучших графических работах Ван Гога, варьируются в широком диапазоне от энергичных черных линий до тонких, легких и почти исчезающих, что всегда сообщает рисунку трепет жизни. И здесь странность сосуществования северной деревни с южными кипарисами выглядит оправданной: она только сообщает сцене оттенок сказочности. По всей вероятности, этот рисунок делался в ином состоянии духа, чем набросок «Четверо на дороге» и подобные ему, где видна печать болезненно угнетенной психики.

Если есть в искусстве Ван Гога эта роковая печать, то только в работах, сделанных во время болезни и следовавшего за ней периода подавленности, что и понятно. Однако и среди них встречаются вещи, по-своему исключительно сильные. Ван Гог сам не отрекался от нескольких живописных полотен, написанных, как он свидетельствует, *в разгар* болезни, то есть, вероятно, в марте. «В самый разгар болезни я все-таки писал, а именно: воспоминания о Брабанте — хижины с покрытыми мхом крышами, буковые изгороди осенним вечером, с грозвым небом, красное солнце садится за рыжие облака. И так же поле с репой, женщины, собирающие листья в снегу» (п. 629-а).

Остановимся на одном, называемом в каталоге «Зимний пейзаж» («Воспоминание о севере»). Маленькое по размеру — 29Х36 — оно грандиозно по ощущению пространства, бесконечной тоскливой шири. Изображена широко раскинувшаяся деревня с такими же домами, как на рисунке «Хижина с кипарисами», — крыши их виднеются до самого горизонта. Примерно две трети занимает небо, покрытое тяжело клубящимися тучами, и в разрыве их

виден полукруг рыжего, негреющего солнца. И в земле и в небе господствуют густые сумрачно-зеленые тона; живопись очень пастозна, изгибы облаков оконтурены змеевидными сгустками оранжевого и отсвечивают металлом: чувствуется, как эти облачные массы наплывают, сгущаются и вот-вот погаснет последний свет мрачного заката. Дома и кусты нарисованы черными толстыми контурами; кипарисы присутствуют и здесь, но невысокие и не сразу заметные. Кое-где тлеющими углями вспыхивают красные мазки. Кажется, что царит полное безмолвие, что земля обезлюдела и остались только необитаемые человеческие жилища. Но, отчетливо видные, между рядами домов идут по направлению к горизонту две мужские фигуры — как будто единственные живые на угасающей планете, — упрямо шагают дальше и дальше, неведомо куда.

Нет рисунков и набросков, предвещающих эту композицию: она, видимо, сделана сразу и на удивление твердой рукой мастера, со всем присущим ему магнетизмом — чего стоит одно колдовское небо. В рисунке нет ни следа неуверенности, как в некоторых графических набросках того времени, которые делались немного позже — в период депрессии после приступа. Тогда художник тяжело и медленно опоминался; выздоравливая, не доверял себе, и в мыслях его царил разброд. Картины же, написанные «в самый разгар болезни», создавались «как во сне», «приходили сами», без рефлексии и самоконтроля; внутреннее видение было в те минуты пронзительно острым, хотя крайне драматическим, и рука повиновалась ему без колебаний.

Болезненная творческая эйфория, конечно, могла быть лишь очень краткой: за ней мог последовать срыв и крушение творческой личности. Этого не произошло, так как Ван Гог снова полностью обрел ясность мысли и духа. «Этот проклятый приступ прошел, как шторм». Однако шторм длился два месяца: надо ли удивляться овладевавшему художником страху перед будущим. «Не знаю, что со мной будет...»

Ностальгические воспоминания о севере были, как видим, единственной темой Ван Гога в период болезни. Это не значит, что они и порождены были болезнью, — болезнь только превращала их в навязчивую идею и доводила до последнего градуса тоски тягостное сознание потери своего прошлого, как бы вины перед ним. Покинутая родина в болезненных видениях представляла как

буквально покинутая, исчезающая вместе с прошлым земля — это мучительное чувство и запечатлелось в «Зимнем пейзаже». Сюда присоединялось раздвоение между тягой на север и любовью к югу — прекрасному солнечному югу, который его так щедро одарил и так жестоко обездолил. Что будущее искусства — на юге, даже, может быть, в тропиках, в это Ван Гог продолжал верить. И недаром южные кипарисы и оливы настойчиво вторгаются в воспоминания о севере.

Как бы ни было, желание вернуться к прежним, «северным» темам вполне определилось уже до приступа болезни (явно — в копиях с Милле) и особенно настойчивым стало после болезни, когда Ван Гог начал делать наброски для нового варианта «Едоков картофеля». В мае, будучи уже вполне здоровым, он написал картину по старому гаагскому рисунку одинокого старика.

Поучительно сопоставить рисунок 1882 года и картину 1890. Виден путь, пройденный за эти годы. Не говоря уже о том, что теперь Ван Гог воплотил печальный сюжет в светлой гамме голубого и желтого, не прибегая к светотени, чего прежде не смог бы, — претерпела характерные изменения и манера рисовать: благодаря им натурная зарисовка претворена в экспрессивный образ.

Первое впечатление: старик на картине более несчастен, одинок и заброшен, чем на рисунке. Между тем поза та же самая. На раннем рисунке только поза и свидетельствовала о горе старика, сама же фигура, тщательно и анатомически правильно нарисованная, оставалась нейтральной. Если бы этот старик встал со стула и принял другую позу, бодрую, ничто бы не говорило о его страданиях. На картине же голова, туловище, руки, ноги не смотрятся по отдельности: анатомия поглощена единым очерком фигуры, скорченным и трепещущим, — абрис ее сам в дополнение к позе является выражением горькой беспомощности и печали. Этот старик, если бы и выпрямился, выглядел бы таким же бедным, слабым и одиноким — да его и нельзя вообразить выпрямившимся. Если, отбросив несколько искусственное название «На пороге вечности», вернуться к более простому названию рисунка — «Одинокий старик», то картину следовало бы назвать «Одиночество старика». Или там — «Горюющий старик», здесь — «Горе старика». Так же как в поздних пейзажах, Ван Гог изображает не колышущиеся хлеба, а колыхание хлебов, не цветущие травы, а цветение трав.

То, что было определением, становится подлежащим, то есть главным: акцент переносится на состояние, картина мира предстает как художественная кардиограмма состояний; слышен неровный, с переборами, ритм мирового пульса, то яростный, то замирающий.

Не только новую силу цвета, но и новую силу экспрессии, в широком смысле, Ван Гог хотел сообщить своим старым работам, заново их воспроизводя. Вернее, выявить экспрессию, заложенную в них изначально. Когда-то он говорил: «Я чувствую экспрессию и душу во всей природе», — и далее приводил свои знаменитые уподобления: ряды ветел — процессия стариков, затоптанная трава — обитатели трущоб и т. п. Говорил, что ему видится общее в фигуре брошенной женщины и в древесных корнях, наполовину вырванных из почвы. Так он чувствовал уже тогда, но в полной мере выразить чувствуемое карандашом и кистью не мог. Теперь это стало для него возможным. Теперь, передавая вибрацией линий дрожь, пронизывающую все существо старика, он действительно улавливал в этом сжавшемся бедном комочке человеческой плоти нечто общее с трепетом листвы, уносимой ветром; силуэт фигуры действительно становился родствен какому-нибудь искривленному, никнущему деревцу, из тех, что часто появляются в пейзажных набросках Ван Гога. Пересоздавая «Старика» и собираясь то же сделать с другими своими голландскими вещами, он не искал какого-то нового отношения к изображаемому, но стремился воскресить былые переживания, передать их эстетически более совершенно, чем тогда, сделать внутреннюю сущность более прозрачной, призвав на помощь свое новое мастерство. Он писал матери, что посылает на брюссельскую выставку «несколько работ, которые, хотя и написанные в другой стране, выглядят абсолютно так же, как если бы были сделаны в Зюндерте...» (п. 616).

На особый лад ностальгия сказалась в последних автопортретах. В Сен-Реми Ван Гог писал себя трижды<sup>44</sup>. Первый раз — с палитрой в руке, в синей одежде на

.....

<sup>44</sup> В каталоге все три полотна отнесены к сентябрю 1889 года; однако относительно третьего ото нельзя считать установленным: возможно, он сделан позже, но мнению некоторых, — даже в Овере. См.: *Erpel Fritz. Die Selbstbildnisse Vincent Van Gogh*, S. 35—36.



синем фоне: тут завершается тема «художник», начатая парижским автопортретом за мольбертом. Если там он полон упрямой решимости, выглядит физически плотным, ширококостным, мужественным, то теперь «худ и бледен как черт» (п. 604), лицо землистого оттенка, взор затуманен (этот автопортрет был начат сразу после приступа, случившегося в августе), но рука все так же клещами впивается в палитру, на которой теперь положено меньше красок и они не так ярки. Герой парижского автопортрета присягает на вечную верность своему труду; теперь перед нами тот, кто присягу сдержал, хотя «заплатил жизнью за свою работу» и она «стоила ему половины рассудка» (слова из предсмертного письма).

Но по поводу следующего автопортрета, вскоре же начатого, Винсент пишет брату: «Ты, надеюсь, увидишь, что лицо мое стало спокойнее» (п. 607), — и даже: «Сопоставив мой только что законченный автопортрет на светлом фоне с теми, которые я написал в Париже, ты убедишься, что сейчас я выгляжу гораздо более здоровым, чем тогда» (п. 604). Здесь он без палитры, лоб нахмурен, брови нависли, в лице читается угрюмая собранность воли. Тона портрета и фона зеленоватые, напоминающие колорит «Прогулки заключенных», но светлее. Фон сплошь заполнен клубящимися извивами, перетекающими друг в друга, — как будто медленное бурление тягучей, густой массы. Этот недобрый, даже зловещий, фон видится как образ грозящей трясины (безумия, безмыслия), которая все время где-то рядом, поблизости, за спиной. Однако изображенный человек ей противостоит напряженным волевым усилием.

Третий автопортрет, сделанный более эскизно, чем предыдущие, снова говорит об упадке энергии, о душевном надломе. Слегка наклоненная, как в ожидании удара, остриженная голова, усталый и недоверчивый взгляд искоса, взгляд человека, чужого всему и всем. Так мог бы смотреть заключенный, прошедший годы в одиночке, или исконный деревенский житель, отторгнутый от своей среды, превратившийся в изгоя. Видимо, именно об этом портрете Винсент писал матери: «По автопортрету, который я посылаю, вы увидите, что, хотя я годами жил в Париже, Лондоне и других больших городах, я остался похожим на зюндертского крестьянина, вроде Туна или Пита Принса, например; иногда мне кажется, что я и чувствую, и мыслю, как они... Внутренне я чувствую себя

крестьянином. Я ведь обрабатываю мои холсты, как они — землю» (п. 612).

Винсент похож на зюндертского крестьянина и на предыдущем портрете. В обоих «крестьянская» натура выявлена сильнее и с большим реализмом, чем во всех других, в том числе и парижских автопортретах в соломенной шляпе, где Ван Гог представляет себя не столько крестьянином, сколько сельским художником типа Милле. Здесь же он — крестьянин по внутреннему складу, и не какой-нибудь вообще, а — зюндертский. Так и в трактовке собственной личности сказалась его тяга к родине.

«Чувствую, что, вернувшись теперь на север, я буду видеть вещи лучше, чем раньше» (п. 613). В моменты бодрости Ван Гог готов был считать свой южный искус преддверием к настоящей работе на севере, для которой он был предназначен рождением, характером, национальной традицией. Как говорит М.-Е. Тральбо, в Сен-Реми «в сознании Винсента возвращение на север уже началось»<sup>45</sup>.

## Овер

Если бы недуг не парализовал веру в будущее, возвращение на север неизбежно должно было произойти. И тогда Овер на Уазе стал бы для Ван Гога промежуточным пунктом, перевалом.

Он так и мыслился. Ни сам художник, ни его близкие не смотрели на Овер как на постоянное или долговременное место жительства Винсента. Но семья пастора Ван Гога после его смерти распалась и разъехалась в разные стороны, у них больше не было своего угла. Тео жил в Париже. Самостоятельно, на свой страх и риск куда-то перебираться, как прежде, Винсент теперь не мог. Но в Овере пребывал выжидательно: «Пока что живу по принципу „Лишь бы день до вечера“, здесь нас не удерживает ничто, кроме Гаше» (п. 638).

И в творческом отношении оверский период был переходным. Его переходный характер недостаточно осознается, потому что фактически он оказался последним: в силу психологического обмана зрения мы склонны видеть во всех оверских произведениях предвестие близкого

\*\*\*\*\*

<sup>45</sup> *Tralbaut M.-E. Op. cit., S. 116.*

конца. На самом же деле только немногие полотна, сделанные незадолго до смерти, проникнуты чувством надвигающейся трагедии и звучат прощально. Приехав в Овер, художник не помышлял о самоубийстве — иначе зачем бы ему было хлопотать о доставке из Арля мебели, проектировать поездку в Бретань, изучать впервые в жизни технику офорта, снова приниматься, как некогда в Боринаже, за копирование рисунков из учебного пособия Барга, вообще делать многое такое, что подобает началу, а не концу. Правда, настроения тяжелой меланхолии посещали Ван Гога еще до рокового письма Тео от 30 июня, но они бывали и прежде; да ведь и покушения на самоубийство прежде уже были. Первое еще в Париже (как о том рассказывал парижский знакомый Винсента Александр Рид), потом несколько попыток отравиться в Сен-Реми. Те попытки не удались, а случись иначе, вероятно, некоторые парижские автопортреты или «Больница в Арле» ныне воспринимались бы как такие, за которыми больше уже ничего не может последовать. Но за ними следовало многое. И если смотреть на оверские вещи непредвзято, сознаешь, что за ними не только могло, но и должно было что-то последовать — какой-то новый этап, к которому они были подготовкой.

Огромная продуктивность оверской работы — 80 полотен за два месяца — не означала сосредоточенности на одной главной внутренней теме, как было в Ньюэне, Арле и Сен-Реми. Скорее творческое состояние Ван Гога в эти месяцы, особенно в первый, похоже на то, какое у него было в Париже. Он писал много, напористо, не давая себе передышки ни на один день, но довольно разбросанно, снова пробуя, как бы перебирая, различные мотивы, жанры, методы и приемы — снова занимаясь преимущественно *штудиями*.

Под темой юга была подведена черта. «Я сумел разглядеть на горизонте возможности новой живописи, но она оказалась мне не по силам, и я рад, что возвращаюсь на север» (п. 614-а), — говорится в письме из Овера Исааксону. Теперь требовалось настроить палитру на север, увиденный глазами того, кто прошел школу юга (мысль, постоянно высказываемая Ван Гогом), — и этой предварительной настройкой он занимался в «спокойном живописном Овере». Возможно, слишком спокойном, слишком камерном и благополучном на его вкус. Он отзывался об Овере с похвалами, в которых, однако, ощущается холо-

док; место «довольно приятное», «отнюдь не отталкивающее». «Будущие мои картины рисуются мне пока что еще очень туманно, обдумывание моих замыслов требует времени, но постепенно все прояснится» (п. 637).

Юг научил его воспринимать земной ландшафт как частицу работающего космоса. Величественные и дикие просторы Дренте, вероятно, оказались бы гораздо более вдохновляющими, чем уютные улочки, виллы «в современном вкусе» и «аккуратно подстриженная зелень» Овера. Но все равно нужно было штудировать натуру, имеющуюся перед глазами, и взять то, что она в состоянии дать: других путей Ван Гог не знал и не признавал. Он честно старался отыскать в Овере «то, что любил», хотя Овер, как и Париж, не принадлежал к местам, которые его полностью и безусловно пленяли: это был не его край, не страна его души.

Но все же там были крестьянские дома, огороды, поля — эти мотивы Ван Гог сразу же облюбывал в Овере. Он начал с хижин, крытых соломой, — мотив, более всего напоминавший о северных селах, архитектура, казавшаяся Ван Гогу самой прекрасной («На мой взгляд, самое замечательное из того, что я знаю в области архитектуры, — это хижина с крышей из обомшелой соломы и закопченным очагом» — п. Б-20). Полотно ленинградского Эрмитажа «Хижины» показательны для новых «северных» тенденций позднего Ван Гога: мягкие, матовые серо-зеленые и серо-синие тона, красиво, но не резко оттененные красным и желтым, небо как бы размытое, с большими волнистыми облаками на горизонте; дома похожи на хижины в Дренте и также углубились в землю, только дрентские стояли среди плоской бескрайней равнины, а оверские расположены внутри холмистого ландшафта и покачиваются на его перекатах, как лодки на волнах.

Живописный рельеф местности в Овере с волнообразными подъемами и спусками — постройки располагаются на разных уровнях, тропинки затейливо выются — был на руку Ван Гогу: здесь таились новые возможности экспрессии. Холмистый рельеф давал основу для динамических композиций, где вздымание и ниспадение подчеркнуты извилистыми, круто изгибающимися очертаниями. Это обнаженно выступает на большом рисунке синим карандашом с подцветкой серо-голубой акварелью, который является подготовительным к эрмитажному полотну, а может быть, сделан после, — во всяком случае, мо-

тив тот же самый. На этюде маслом он трактован в общем вполне натурально, а на рисунке предстает подобием взбаламученного моря, вихря волн с взлетающими ключьями пены. Доведена до предела тенденция представлять пейзаж как кардиограмму состояний, избегая «дескриптивных» характеристик предметов. Поверхность почвы, забор, крыши, облака приведены к общему графическому знаменателю, к единому комплексу арабесок. Возникающее целое никак нельзя называть спокойным: художник снимает дремотное спокойствие Овера, как внешний покров, и под ним обнаруживает мятежную стихию вечно становящегося, не застывающего бытия.

Затем он пробует перенести принцип, который можно назвать обнажением динамической структуры, динамического каркаса, с рисунков на живопись маслом, но там ищет согласия между «волевыми» линиями, строящими каркас, и живописной плотью, сберегающей аромат жизненной подлинности. Так сделаны, например, «Хижина в Кордевилле»: картина так же взволнованна по линиям, как упомянутый рисунок, но тут предстает «характерная сельская местность», как она есть, с ее хижинами, окруженными садами, капустными грядками, низкими заборчиками и с полями, расстилающимися позади, — все подлинное: мы бы тотчас узнали это место в натуре.

Иногда оверский период характеризуют как «орнаментальный». Слово нельзя признать удачным, оно не отражает сути творческих устремлений Ван Гога — никогда его целью не было создание декоративных или орнаментальных живописных поверхностей. То, что называют орнаментальностью, было для него, как и цвет, средством постижения и выражения состояния реальных вещей. Его экспрессивные арабески — это не узоры, а «стенографические сокращения», посредством которых записывается «то, о чем рассказывает природа». Верно то, что в оверских студиях Ван Гог развивал и всячески варьировал систему своей художественной стенографии, стремясь строить каждое полотно в едином стилевом декоративном ключе. В «Хижинах в Кордевилле» ключевым элементом являются крутые волнистые формы: они господствуют и в очертаниях почвы, и в силуэтах древесных крон, и в танце облаков. В прелестной «Оверской улочке» (из Хельсинкского музея) в качестве «детерминативного знака» взяты мазки-кирпичики, подобные тем, из которых состоит изображенная постройка, — ими характеризовано и

небо, причем движению: облаков передается извив и подъем тропинки, ведущей в гору. В московском «Пейзаже Овера после дождя» царит настроение умиротворенной свежести, большого простора: здесь любимые клубящиеся формы Ван Гога мало заметны, они лишь в рисунке деревьев сдержанно оживляют общую панораму, которая строится на продолговатых формах — длинных мазках-лентах. Горизонтальной лентой стелется и дым паровоза, и небо над ним.

«Пейзаж после дождя» позволяет оценить маэстрию живописного почерка Ван Гога. Все здесь «рассказано» и узнаваемо: «стенографические знаки» поддаются прочтению без всякого труда, а вместе с тем какая легкая, волшебная скоропись! Мы видим капустные гряды на ближнем плане — а это всего лишь змеящиеся зеленые и голубые полосы краски; чувствуем сырость непросохшей после дождя дороги — для этого достаточно нескольких энергичных мазков, обозначающих отражение повозки на влажной поверхности. Лошадь кажется совсем живой, а она написана тоже всего лишь несколькими мазками-скобками, нанесенными поверх зеленого фона поля: если приглядеться — лошадь прозрачная, но это не замечается, только подспудно усиливается впечатление прозрачности воздуха. Каждый мазок кисти опредмечен — оставаясь самим собой, то есть мазком, превращается в грядку, лошадь, красный цветок, в клубы паровозного дыма. Композиция пронизана динамическими токами — фактически в движении находится только поезд и лошадь с повозкой, но впечатление такое, что движением охвачено все большее пространство. Поля улетают к горизонту и словно перемещаются на глазах — эффект, всем знакомый в эру воздухоплавания, Ван Гогом почувствованный раньше. Не было или не сохранилось предварительного рисунка к этой композиции, который бы передавал ее динамический каркас — быстрое движение слева направо по горизонтали, замедленное — тоже по горизонтали справа налево, перерезающее горизонталь движение вздымающееся, летящее. Но все это ощутимо и в картине, в ритме свободного глубокого дыхания. Красное колесо со спицами — замеситель солнца — и здесь, как в «Долине Ла Кро», находится в центре, тайно внушая представление об источнике мировой энергии, излучающем ее по радиусам вовне.

Так в оверских штудиях художник снова и снова пове-

ряет натурой свои художественные концепции. Причем момент ученичества опять выступает на первый план: этюды этого времени очень разнообразны по стилиевой трактовке — «манера» сильно варьируется. Возбужденные волнистые арабески, длинные плавные «ленты», отрывистые штрихи-удары, штрихи-пунктиры, «магнитные линии», сильные контуры и размытые пятна, контрасты и полутона: все здесь можно найти, художник все пробует заново. Среди оверских работ есть и пленэрные, где Ван Гог почти возвращается к импрессионизму, — «Берег Уазы» и «Роцца». Существует даже предположение, что они написаны не в Овере, а в 1887 году в Париже, но оснований для этого нет, кроме неожиданного рецидива импрессионистической манеры в передаче эффектов солнечного света сквозь листву. Однако он несколько не удивителен: раз художник снова оказался после пьянящих и терпких южных долин в краю Иль-де-Франса с его тонкими красками и световыми мерцаниями, было естественно вновь обратиться к урокам импрессионизма, колыбелью которого не случайно стали окрестности Парижа. Ван Гог дорожил собственным видением и стилем — но лишь постольку, поскольку они были способны воссоздать существо предмета, характер места.

Как и в Париже, в Овере он много писал цветочные натюрморты. В некоторых угадываются какие-то совсем новые стилиевые поиски. «Букет цветов» в светло-зеленой вазе на темно-зеленом фоне (находящийся в Амстердаме) выглядит подобием архитектурного сооружения, устремленного в высоту, в нем есть строгость египетского обелиска, хотя сами цветы — пушистые, прихотливо вьющиеся. В нескольких местах купы цветов обведены очень толстым черным контуром, вернее, фрагментами контура, как переплет витражей. Эти черные линии, ограничивающие нежную зыбкую стихию цветов, делающие ее архитектурной, уплотненной, не выражают ли стремление «заклочить ягоду жизни в сосуд вечности», противостоять силой художественной воли исчезанию и мгновенности красоты?

Среди многочисленных оверских этюдов выделяются несколько таких, которые, следуя критериям самого Ван Гога, нужно считать уже не этюдами, а картинами, хотя они, как и все остальные, написаны прямо с натуры. Их отличает степень содержательной концентрации и наличие предваряющего замысла. Так, «Церковь в Овере» и

«Сад Добиньи» — несомненно, картины. Относительно первой Ван Гог, как мы уже знаем, писал сестре, что она — «почти то же», что нюэненские изображения старой кладбищенской церкви. То есть новая вариация темы «человек и религия». Здесь она звучит почти зловеще.

Ф. Эльгар, полагающий, что весь оверский период проходит под знаком «мучительного видения», спрашивает: «Почему он так искажает столь простую и чистую архитектуру готической оверской церковки и окрашивает ее в грозные тона?»<sup>46</sup>. Ответ подразумевается: потому что Ван Гог в эту пору все воспринимал в болезненно-мрачном свете. Но это неверно: в «Пейзаже Овера после дождя» ничего подобного нет, а написаны они почти одновременно. Церковь в Овере увидена мучительно, потому что в ее созерцание привносятся накопившиеся у Ван Гога мучительные ассоциации. Он никогда не писал, просто не мог писать ни один предмет, отвлекаясь от возбуждаемых им ассоциаций. Видимый предмет был сигналом, мгновенно включающим всю ассоциативную цепь. Если он писал старые башмаки — за ними вставал образ долгих дорог. Если писал подсолнечники — в них присутствовал образ солнца. Когда же писал церковь, то уж никак не мог воспринимать ее просто как архитектурную постройку. Он писал ее не как архитектуру, а как церковь — со всем, что входило для него в понятие церкви, тем более католической. Тут были и ложные обетования, память о мистическом трепете, испытанном в детстве, а также и во время приступов болезни, и представление о небе — но страшном, чуждом человеческому сердцу, грозящем карами. Среди стихов Уитмена, которые Ван Гог читал, было между прочим такое: «Мальчишкою малым, бывало, замолкну и в изумлении слушаю, как в воскресных речах у священника бог выходит всегда супостатом, противоборцем людей или мыслей».

Ван Гог не так уж и исказил архитектуру оверской церкви — он передал ее довольно точно и детально, — но сдвигами рисунка дал почувствовать присутствие слепого и жестокого бога церковников — «противоборца людей и мыслей». В перспективе здание вывернуто на зрителя — одновременно видны те грани выступающей абсиды и трансепта, которые в натуре, очевидно, воспринимаются с разных точек зрения при обходе, а здесь све-

<sup>46</sup> *Elgar Frank. Op. cit., p. 245—246.*



дены к одному аспекту. Постройка поэтому выглядит как бы расползающейся, паукообразной. Она лишена взлета в высоту. Направление ее — не от земли ввысь, а сверху к земле: давящее, прижимающее книзу движение, и ни заостренные кровли, ни стрельчатые окна не могут этого доминирующего впечатления изменить. Верхние башенные окна имеют что-то вроде навесов или ставней (можно не сомневаться — они были там и на самом деле), вызывающих ассоциацию с опущенными веками: два темных окна смотрятся как полузакрытые глаза, да и лиловеющая непрозрачная густая синева в других окнах смутно соединяется с представлением об очках слепого. Такова церковь — слепой призрак, ибо, несмотря на давящую силу свою, она почти нематериальна, словно вырезанная ширма на фоне томительно-синего непроницаемого неба, так не похожего на волшебное небо «Звездной ночи».

О картине «Сад Добиньи» художник сказал в последнем из отправленных брату писем: «Это одна из самых дорогих для меня моих работ» (п. 651). Она сравнительно большого размера, написана с особой тщательностью. Здесь другого рода ассоциации. Добиньи, один из любимых Ван Гогом художников-барбизонцев, жил в этом доме; после его смерти в 1878 году дом занимал его сын, тоже живописец, умерший в 1886 году, а вдова Добиньи еще жила там, когда Ван Гог приехал в Овер. При жизни Добиньи дом, носивший название «В долине», был широко посещаем — тут было место оживленных встреч художников, творческого их общения; один из прообразов дружного художественного союза, который всегда мечтался Ван Гогу. Еще в 1882 году Ван Гог писал: «Некогда существовала корпорация живописцев, писателей — словом, художников, объединявшихся, несмотря на все свои разногласия, и представлявших собой поэтому внушительную силу. Они не бродили в потемках, перед ними был свет, они ясно понимали, чего хотят, и не знали колебаний. Я говорю о тех временах, когда были молоды Коро, Милле, Добиньи, Жак, Бретон» (п. 247).

Прибыв в Овер на Уазе, Винсент с грустью заметил: «...Как сильно здесь все изменилось со времен Добиньи!» (п. 637). Усадьба «В долине» осталась, но опустела, затихла — в ней больше не собирались живописцы. Ван Гог увидел ее живым памятником еще недалекого, но не-

возвратно ушедшего художественного прошлого, которое и теперь представлялось ему гораздо более светлым и бодрым, чем настоящее. А также и памятником его собственных несостоявшихся планов создания гостеприимного дома художников.

Он бережно и любовно изобразил панораму сада — аллею лип, кусты сирени, калитку на фоне светлой сияющей зелени, церковь вдали (которая здесь, являясь лишь элементом пейзажа, не имеет ничего зловещего), большую клумбу посередине, чем-то напоминающую плывущую лодку в цветах, и замыкающий перспективу дом с голубой крышей, спокойный и ясный по своим горизонтальным линиям. Но безжизненно в этом большом саду — одна-единственная женская фигурка в черном бредет в глубине по направлению к садовому столику, возле которого стоят три стула — еще раз пустые стулья! Траурную ноту вносит почти черный силуэт древесной купы слева и фигура крадущейся черной кошки на первом плане.

Написанные в Овере портреты так же разнообразны по трактовке, как пейзажи: и здесь предпринимаются новые опыты и поиски. Есть портреты, написанные в мягкой «умиротворенной» манере, как портрет юной Аделин Раву в голубом платье на голубом фоне; есть яркие по цвету, но спокойные по фактуре и характеристике, как портрет молодой крестьянки в желтой шляпе на фоне колосьев; есть изображения смеющихся лукавых детей — мало удавшиеся: детский смех похож на гримасу. Но к высшим достижениям принадлежат портреты дочери Гаше и самого Гаше — особенно последний.

Портрет мадмуазель Гаше за пианино решен широко и утонченно, большими цветовыми массами, большими линиями — можно бы даже сказать, «сделан шикарно» (сам Винсент иногда употреблял это выражение отнюдь не в порицательном смысле). Отношения бело-розового с сиреневыми оттенками платья, нежно-зеленого фона, покрытого оранжевыми точками, темно-красного с зеленым ковра и глубокого лилово-вишневого цвета рояля образуют красивейший ансамбль. Каждый из цветов находит опору и отзвук в другом — во всех других; цвета звучат в диапазоне всей клавиатуры, вверху светло, подобно высоким нотам, внизу — басовым. Так же варьируются мазки, легкие и переливчатые в изображении белокурых волос пианистки, крупные и утяжеленные в ее

платье. Весь этот цветовой ансамбль проникнут чувством музыки, ее набегающих волн, переходов от форте к пианиссимо. В фигуре и лице молодой девушки передана напряженная сосредоточенность на игре. Самое интересное — ее руки, священнодействующие на клавишах. Большие, с удлинненными кистями, они старше своей хозяйки и живут какой-то отдельной жизнью. Впервые Ван Гог взялся за такого рода «сюжетный» портрет и справился с ним блестяще. «Я писал эту фигуру с большим удовольствием, но давалась она мне нелегко» (п. 645).

Портрет доктора Гаше — одна из самых патетических работ художника в этом жанре — написан в глубокой меланхолической синей гамме. «...Лицо цвета обожженного кирпича, загорелое от солнца, с рыжей шевелюрой, в белой фуражке, на фоне пейзажа с голубыми холмами; его одежда цвета ультрамарина, лицо на этом фоне выделяется и бледнеет, хотя оно и кирпичного тона. Руки — руки врача, более светлы, чем лицо. Перед ним на красном столе желтые романы и цветок наперстянки, темно-пурпуровый» (п. В-22).

Гаше был в «безумном восторге» от своего портрета и просил сделать его повторение, что художник и исполнил, подарив второй экземпляр доктору. Как обычно, повторение не буквальное: на втором варианте упоминаемые в письме желтые романы («Манетт Саломон» и «Жермини Ласерте» Гонкуров) отсутствуют, на столе только ветка наперстянки; пейзаж фона нейтрализован, остался лишь намек на холмы — волнистая линия. Но главное, благодаря иному очерку губ и бровей изменилось выражение лица. Если на первом варианте<sup>47</sup> лицо только печально и задумчиво, то на втором лежит тень скорбной улыбки, чувствуется горькая примиренность с жизнью, умудренная покорность судьбе, беззащитная доброта. Именно это «повторение» и является настоящим шедевром. К нему более, чем к первому портрету, относятся слова Винсента: «В лицах наших современников есть выражения, подобные ожиданию, подобные крику. Печальными, но добрыми, ясными и интеллигентными — такими должны выглядеть многие портреты... Есть современные лица, на

.....  
<sup>47</sup> Хотя в каталоге портрет с книгами числится вторым, од первый, судя по тому, что в письмах и к Тео, и к Виллемине Винсент, описывая портрет, упоминает книги, а затем уже добавляет, что собирается написать повторение (см. п. 638).

которые будут смотреть еще долго и, может быть, будут сострадать им через сто лет. Если бы я имел впереди по крайней мере еще десять лет, я бы стал работать в этом направлении» (п. В-23).

Ван Гогу оставалось впереди всего около месяца. В этот последний месяц, вернее, в течение двадцати дней, прошедших после короткого визита в Париж, омраченных мучительной тревогой за будущее, художник писал поля в окрестностях Овера — широкие, безлюдные, с редкими деревцами, с нависшим сумрачным небом. Брату он признавался: «Я не побоялся выразить в них чувство предельной тоски и одиночества» (п. 649). Несколько другому писал (тогда же) матери и сестре — им он говорил, что чувствует себя лучше, чем раньше, и полностью погружен в созерцание хлебных полей, «обширных, как море, нежно-желтых, бледно-зеленых, мягко-лиловатых, с участками вспаханной земли, цветущего картофеля; все это под небом с синими, белыми, розовыми и фиолетовыми тонами. Я чувствую себя спокойным, может быть слишком спокойным, и способным это написать» (п. 650). Он умалчивал, но не лгал: чувство тоски и чувство глубокого покоя не были для него взаимоисключающими, так же как драматизм и ликование в других вещах.

Среди сюиты печальных и спокойных полей, как драматический взрыв, «подобно крику», звучит полотно «Вороны над полем пшеницы» — то, которое считают обычно последним произведением Ван Гога, хотя оно не было последним. Но это его последний шедевр, стоящий в ряду самых сильных его картин. Здесь уже нет характерной для природы Иль-де-Франса мягкости и нежности тонов, нет нюансов: цвета раскалены до предельного напряжения — мощный заключительный аккорд. Слепящее золото с кровавыми вспышками, грозовая синева, черные птицы бурной лавиной обрушиваются с неба на встревоженное поле; диссонирующая зеленая кайма дороги, которая, прорезая золото хлебов, делает зигзаг и внезапно обрывается. Хлеба, небо, птицы, дорога — все построено из единого «строительного элемента»: прямых, резких мазков. Кажется, никогда ещё мазок Ван Гога не был таким решительным и энергичным, как следы от ударов бича, а цветовые контрасты — такими непосредственными сигналами переживания.

Никто бы не усомнился, что картина говорит о гибели. Но есть в ней и трепет восторга перед тем, что «ги-

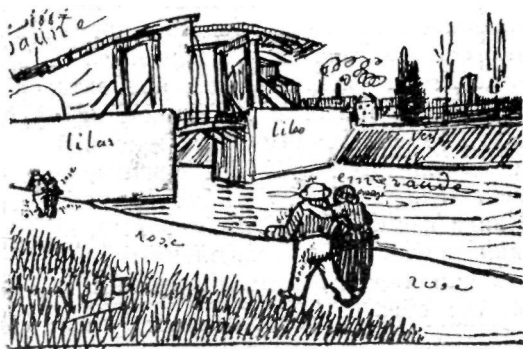
белью грозит», перед красотой бури. Все, что угодно, только не опустошенность, не апатия — на огромном подъеме чувств художник создает свой реквием.

Еще ряд полотен последовал после «Воронов», в том числе широкая панорама Овера под хлещущим ливнем и второй вариант «Сада Добиньи». Самым последним, возможно, было полотно «Вырванные корни», приводящее к финалу одну из сквозных тем Ван Гога. Но точно установить последовательность трудно. Где-то совсем близко к концу были написаны «Хижины, крытые соломой, в Шапонвале» — набросок этой композиции вместе с наброском «Сада Добиньи» и еще двумя рисунками полей после дождя Винсент отправил брату в последнем письме от 23 июля.

Сдержанная по цвету, картина «Хижины в Шапонвале» не поражает так с первого взгляда, как «Вороны», но и она замечательна. Композиция напоминает «Хижины в Сент-Мари», написанные в счастливое арльское время: так же, по диагонали вглубь, расположены островерхие хижины, увиденные несколько сверху и похожие своими крышами на гряду утесов, уступами спускающихся к земле. В арльской картине крыши были черепичные, а здесь они ниспадают живописными соломенными космами, еще более напоминая какие-то стихийные природные образования. На первом плане — дверь в хижину и возле нее две стоящие фигуры мальчиков, один особенно понурый и удрученный. Контрастом к его унылой позе с опущенной головой смотрится выпрямленный силуэт мужчины, взобравшегося на крышу. В наброске особенно выделена эта фигура, рисующаяся на фоне неба, рядом с двумя облаками. Что он делает там, наверху? Конечно, чинит крышу или собирается прочистить трубу — только и всего, ничего героического. Но так же как за хижинами возникает на периферии сознания образ горной цепи, так и фигура работника внушает идею штурма высоты, упорного — что бы ни было — восхождения на вершины.

Отождествив себя с поникшим мальчиком, оставшимся внизу, Ван Гог под занавес повторил свое «*sursum corda*» (вознесем сердца), «зная, что мы — такие же, как другие, что другие — такие же, как мы» (п. 121).

## ВАН ГОГ И ЛИТЕРАТУРА



Потребность сопоставить творчество живописца с литературным творчеством возникает обычно в трех случаях. Во-первых, когда речь идет об иллюстраторах, то есть о художниках, у которых работа над иллюстрациями занимает преобладающее или достаточно большое место (Доре, Делакруа, Домье, Бердсли, Врубель, Бенуа, Добужинский). Во-вторых, если художник одновременно является и писателем, как Уильям Блейк, Данте Габриэль Росетти, Эрнст Барлах. В-третьих, принято говорить о «литературности» художника (не всегда с должным основанием), если произведения его построены фабульно, по принципу рассказа, как у Федотова, Перова, или развернутого повествования в серии картин, как у Хогарта. Ни один из этих трех случаев к Ван Гогу, по-видимому, не относится. Среди его рисунков нет ни одной иллюстрации и ни одного живописного полотна, сделанного непосредственно «на сюжет» какого-либо литературного произведения. Сам он, насколько известно, никогда не сочинял ни рассказов, ни стихов. И наконец, фабульность, как ее принято понимать, в его работах отсутствует: в сюжетном отношении они настолько же статичны, насколько динамичны по стилю; сюжеты Ван Гога не требуют от зрителя ни знания предшествующего момента, ни догадки о последующем; Ван Гог не рассказывает — только показывает.

При всем том творчество Ван Гога связано с искусством слова так интимно и органично, как мало у кого из художников XIX века. Ван Гог не занимался иллюстрированием книг, но книги были ему необходимы так же, как холст и краски; при всей напряженности своих занятий живописью он всегда находил время для чтения, и начитанность его была просто поразительна. Заняло бы несколько страниц одно перечисление авторов и заглавий, которые он в письмах упоминает, цитируя, рассказывая, делясь впечатлениями. «У меня почти непреодолимая тяга к книгам» (п. 133), — признавался он в письме от 1880 года; эта тяга не покидала его до конца жизни. Книги формировали его мировоззрение; в книгах он находил семена идей, возвращенных его искусством; наконец, и сам характер его образного мышления, сама структура его образов сложились в значительной мере под влиянием художественной литературы.

И последнее: хотя Ван Гог не пробовал себя впрямую в роли писателя, тома его писем убеждают, что он мог бы им быть. Они написаны человеком большого литературного дара — прирожденным художником слова, что отчасти и определило необыкновенный успех писем, когда они были опубликованы. Значением «человеческого документа» они не исчерпываются.

Все это в совокупности оправдывает специальное выделение темы: Ван Гог и литература.

Мы бы ошиблись, предположив, что художественная литература была для Ван Гога только источником общих идей, средством познания и расширения кругозора. Он обладал редкостной чуткостью к искусству слова именно как к искусству. Ценил и любил его как искусство, он имел обыкновение рассматривать его вкуче с искусством живописи. В отличие от очень многих художников и писателей, для которых искусство изображения и искусство слова мыслятся порознь, больше в их видовом различии, чем в родовой общности, Ван Гог представлял себе литературу и живопись связанными гораздо теснее, чем обычно считают.

Если при нем употребляли понятие «литературная живопись» в осуждающем смысле, это вызывало у него недоумение. Еще в 1882 году он осмеливался перечить по этому поводу самому Мауве. Мауве пренебрежительно называл «литературным» искусство английских художни-

ков. «Но он забывает, — возражал Винсент, — что английские писатели, такие, как Диккенс, Элиот и Кэрролл Белл, в среде французов, например, Бальзак, удивительно „пластичны"... Диккенс сам иногда употреблял выражение: я рисую (J'ai esquissé)» (п. P-8).

В том же году он писал Тео: «Здесь у меня есть трактаты о перспективе и несколько томов Диккенса, среди них „Эдвин Друд". Вот где перспектива — в книгах Диккенса. Черт возьми! Какой художник! Ни один писатель с ним не сравнится» (п. 207).

Стараясь убедить Тео, что тот мог бы стать живописцем, он приводил и такой аргумент: «Знаешь ли ты, что „рисовать словами" — тоже искусство и оно может указывать, что тайная сила дремлет в тебе, подобно тому как легкое облачко голубоватого или сизого дыма указывает на огонь в очаге... В твоём кратком описании есть „рисунок"; я его чувствую и понимаю... аромат, воспоминание о... например, об акварелях Боннингтона» (п. 212).

Для Ван Гога было естественно мысленно переводить словесные образы на язык зримостей; читая, он постоянно вспоминал произведения художников. «Последние дни я читал „Набоба" Доде. По-моему, эта книга — шедевр. Чего, например, стоит одна прогулка Набоба с банкиром Эмерленгом по Пер-Лашез в сумерках, когда бюст Бальзака, чей темный силуэт вырисовывается на фоне неба, иронически смотрит на них. Это — как рисунок Домье» (п. 242). Прочитав «93-й год» В. Гюго, он нашел, что все там «нарисовано», как вещи Декана или Жюля Дюпре.

Приведенные выше выдержки взяты из ранних писем; но вот — из позднего, написанного в Сен-Реми (речь идет о романе Золя «Мечта», который в общем Ван Гогу не понравился): «Я нахожу очень, очень сильным образ героини — золотошвейки, и описание вышивки, выполненное в золотых тонах... это близко к проблеме передачи различных желтых, чистых и приглушенных. Однако образ героя представляется мне надуманным, а собор нагоняет на меня тоску, хотя его иссиня-черная и лиловая громада отлично контрастирует с фигуркой золотоволосой героини» (п. 593).

Подобных наблюдений много; едва ли не каждая книга, заинтересовавшая художника, вызывала у него те или иные ассоциации с живописью. Но особенно интересно отметить, что свойственно ему было и обратное —



перевод изображения на язык словесных образов. Это сказывалось не только в том, что он охотно описывал словами и свои, и чужие картины, но и в том, *как* описывал. Нередко он превращал описание картины в новеллу, в стихотворение в прозе, в лирико-философический пассаж. Пусть читатель вспомнит уже приводившиеся автохарактеристики картин «Сельское кладбище», «Ночное кафе», «Колыбельная». По поводу картины Израэльса «Старик» (старый рыбак с собакой, сидящий у очага) Винсент импровизирует прекрасную лирическую миниатюру, заканчивая ее цитатой из Лонгфелло: «мысли о юности — долгие, долгие мысли». По поводу картины Мауве, изображающей лошадей, вытащивших на берег рыбацкий парусник, — снова лирические раздумья над судьбой покорных кляч, которые «примирились с тем, что еще надо жить, надо работать, а если завтра придется отправляться на живодерню — что ж, ничего не поделаешь, они готовы и к этому» (п. 181).

Вот Винсент рассказывает, как они с Гогеном побывали в музее в Монпелье. По поводу портрета Брийя работы Делакруа он вспоминает и цитирует стихи Мюссе о человеке в черном. О рембрандтовских портретах говорит: «...глядя на портрет старого Сикса, дивный портрет с перчаткой, думай о своем будущем; глядя на офорт Рембрандта, изображающий Сикса с книгой у освещенного солнцем окна, думай о своем прошлом и настоящем» (п. 564). О картине Пюви де Шаванна пишет сестре из Овера: «...странная и счастливая встреча далекой античности с современностью... Глядя долго на картину... начинаешь верить, что присутствуешь при возрождении всего того, о чем мечтали, во что верили и чего желали» (п. В-22). По поводу портрета немолодой дамы работы Пюви де Шаванна он вспоминает изречение Мишле. Работы Хальса сравнивает с Золя.

Словом, характер восприятия картин не переменялся у Ван Гога и в зрелые годы. По-прежнему, как в молодости, созерцая живопись, он отлетает мыслями далеко за пределы «холста, покрытого красками», мысленно возводит написанное на холсте к общим вопросам человеческой жизни, задумывается, грезит, философствует, цитирует стихи, вспоминает прочитанные книги, концентрирует свои впечатления в литературных афоризмах. По-прежнему он воспринимает живопись «литературно», в той же мере, в какой литературу — «живописно»; оба

ряда восприятий у него нераздельны, одно полагает себя в другом.

Он с легкостью говорил о литературе в терминах изобразительного искусства: колорит, рисунок, перспектива; употреблял их, конечно, в переносном смысле, но не сомневаясь в верности своих аналогий. Говоря о «пластичности» художественного слова, о способности «рисовать словами», он имел в виду нечто иное, более сложное, чем просто апелляцию к чувству зрения.

Некоторое разъяснение его взгляда на эти вещи мы находим в переписке с Э. Бернарром. Бернарр посылал Винсенту свои стихи. Винсент писал: «Сонеты у тебя получаются, колорит прекрасен, но рисунок менее сильный, вернее, менее уверенный, несколько расплывчатый — не знаю, как это выразить, — нравственная цель не ясна» (п. Б-8). Очевидно, Бернарр попросил его объяснить, что он разумет под неуверенным рисунком в сонетах; в следующем письме Ван Гог отвечает. Оказывается, неуверенность рисунка он видит в том, что Бернарр заключает стихи декларативной моралью вместо того, чтобы «рисовать», «показывать». В стихах речь идет о проституции; проститутка сравнивается с мясом на прилавке — сравнение Ван Гогу кажется удачным: «...звонкий ритм красочных слов являет мне яркую и живую картину притона. Но твои заключительные упреки, адресованные обществу, остаются для меня, грубого животного, такими же пустыми словами, как „господь бог“, и стихи перестают на меня действовать» (п. Б-9). Рисунок применительно к словесному образу означает для Ван Гога убеждающую силу анализа — как убеждает учеников анатом, делая надрез скальпелем. Надрез убедителен сам по себе, «но когда вслед за тем анатом читает мне мораль, как это делаешь ты, я нахожу, что его последняя тирада гораздо менее ценна, чем преподанный им наглядный урок» (п. Б-9).

Ван Гогу и самому случалось грешить подобной «неясностью рисунка»: можно вспомнить его раннюю «Скорбь», под которой он подписал изречение Мишле об одиночестве женщины. Но это было исключением: как правило, он не прибегал не только к морализирующим подписям, но и к морализирующим сюжетам, предпочитая впечатляющий «надрез скальпелем». Переписка с Бернарром относительно сонетов велась примерно в то время, когда Ван Гог работал над «Ночным кафе»: в этой кар-

тине, представляющей «место, где можно погибнуть, сойти с ума или совершить преступление», не изображены ни гибнущие, ни безумные, ни преступники, а всего лишь несколько мирно дремлющих за столиками фигур.

Ван Гог добивался единства рисунка и цвета. То же самое он ценил и в искусстве слова, понимая под «колоритом» картинность, живость, пластичность изображения, а под «рисунком» — интеллектуальную и нравственную концепцию. Умение «рисовать цветом» импонировало ему у французских романистов.

В его художественных и литературных предпочтениях есть явственный параллелизм: любовь к Шекспиру — того же порядка, что любовь к Рембрандту, любовь к Диккенсу и Золя подобна любви к Милле, Гюго — к Делакруа, живой интерес к Мопассану возникает из того же источника, что интерес к импрессионизму, а холодное отношение к Бодлеру совпадает со столь же холодным отношением к Одилону Редону. Уже в том раннем письме, которое Винсент после долгого перерыва послал брату из Боринажа, он проводит подобные параллели между живописью и литературой. «...В Шекспире есть нечто от Рембрандта, в Мишле — от Корреджо, в Викторе Гюго — от Делакруа, и в Евангелии — нечто от Рембрандта или в Рембрандте — от Евангелия, как тебе больше нравится... в Бэньяне есть нечто от Мариса или Милле, а в Бичер-Стоу — от Ари Шеффера» (п. 133).

Особенно характерно для Ван Гога сближение Шекспира с Рембрандтом — он возвращается к нему и через много лет. В чем он чувствовал близость? Ведь ни тематической, ни стилевой общности как будто нет у этих художников. Ван Гог обращал внимание не на то, что лежит на поверхности: его «нечто от...» черпается из глубины миропонимания, мировидения. «У Шекспира, — говорит Ван Гог, — не раз встречаешь ту же тоскливую нежность человеческого взгляда, отличающую „Учеников в Эммаусе“, „Еврейскую невесту“ и изумительного ангела на картине, которую тебе посчастливилось увидеть, эту слегка приоткрытую дверь в сверхчеловеческую бесконечность, кажущуюся тем не менее такой естественной. Особенно полны такой нежности портреты Рембрандта — и суровые, и веселые, как, например, „Сикс“, „Путник“ или „Саския“» (п. 597).

Ван Гогу видится рембрандтовская «тоскливая нежность взгляда» в произведениях Шекспира — произведе-

ниях драматического жанра, где описаний нет, где персонажи характеризуются только их речами. Проникновенный «взор» принадлежит не персонажам, а их творцу — таким взором созерцает он игру судеб и страстей. За «объективностью» Шекспира Ван Гог угадывал отношение к миру этого художника, о личности которого так мало известно, и находил в нем общее с отношением к миру Рембрандта, о котором известно столь же мало, — оба говорили о себе только своим искусством. Ван Гог был внятен язык и того и другого искусства, и слышал он у обоих то, чем больше всего дорожил: способность смотреть в лицо действительности без иллюзий, чувствовать весь ее драматизм и скорбь и все же прозревать в ней высшую, примиряющую с жизнью гармонию. То состояние великого катарсиса, которого Ван Гог искал всю жизнь, которое брезжило, но так и не далось ему. Оно определяло его высшие идеалы в искусстве: Рембрандт и Шекспир, поставленные рядом.

Литературу и живопись он не мыслил порознь, так как самым важным для него были не слова, и не краски, а то, что *за ними*: взор художника на мир, «приоткрытая дверь в бесконечность».

Ван Гог, как уже сказано, не делал иллюстраций. Тем не менее очень многое из прочитанного им находило отзвук в его картинах и рисунках. Своеобразный отзвук, потому что он не заимствовал прямо литературные мотивы, а обращался к ним в тех случаях, когда сам встречал в натуре что-то о них напоминавшее. Иногда это было сходство предмета, чаще — эмоциональной атмосферы.

В ряде случаев Винсент сам указывает на литературные параллели к своим произведениям. Так, относительно «Одинокого старика», сделанного в Гааге в 1882 году, он писал Тео: «Я должен дать тебе прочесть стихотворение, которое было у меня в мыслях, когда я рисовал старика, хотя оно не подходит к нему в точности...» (п. 253). Стихотворение, озаглавленное «В тишине ночи», приложено к письму; это французский перевод из Томаса Мура. Нетрудно убедиться, что «Старик» Ван Гога — ни в коей мере не иллюстрация к этим стихам, гораздо более «салонным»: у Ван Гога образ совершенно другой, и метафора праздничного зала с погашенными огнями совсем к нему не подходит. Только излучаемое стихами на-

строение, лиризм утраченного, ушедшего, невозвратимого, сопровождало, как музыкальный фон, работу Ван Гога, помогая ему ощутить атмосферу тишины и сосредоточенной погруженности в тоскливые мысли.

Приведу еще несколько примеров, когда Ван Гог сам говорит о связи своих произведений с определенными текстами. Работая в Нюэнене над портретами крестьян, он читал «Жерминаль» Золя и находил эту книгу великолепной. Он попытался нарисовать голову откатчицы, фигурирующей в романе, — «в ее чертах есть что-то от мычащей коровы» — моделью была нюэненская крестьянка. Тут же Винсент признавался: на откатчицу Золя оказалась больше похожа «Крестьянка, возвращающаяся с поля» — этюд, сделанный еще до того, как он прочитал «Жерминаль». Но другие книги Золя он читал раньше; они давно его увлекали, многие нюэненские работы делались «в ключе» Золя. И снова он вспоминает Золя в Арле, написав «Портрет крестьянина»: «Мы читали „Землю" и „Жерминаль"; поэтому, изображая крестьянина, мы не можем не показать, что эти книги в конце концов срослись с нами, стали частью нас» (п. 520).

Из Арля же Ван Гог сообщал брату, что написал с натуры те самые скрипучие тарасконские дилижансы, зеленые и красные, которые описаны в «Тартарене».

Работая над «Террасой кафе ночью», Винсент думал о «Милом друге» Мопассана. «...В начале „Милого друга" есть описание звездной ночи в Париже, с освещенными кафе на бульварах, — это примерно и есть тот сюжет, над которым я только что работал» (п. В-7). Здесь Ван Гог не совсем точен, в начале романа описана не звездная ночь, а душный летний вечер, хотя упоминается «яркий жесткий свет» из витрин кафе. Звездная ночь описана позже — когда герой романа Дюруа возвращается со званого ужина вместе со старым поэтом Норбером де Варенн: тут следует монолог Варенна о жестокости и бессмысленности жизни, об одиночестве; он заканчивает его, глядя на небо, стихами: «И я напрасно ищу ответа в пустом черном небе, где плавает бледная звезда». Таким образом, «Терраса» Ван Гога не совпадает с какой-либо определенной сценой из «Милого друга», но связана с этим романом ассоциативно.

В связи с картиной «Дом художника» Винсент вспоминает описания бульваров в «Западне» Золя и набережной под раскаленным солнцем в «Буваре и Пекюше» Фло-

бера, замечая, что и в этих описаниях, как в его картине, «тоже не бог весть сколько поэзии» (п. 543).

Книга Э. Рода «Смысл жизни», прочитанная в Сен-Реми, не понравилась Винсенту, он нашел ее претенциозной и чрезмерно унылой. Но описание хижин козопасов в глухой горной местности произвело на него впечатление, и под этим впечатлением написана в Сен-Реми картина «Гора».

Уже из этих примеров видно, что Ван Гог использовал литературные источники совсем не так, как делают иллюстраторы. Иллюстратор исходит из литературного образа как первичного, а затем ищет (или воображает) подходящую натуру, чтобы его воплотить. Для Ван Гога первичным всегда является увиденное собственными глазами, а из запаса литературных впечатлений он черпает созвучное увиденному, «думает», «вспоминает» о прочитанном, когда работает. Литературные ассоциации помогают кристаллизоваться художественному замыслу, подчас являются катализатором процесса создания картины.

Таких опосредованных литературных реминисценций в произведениях Ван Гога гораздо больше, чем он сам упоминает. Например, «Тартарен из Тараскона» дает о себе знать в арльском цикле не только картиной «Дилижансы». Правда, Ван Гог ни разу не попытался нарисовать самого фанфарона и фантазера Тартарена или кого-либо на него похожего. Но вот знаменитое арльское солнце — о нем в романе Доде сказано нечто очень близкое тому, как воспринимал его Ван Гог:

«Да, мираж!.. А чтобы в этом удостовериться, поезжайте-ка на юг — увидите сами. Вы увидите страну чудес, где солнце все преобразует и все увеличивает в размерах. Вы увидите, что провансальские холмики высотой не более Монмартра покажутся вам исполинскими... Ах, если есть на юге лгун, то только один — солнце!.. Оно увеличивает все, к чему ни прикоснется... Что представляла собою Спарта в пору своего расцвета? Обыкновенный поселок. Что представляли собой Афины? В лучшем случае — провинциальное городишко... И все же в истории они рисуются нам как два огромных города. Вот что из них сделало солнце...»<sup>1-2</sup>.

\*\*\*\*\*

<sup>1-2</sup> Доде А. Тартарен из Тараскона. М., 1972, с. 32.

У Доде этот коротенький пассаж о южном солнце дан как бы между прочим, у Ван Гога — становится лейтмотивом. Великий «лгун» — солнце — затмевает маленького лгуна — Тартарена. «...Поезжайте-ка на юг, вы увидите страну чудес, где солнце все преобразует». В Париже Ван Гог прочитал это шутовское приглашение, поехал — и действительно увидел страну чудес. Изображая ее, он за ее поэзией так же не перестает замечать прозу, как и Альфонс Доде. Что, как не заурядный «провинциальный городишко», предстает на картине «Дом художника»? Но горячее дыхание юга преобразует его: «вот, что из него сделало солнце».

Одним из любимейших писателей Ван Гога был Диккенс, — Диккенс, умеющий как никто «рисовать словами». В допарижском творчестве Ван Гога различима целая диккенсовская полоса — преимущественно гаагский период. Отчасти влияние Диккенса преломляется через призму английской графики, причем к иллюстраторам Диккенса Ван Гог присматривался особенно внимательно. В 1882 году, работая над заказанными ему видами Гааги, он пристально изучал иллюстрированное издание «Холодного дома» с рисунками Барнарда и Филдса, находил их «чертовски красивыми» и сопоставлял с собственными зарисовками. Он не собирался иллюстрировать книги Диккенса, но диккенсовская манера видеть, зоркая, острая, заметливая на характерные детали, юмор и глубокое сочувствие в изображении какого-нибудь горемычного Джо, метельщика улиц, или старухи-богаделки, живописность в описаниях городских трущоб, уличных сцен — словом, сама атмосфера произведений Диккенса воздействовала на Ван Гога в Гааге, пожалуй, больше, чем произведения английских художников. Он большому обучился тогда у Диккенса, чем у Херкомера, Филдса и прочих. Ища пластические эквиваленты манере Диккенса, он пришел к своему «клер-обскюр»; он чувствовал, как диккенсовские образы возникают, высвечиваются из полумрака, ощущал в них поэзию светотени, тумана, пелены дождя, дыма, облака пыли.

Более чем вероятно, что Диккенс был художественным проводником Ван Гога и еще до Гааги, еще в Боринаже, когда Винсент с увлечением читал «Тяжелые времена», писал о них брату: «Это шедевр», — и особенно выделял «очень волнующий и очень симпатичный образ

рабочего Стивена Блекпула» (п. 131). Как мы помним, боринажские рисунки, затем переработанные в Брюсселе, изображали в нескольких вариантах рабочих, идущих на работу, женщин, таскающих мешки, одинокого шахтера, бредущего с фонарем по дороге. Подобные мотивы имели близкие аналогии в «Тяжелых временах», где действие разворачивается вокруг ткацкой фабрики, в «городе машин и высоких фабричных труб, откуда, бесконечно вьась змеинными кольцами, неустанно поднимался дым». Рабочие, вереницей и группами бредущие по гудку на работу и с работы, — обрамляющий мотив романа. Люди, «которые все выходили из дому и возвращались домой в одни и те же часы, так же стучали подошвами по тем же тротуарам, идя на ту же работу, и для которых каждый день был тем же, что вчерашний, и завтрашний...». Описание этих монотонных шествий, описания ухода Стивена из города «мимо красных кирпичных стен, мимо огромных тихих фабрик, еще не начавших сотрясаться; мимо железной дороги» подсказывали начинающему художнику ритм, ключевую интонацию — тот «звук», с которого начинаются у поэта стихи, а у рисовальщика — композиция.

Можно было бы припомнить также рождественские мотивы в гаагских рисунках, изображения сосредоточенно молящихся или глубоко задумавшихся мужчин и женщин, сцены у камелька и многое другое, проникнутое духом и поэтикой Диккенса. Не будет преувеличением сказать, что ранний (донюэненский) период протекал у Ван Гога под обаянием английского писателя, так же как последующий — под обаянием Золя, затем — Доде, а в Сен-Реми — Уитмена.

Можно открывать все новые и новые отголоски литературных произведений в картинах Ван Гога, но более существенно — попытаться понять, как вообще сказывались литературные методы создания образа на его творчестве, в какой мере он обязан им своим изобразительным новаторством. Это тем более важно, что по установившейся традиции считается, что постимпрессионизм вслед за импрессионизмом решительно отошел от «литературности». По отношению к некоторым художникам это быть может и так, но к Ван Гогу расхожее представление об «антিলитературности» новой живописи никак не относимо. Скорее напротив, особого рода «литературность» определяет его новаторство.



В чем же литературность художественных методов Ван Гога? Конечно, не в описательности. Она в другом. Начнем опять с того, на что можно опереться в его собственных высказываниях. Не говоря уже о постоянно проводимых им параллелях между писателями и живописцами, у него есть на этот счет и обобщающие суждения. Так, он говорит о сжатости, концентрированности, метафоричности литературного образа и о желательности этих качеств также и для живописи.

Нам более привычно слышать обратное: литературный образ описателен, тогда как зрительный — лаконичен; то, что писатель выражает на многих страницах, художник уместает в одном емком изображении. Но вникнем в рассуждения Ван Гога. Он начинает с того, что образы художников редко удаются писателям, ему не нравятся ни художники Бальзака, ни Клод Лантье у Золя. С другой стороны, художникам, считает он, редко удаются портреты писателей; они «изображают литератора всего лишь человеком, который восседает за столом, заваленным бумагой». И дальше: «Возьми портрет Виктора Гюго работы Бонна — хорош, очень хорош; но я все-таки предпочитаю Виктора Гюго, описанного словами, всего лишь не сколькими словами самого Гюго: ...Et moi je me taisais Tel que l'on voit se taire un coq sur la bruyère (И я молчал, как в вереске молчит самец-глухарь.) Разве не прекрасна эта маленькая фигурка на пустоши?» (п. 248).

Ван Гог не удовлетворяют живописцы, которые, как Бонна, делают просто схожий портрет «господина в воротничке»; то, что этот господин — писатель, опознается благодаря аксессуарам — столу, заваленному бумагами. То есть Ван Гог восстает против эмпирического портретирования и желает для живописи какого-то иного подхода, образцы которого он находил в портретах, созданных словами. Там — всего несколько слов, всего лишь сравнение с притихшим в вереске глухарем, метафора. Как образ она сильнее. Тут же Ван Гог называет пришедшие ему на память аналогичные примеры из живописи: некоторые фигуры у Рембрандта, у Мейсонье, автопортрет Милле. О последнем говорит: «это всего лишь голова, в чем-то вроде пастушьей шапки, но взгляд прищуренных глаз, напряженный взгляд художника — как он великолепен! В нем есть что-то, если я смею так выразиться, петушиное» (п. 248).

Ван Гог хочет сказать, что словами можно передать какую-то решающую экспрессивную черту, а не перечислять с равным вниманием лоб, нос, подбородок, воротничок, стол. «Молчащий глухарь» — этого достаточно. «Что-то петушиное» — и портрет становится выразительным. Литературный образ лаконичен и метафоричен — метафора уже по своей природе предполагает лаконизм, «стяжение», почему бы не применить это и в живописи.

Если под этим углом зрения обратиться к портретам кисти Ван Гога, мы узнаем в них тот же принцип. Портрет зуава: лоб быка и глаза тигра. Портрет Рулена: голова Сократа и Пана. Портрет жены зрителя из Сен-Реми: поникшая запыленная травинка. Автопортрет в халате: буддийский монах. Называю здесь только те «метафоры», о которых художник сам говорил, но и в тех случаях, когда он ничего не говорил, метафорическая доминанта образа присутствует, стягивает, как в фокусе, характерные черты *этого* человека и вместе с тем человеческого типа, к которому он принадлежит.

То же и в пейзажах. Припомним известные слова Чехова о том, что превращает словесное описание в картину. «В описаниях природы надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина. Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покатила шаром черная тень собаки или волка и т. д.» *Отбор* экспрессивных частных, акцентов при опускании или затушевывании других, о котором говорит Чехов, стал проникать и в пейзажную живопись, то есть процесс как бы переворачивался: сначала литература училась у живописи создавать картины, а потом и живопись, в свою очередь, чему-то научилась у словесных картин. Пример тому — пейзажи Ван Гога. Чем больше он совершенствуется в ремесле пейзажиста, тем энергичнее и смелее «сокращает», выделяя ведущую ноту, эмоциональную доминанту. Если у Чехова картина лунной ночи создается поблескиванием разбитого стекла, то у Ван Гога ощущение палящего жара передается (в картине «Дорога на Тараскон») всего лишь одной резко очерченной тенью на желтом песке. Он еще в Ньюэне поставил себе за правило: «Следует всегда иметь в виду что-то *одно*, а к нему уже привязывать окружение, чтобы последнее вытекало из него» (п. 429).

В зрелых его полотнах обычно есть определяющий сильный акцент, к которому остальное «привязано»: огромное солнце, темный кипарис, звезда, бильярдный стол и лампа, желтый флигель, ярко освещенный навес террасы, алое одеяло, черные вороны на грозовом фоне. Это не всегда самое главное в смысловом отношении — ведь и в описании Чехова стекло от разбитой бутылки само по себе несущественно, но оно — тот ключик, посредством которого открывается сезам лунной ночи. У Ван Гога его цветочные удары и экстрактивные частности — тоже ключи к картине, то, без чего она не может состояться. В «Ночном кафе» различные детали обстановки и даже фигуры посетителей за столиками могли бы быть изменены, перекомпонованы, их количество увеличено или уменьшено, но зеленый бильярдный стол с лампой над ним и тенью под ним — это то, на чем держится вся композиция с ее внутренним подтекстом. Так же без резкой тени от фигуры пропала бы «Дорога на Тараскон», а без алого одеяла — «Спальня».

Разумеется, Ван Гог культивировал метод «сокращений» и экспрессивных акцентов не потому только, что находил нечто подобное в искусстве слова. Он шел к этому через свой опыт живописца и находил опору в самых разных произведениях живописи («Следует всегда иметь в виду что-то *одно*» — это правило он извлек, анализируя «Брак в Кане» Веронезе). И все же «литературная» школа, им пройденная, равно как и его собственная прирожденная склонность к «рисованию словами», сыграла тут не последнюю роль. Он оперировал контрастными сочетаниями красок, акцентирующими штрихами, подчеркнутыми абрисами и пространственными эффектами наподобие того, как писатель оперирует эпитетами, гиперболами и метафорами.

И еще один урок, отвечающий характеру его мировосприятия, он извлек из знакомства с современной литературой, а именно: что пышная красочность не исключает драматической тональности, может с ней сочетаться. Если воспользоваться его терминами «колорит» и «рисунк», как он их применял к литературе, подразумевая картину жизни и концепцию жизни, то это значит — «колорит» может быть роскошным и праздничным при драматическом «рисунке». Ван Гог читал романы Золя, Флобера, Мопассана, Доде, с наслаждением погружаясь в сочные колоритные описания улиц, рынков, празднеств,

бульваров, портов, кафе, — он был особенно чувствителен к таким описаниям, они для него значили едва ли не больше, чем фабула. И одновременно он сознавал, сколь суровый приговор действительности содержится в упоительно красочных картинах, ее живописующих. Итог своим размышлениям над этим он выразил в письме к Вилемине:

«Как ты увидишь, читая Золя и Ги де Мопассана, современное искусство ищет чего-то богатого, чего-то очень радостного. Хотя Золя и Мопассан говорят вещи, более душераздирающие, чем кто-либо раньше говорил. Та же самая тенденция начинает становиться правилом и для живописи» (п. В-3).

Во всяком случае, в *его* живописи эта двуединая тенденция осуществилась.

Все попытки написать роман, повесть, пьесу о жизни Ван Гога были, независимо от степени литературной искусности авторов, неудачны. Хотя, казалось бы, биография Ван Гога дает писателю необычайно благодарный материал. Все дело в том, что она уже однажды рассказана большим писателем — им самим. Эта, если воспользоваться выражением Томаса Манна, «сама себя рассказывающая история» — не материал для художника слова, а уже осуществленное художественное повествование. Кто мог бы с большей силой рассказать историю безнадежной любви Винсента к своей кузине или историю его жертвенных отношений с Христиной, чем сделал он сам? Вторично переводить это в роман или повесть — все равно что переписывать своими словами «Молодого Вертера». История литературы знает много высокохудожественных автобиографических произведений; эпистолярные произведения Ван Гога к ним относятся. Разница лишь та, что они писались по свежим следам событий и без мысли о возможном читателе, кроме того, кому они были адресованы. Литературный талант автора тем не менее делает свое дело. «Сырой материал» действительности оказывается преобразенным уже в силу того, что мировидение таланта мощно, избирательно и оригинально. Ван Гог был *романтическим реалистом* и в живописи, и в литературном творчестве — он был им по своей человеческой натуре. Образ Христины и вся история их сближения Ван Гогом романтизированы: из жизни своей он «создает картину». Но — и в этом особенность его дара — в этой же

патетико-романтической, картине в полный голос звучит жесткая и жестокая «проза жизни». Мы одновременно чувствуем и то, что в этой «истории одной любви» было низменно трагикомического, и то, что в ней было возвышенного, святого. Не нужно для этого никаких дополнительных сведений о реальной Христине; все ясно из повествования Ван Гога. Поистине нужно быть большим художником, чтобы создать такой контрапункт, заставить отражаться друг в друге и жить друг другом прозу и поэзию.

«Рисовать словами» Ван Гог мог (или: мог бы), пожалуй, не хуже, чем кистью. В первые годы занятий искусством его словесные картины едва ли не опережают по силе изобразительности нарисованные. Некоторые из них как бы предвеляют будущие полотна: еще не став живописцем, молодой Ван Гог уже видел природу глазами живописца. Вот, например, поражающее зрительной точностью описание моря во время шторма — оно сделано в 1876 году в Англии: «Море было желтоватым, особенно у берега; над горизонтом висела полоса света, а над нею масса громадных, темных, серых туч, и видно было, как из них полосой низвергается дождь. Ветер сметал в море пыль с белой тропинки в скалах и клонил к земле цветущие кусты боярышника и желтофиолей, которые растут на утесах» (п. 67).

Можно подумать, что, делая такие описания (а их много), Винсент давал выход своему еще не реализованному и даже еще не осознанному тогда живописному дару. Но и впоследствии, уже будучи «хозяином» карандаша и кисти, он продолжал восполнять ежедневно создаваемые картины словесными картинами: эта потребность была у него неистребима. Вот как в последний год жизни он описывал изменчивые эффекты олив:

«Порою, когда это дерево покрыто бледными цветами и вокруг него роями вьются большие голубые мухи, порхают изумрудные бронзовки и скачут кузнечики, оно кажется голубым. Затем, когда листва приобретает более яркие бронзовые тона, а небо сверкает зелеными и оранжевыми полосами, или еще позднее, осенью, когда листья приобретают слегка фиолетовую окраску, напоминающую спелую фигу, олива кажется явно фиолетовой по контрасту с огромным белым солнцем, в бледно-лимонном ореоле. Иногда же, после ливня, когда небо становится светло-оранжевым и розовым, оливы на моих глазах восхити-

тельно окрашивались в серебристо-серо-зеленые тона. А под деревьями виднелись сборщицы плодов, такие же розовые, как небо» (п. 614-а).

Читая эту маленькую поэму об оливах, отчасти близкую описаниям, например, Гонкуров, трудно отделаться от ощущения, что, несмотря на обилие цветowych эпитетов, она содержит в себе какую-то специфически литературную картинность — нечто такое, чего нет в живописном цикле, посвященном тем же оливам: иное качество.

Еще больше это чувствуется в описаниях другого типа, более «событийных», которых тоже немало. Например:

«Последние дни я часто бывал в Схевенингене, и однажды вечером мне посчастливилось увидеть любопытное зрелище — прибытие рыбацкого парусника. Там возле памятника есть деревянная будка, где сидит дозорный. Как только парусник показался, этот парень выскочил наружу с большим голубым флагом, а за ним кинулась целая толпа ребятишек, еле доходивших ему до колен. Они явно испытывали большое удовольствие, стоя рядом с человеком, который держит флаг: им, по-моему, казалось, что они помогают паруснику войти в гавань. Через несколько минут после того, как дозорный замахал флагом, прискакал на старой лошади другой парень, который должен был принять якорь.

Затем к этой группе присоединились другие мужчины и женщины, в том числе матери с детьми: все они пришли встречать команду. Когда парусник подошел достаточно близко, парень, сидевший верхом на лошади, въехал в воду и вернулся на берег с якорем.

Затем люди в высоких непромокаемых сапогах на спине перетасили прибывших на сушу. Появление каждого встречалось громкими приветственными криками. Когда все сошли на берег, толпа отправилась восвояси, словно отара овец или караван, над которым, отбрасывая огромную тень, возвышался парень верхом на верблюде, то бишь на лошади» (п. 231).

Винсент добавляет, что он «попытался тщательнейшим образом зарисовать все перипетии события». Зарисовки сохранились — им нельзя отказать в выразительности и даже своеобразной монументальности. Но нельзя и не заметить, что многое в приведенном описании просто не поддается рисунку и при переводе на изобразительный язык неизбежно теряется. Обилие глаголов, протекаю-

щее во времени движение, быстрая смена действий. Метафора: толпа — отара овец, или толпа — караван (в том же письме Винсент сетует: «moutonner — сложнейшая задача»). Или — детям кажется, что они, толпясь вокруг дозорного, помогают паруснику войти в гавань: прекрасная деталь, но деталь исключительно литературная, достойная, может быть, Диккенса, однако недоступная визуальному образу.

Своими «словесными картинами» Ван Гог, как правило, не дублировал нарисованное и написанное красками: в них находила исход другая сторона его художественного дарования — собственно литературная. Хотя и в них участвует профессиональный взгляд живописца, но они им не исчерпываются, к нему не сводятся. В письмах Ван Гога читатель найдет поэтические картины дремтских степей (см. п. 330, 340), великолепные динамические эпизоды портовой жизни Антверпена (см. п. 437) и многое другое, не нашедшее, да и не могущее найти; адекватного выражения в живописи.

Некоторые французские исследователи отмечали «неуклюжесть» французского языка Ван Гога. Действительно, как многие, говорящие на нескольких языках (он говорил и писал на голландском, французском и английском, знал и немецкий), Ван Гог на каждом выражался не совсем грамматично и вставлял в речь слова другого языка. Но, видимо, и эти неправильности составляли скорее оригинальность, чем недостаток его литературного слога, — как «восхитительная неправильность» слога Герцена. Рене Юиг замечает о языке писем Ван Гога: «...эта неловкость придает его голосу своеобразную резкость и энергию»<sup>3</sup>.

Не приходило ли в голову Ван Гогу испробовать себя на поприще литературного труда? Такой вопрос мог перед ним встать (если вставал) только в Боринаже, когда он, покончив с карьерой проповедника, находился на распутье. Нет прямых свидетельств, что тогда он, перебирая возможные для себя роды деятельности, останавливался на мысли о литературе, — но это не исключено, как можно судить по некоторым намекам в письме к Тео. В этом очень длинном, очень искреннем исповедальном письме еще ничего прямо не сказано о решении стать художником — об этом решении говорится только в письме, написанном через два месяца, — зато содержатся пространные

<sup>3</sup> Huyghe René. Van Gogh, Paris, 1965, p. 12.

рассуждения о том, что он, Винсент, любит живопись, но не меньше любит и книги. Тут слышится нечто личное: ведь письмо писалось тогда, когда перед Винсентом вставали не теоретические, а прежде всего практические вопросы решения дальнейшей судьбы. Обращает на себя внимание фраза: «Итак, если уж ты можешь извинить человека, поглощенного картинами, согласишься, что любовь к книгам так же священна, как любовь к Рембрандту» (п. 133). Разве Тео когда-нибудь с этим не соглашался? Он и сам был большим любителем книг. Здесь может скрываться затаенная мысль. Решив, что его судьба — искусство, Винсент, возможно, еще колебался, какому искусству себя посвятить, изобразительному или литературному. Но когда решение было принято в пользу первого, второе полностью отпадало. С тех пор как Винсент дал присягу на верность живописи, он не делал уже никаких попыток с чем-то ее совместить — хотя бы с какой-либо временной работой ради заработка. Если у него и были литературные опыты, он о них никому не заикался и их уничтожал. Но, скорее всего, их и не было. Только письма.

В позднейших письмах также можно обнаружить глухие намеки на то, что все-таки некогда его манила литературная деятельность. Так, сообщая Тео, что Бернар «в конце концов научился писать хорошие сонеты», он добавляет: «в чем я ему почти завидую» (п. 477).

В одном из арльских писем после рассуждений о Данте, Петрарке и Джотто Ван Гог высказывает следующую мысль: «Мне всегда кажется, что поэзия есть нечто; более *страшное* (подчеркнуто Ван Гогом. — *Н. Д.*), нежели живопись, хотя последняя — занятие и более грязное, и более скучное. Но поскольку художник ничего не говорит и молчит, я все-таки предпочитаю живопись» (п. 539).

Почему поэзия казалась ему «более страшной»? Ведь он испытывал постоянную потребность именно «говорить», и говорить откровенно, обнажая душу. Но вот это-то и «страшно» — риск слишком большой открытости себя перед другими. Стремление к самовысказыванию соединялось у Ван Гога с целомудренным обереганием своего «я» от нескромных взоров. Он предпочитал говорить языком вне его находящихся вещей — их выражая посредством себя и себя обретая в них.

Как бы ни было — думал ли Ван Гог посвятить себя литературе или не думал, — «то, что сидит в тебе, все



равно найдет себе выход» (п. В-1). Литературное призвание находило выход в письмах: Ван Гог писал их так много, такие пространные, наполненные и размышлениями на самые разнообразные темы, и рассказами, и описаниями, что эта эпистолярная лавина никак не может объясняться одним лишь недостатком прямого общения с близкими людьми.

Нельзя сказать, что только письма к брату обладают и документальной, и литературной ценностью: письма к другим адресатам дают новые и не менее интересные грани литературного творчества Ван Гога. По количеству письма к Тео перевешивают всю остальную переписку: их 652, тогда как писем к Виллемине — 23, к Раппарду — 58, к Бернару — 21. Сохранившиеся письма к другим лицам немногочисленны (в действительности их было конечно больше: не сохранились письма к Кее Фос, которой Винсент писал осенью 1883 года почти ежедневно, ни письма к отцу, ни к Терстеху). В письмах к Тео Винсент наиболее раскрыт и укровенен. Братья были слишком близки по духу, слишком хорошо научились за годы переписки понимать друг друга с полуслова. Письма к Тео — по существу дневник: поначалу записи в нем развернуты, обстоятельны, со временем начинают уподобляться «потoku сознания». Мысли ложатся на бумагу в том порядке, или в том беспорядке, в каком приходят в голову: чередуются, почти без связующих переходов, рассуждения об искусстве, описания картин, описания увиденного, философические раздумья, бытовые подробности, просьбы. Винсент не утруждает себя отделкой слога, не заботится о том, чтобы избегать повторов; иногда высказывает важные мысли бегло, не сомневаясь, что брат и так поймет, что он хочет сказать.

Обращаясь к другим адресатам, он более систематичен, менее разбросан, больше следит за последовательностью изложения. Некоторые письма к Раппарду и особенно к Бернару — настоящие философско-художественные трактаты. Письма к Виллемине имеют свой особый оттенок: если с братом Винсент говорит как с равным себе и не хуже его самого знающим предмет разговора, то на младшую сестру смотрит несколько сверху вниз и стремится растолковать ей свои мысли. Он, например, рассказывает ей, кто такие импрессионисты, в чем Тео, конечно, не нуждался. Идеи о суггестивном цвете он излагает Виллемине сколь возможно популярно. А вместе

с тем в письмах к сестре порой звучат интимные личные ноты, которых нет в письмах к другим: ведь адресат — женщина, женщина-сестра, а женскую отзывчивость Винсент ценил как один из высших даров человеческих. С сестрой и с матерью он подчас делился тем, о чем воздерживался говорить с братом. Только Виллемине он рассказывает о своих переживаниях во время приступов болезни.

Таким образом, Ван Гог разными гранями предстает в своем эпистолярном наследии; в совокупности оно позволяет догадываться, какого масштаба и склада писатель в нем таился.

Итак, это прежде всего реалист и романтик в одном лице, поэт прозы, для которого низменное и высокое не существуют порознь, который видит красоту там, где ее редко замечают; писатель, преданный реальности как она есть, без косметики, суровой и жестокой, но никогда не воспринимающий ее в буднично-бытовом аспекте; писатель-мыслитель, склонный к анализу. Добавим сюда силу изобразительности, «пластики», связанную с видением живописца. Добавим еще страсть к познанию человеческих характеров и их типологии. Мы видели, как эта страсть к «человековедению», больше писательская, чем художническая, проявлялась в портретной живописи Ван Гогга, — а здесь обратим внимание хотя бы на некоторые из его словесных психологических портретов.

Ван Гог не писал кистью Гогена. Но эскиз его портрета — и какой выразительный эскиз! — он набросал словами.

«Девственная натура с инстинктами настоящего дикаря», у которого «честолюбие отступает на задний план перед зовом крови и пола», «настоящий моряк — он прошел через все испытания»; вместе с тем — «человек расчета», «находясь в самом низу социальной лестницы, он хочет завоевать себе положение путем, конечно, честным, но весьма политичным», «он никогда не выходит из себя, работает напряженно, но спокойно», «женат, но несколько не похож на женатого человека»; он напоминает мужской портрет Рембрандта, который Ван Гог называет «Человеком издалека» или «Путешественником»; «наделен буйным, необузданным, совершенно южным воображением», «его тянет на другой конец света», «ужасная мешанина несовместимых желаний и стремлений»; в нем есть нечто от Тартарена; он «маленький жестокий Бона-

парт от импрессионизма», которому свойственно «бросать свои армии в беде», нечто подобное с ним было и раньше, когда он подвизался в парижских банках, «я не раз видел, как он совершает поступки, которых не позволили бы себе ни ты, ни я»; мы с ним оба «немного помешаны», в тропиках он заболел недугом «чрезмерной впечатлительности», он постоянно «строит воздушные замки»; он «учит вас понимать, что хорошая картина равноценна доброму делу», «общаясь с ним, нельзя не почувствовать, что на художнике лежит определенная моральная ответственность».

Здесь выбраны только некоторые штрихи, которыми Ван Гог характеризует личность Гогена. Они могут показаться противоречивыми и даже взаимоисключающими, но, собрав их воедино, мы чувствуем, что в них схвачена реальная противоречивость, контрастность натуры этого сложного человека и выдающегося художника: соединение страсти и расчетливости, пылкой необузданности и ледяного самообладания. Замечены и те черты аморализма, которые впоследствии Сомерсет Моэм гиперболизировал в романе «Луна и грош» (где отдаленным прототипом героя является Гоген), и вместе с тем все искупающая воля к творческому подвигу, которая и есть первая нравственная заповедь художника.

Ван Гог видел людей зорко, понимал не поверхностно, находил для их характеристики определения, бьющие в самую сердцевину, и всегда стремился возвести личность к типу; короче говоря, он способен был создавать образ человека так, как это делает писатель. Он оставил навсегда запоминающиеся женские образы: униженной женщины — Христины; женщины, поработенной пред-рассудками филистерской среды, — Кее Фос; женщины, сломленной средой, бессильно и поздно против нее восставшей, — Марго Бегеман. Двух последних он никогда не портретировал карандашом или кистью, мы ничего не знаем о них, кроме того, что рассказано в письмах Ван Гога, — но они в нашем представлении живут, как живет мадам Бовари или Жервеза Маккар.

К особенностям писателя, которого мы пытаемся реконструировать, относится так же любовь к притчам, ино-сказаниям и развернутым метафорам.

Склонность к притчам наиболее заметна у молодого Ван Гога. Она развилась под влиянием чтения Евангелия и ранний выход нашла в сочинении проповедей. Пер-

вая проповедь, о содержании которой уже говорилось, переполнена литературными реминисценциями, но в целом является самостоятельным художественным рассказом — притчей на тему «Странник я на земле».

Прекрасной, глубоко трогательной притчей о птице в клетке, томящейся от желания и невозможности делать предназначенное природой, Ван Гог отмечает конец одного этапа своей жизни и предчувствие нового.

Уже став художником, свое эстетическое кредо он также излагает в форме аллегорической притчи — воображаемого диалога с Дамой, именуемой Красота и Возвышенность, которая происходит «не из лона живого бога и тем более не из чрева женщины», «леденит и превращает в камень». Ей противостоит другая — «Дама Реальности»: она «обновляет, освежает, дает жизнь» (см. п. P-4).

Впоследствии Ван Гог редко прибегает к прямой форме притчи, но «притчеобразное», иносказательное сохраняется в манере излагать мысли. В период своих религиозных экзальтаций он рьяно предавался благочестивому морализированию; вместе с разочарованием в религии пришло недоверие и даже отвращение к моральной дидактике — за ней ему виделось если не лицемерие, то душевная ограниченность. Поэтому он отчасти охладел и к притчам, где почти неизменным элементом является «мораль басни». «На мой взгляд, достоинство современных писателей в том, что, в отличие от старых, они не морализируют» (п. B-1). Впрочем, это не мешало ему любить Диккенса и даже Бичер-Стоу. Его антиморализаторская настроенность совсем не означала нравственного релятивизма, бесконечно чуждого натуре Ван Гога. Хотя он не без шуточного любопытства иногда ссыался на изречения вроде «пороки и добродетели — такие же химические продукты, как серная кислота и сахар» или «любовь вызывается микробами» (так полагал юный «позитивист» доктор Рей), всерьез он к ним никогда не относился. Просто он понимал, что как поэзия разлита во всей жизни, а не заключена в специально «поэтических» предметах, так и нравственные начала, которыми люди живы, не укладываются в моральные прописи. Презираемая и осуждаемая моралистами проститутка может быть человечнее безукоризненной дамы из общества; грешный художник несет в мир больше добра» чем нетерпимый к грехам пастор. Добро, человечность, нравственность в их истинном, непро-

писном значении до конца оставались для Ван Гога «сияющим градом», к которому брел «странник па земле». И он, по-прежнему испытывал потребности как-то сформулировать для себя нравственные первоосновы, добыть крупицы «утешающей» истины из сложного и антиномичного человеческого опыта. Притчи все-таки сохраняли для него обаяние — не нравочением, по сгустками мудрости веков, сжатой в простых и компактных образах. В 1886 году он писал Бернару: «Христос, этот великий художник, гнушался писанием книг об идеях, но не пренебрегал живой речью, особенно притчами (Каков сеятель — такова жатва, какова смоковница — и т. д.)» (п. Б-8).

Влечению к притчам было родственно пристрастие к афоризмам. Находя в книгах поразивший его своей меткостью и емкостью афоризм, он делал его своим спутником, как бы эпитафией к очередной главе «самого себя рассказывающей истории». Так, в начале жизненным девизом для него было: «Печален, по всегда радостен в своей печали». Дальнейшая вереница избранных изречений: «Все время в гору этот путь ведет», «Религии проходят — бог остается», «Любовь к искусству убивает подлинную любовь», «Благословенна будь Феба, дочь Телуи, жрица Озириса, которая никогда ни на кого не жаловалась» и т. д.

В его собственных писаниях постоянно возникали образные афористические формулы — лейтмотивы, к которым он снова и снова возвращался. В истории его любви к кухне лейтмотивом первой части был образ: кусок льда, который можно растопить, прижав к сердцу. А безнадежный исход этой любви рисовался в эпизоде с рукой, сожженной на свечке, рассказанном лапидарно, без единого лишнего слова, — тоже притча, хотя и не вымышленная.

Как в работе над картиной Ван Гог испытывал постоянную потребность определить для себя ее образную суть, доминанту — «что я хочу выразить», — так и, рассказывая, он искал какого-то ключевого определения или метафорического резюме, концентрирующего в себе смысл сказанного. «Друзья, будем любить то, что любим» — в этой «формуле» дан экстракт его рассуждений (в письмах к Раппарду) о миссии художника-реалиста, об искренности, самоотдаче, энтузиазме, риске. Тут же он сравнивает Раппарда и себя с еще неопытными рыбаками, выходящими

в открытое море: «...мы еще не умеем вести судно и маневрировать так, как нам хотелось бы; но, если мы не потонем и не разобьемся о рифы в кипящих бурунах, мы станем хорошими моряками» (п. Р-5). Это уже развернутая метафора — может быть, не слишком оригинальная. Но Ван Гог просто не мог не прибегать к метафорам: нигде очевиднее не сказывается «писательский» склад его мышления. Среди его метафор и сравнений есть удивительные по свежести и смелости.

Шахтер — «человек из бездны». Ткач — «лунатик». Марго Бегеман — «скрипка кремонского мастера, испорченная неумелым реставратором». Можно забыть, как Винсент описывал быт шахтерского поселка в Боринаже, — но невозможно, раз прочитав, забыть, что вид черных колючих живых изгородей на снежном фоне производит «впечатление шрифта на белой бумаге, выглядит, как страница Евангелия» (п. 127). Это прежде всего очень точно зрительно: ряды черных колючих кустарников на снежной равнине — столбцы букв на белом листе. Страница, открывшаяся перед приехавшим, — ее предстоит прочесть. Но тут еще и дополнительный штрих: напоминает не просто страницу книги, а страницу Евангелия. Почему Евангелия? Потому, что приезд в Боринаж означал начало евангелической миссии; потому, что молчаливое, безлюдное днем шахтерское поселение выглядело больше средневековым, чем современным; потому, что от него исходило внятное впечатлительному человеку веяние «бездны», угрюмых страданий, крестного мученичества. Наконец, еще и потому, что причудливо искривленные кустарники зрительно больше похожи на стилизованный шрифт старинных молитвенников, чем на простой шрифт новых книг. Вот сколько смыслов вбирает в себя это сравнение, сколько ассоциативных нитей оно завязывает в единый узел.

Побитые морозом кочны капусты сравниваются с женщинами в поношенных шальях, стоящими у лавчонки, где торгуют углем. Молодые всходы пшеницы напоминают о выражении лица спящего младенца. Ряды старых ветел — о процессии стариков из богадельни. Две хижины под одной крышей — о престарелой супружеской чете, доживающей свой век, поддерживая друг друга. В шелесте олив слышится «что-то очень родное, бесконечно древнее и знакомое», а «олеандры — те дышат любовью». Провансальские цикады — «те же, что и во времена так любив-

шего их Сократа» и «стрекочут они здесь, конечно, на древнегреческом языке». Одоблив в стихах Бернара строчку о распятии — «спиралью свитый на кресте», Винсент мимоходом подсказывает новый образ: «...почему бы не добавить, что тоскливый взор страдальца чем-то напоминает печальный взгляд извозчицкой лошади».

Ван Гог стремился реализовать в живописи приходившие ему в голову метафоры, но не всегда это оказывалось возможным. Многие имеют специфически литературную природу. Молодая пшеница, напоминающая о спящем ребенке, — это как лермонтовское «воздух там чист, как поцелуй ребенка», пластически непередаваемо. И как «изобразить» древнегреческое стрекотание цикад?

Не все творческие потенции Ван Гога осуществлялись и могли осуществиться в живописи. То, что в нем было «заложено», живописью исчерпывалось не до конца — и в этом также был один из источников его нравственных страданий, его неудовлетворенности положением своим как живописца и только живописца. Исключительная сосредоточенность на живописи не тяготила, а казалась самым желанным состоянием лишь до тех пор, пока он верил, что это искусство обладает в принципе безграничными возможностями соучастия в жизни людей. После Парижа эта вера поколебалась: Ван Гог увидел, что пути широкой социальной общительности живописи заказаны. И тогда чаще и чаще мы встречаем у него горькие суждения на изоляцию художника от «нормальной жизни», на то, что мало-помалу он становится «машиной», производящей работу, «непригодной и невосприимчивой ко всему остальному» (п. В-4). Так пишет он из Арля, находясь на высшем подъеме творчества. А из Сен-Реми пишет матери: «В настоящий момент моя работа идет хорошо, но конечно мысли мои, всегда сосредоточенные па красках и рисунке, вращаются в довольно узком кругу...». И добавляет: «...по правде говоря, мои товарищи художники тоже часто жалуются, что их ремесло действует отупляюще» (п. 619), то есть не только его личные обстоятельства тут повинны.

Повинны обстоятельства социальные, не оставляющие художникам достойного места в системе общественных связей: выше мы уже достаточно останавливались на этом трагическом для Ван Гога осознании. Но и это еще не все. Ван Гог не переживал бы так болезненно замкнутость художника на своем ремесле, если бы был по призва-

нию *только* художником. На самом деле его призвание было шире. Неосуществленные, подавляемые потенции его творческой личности оставались втуне.

Юношеское намерение сделаться проповедником не являлось сплошным заблуждением: что-то в этой профессии действительно отвечало духовному складу Ван Гога — только, конечно, не церковная догматика, не теология. Если бы он стал писателем, его профетические склонности нашли бы совершенно иное осуществление.

Проповедническая интонация, лишенная, впрочем, всякой высокопарности и поспешно сводимая на иронию, порой звучит в письмах, особенно в письмах Бернару. Она оправдана и характером адресата, и своеобразием их дружеских отношений. Эмиль Бернар — художник и немного поэт, духовно близкий Ван Гогу, но намного моложе, еще юноша. С ним Винсент мог говорить как с равным, но, как старший и более опытный, чуть-чуть покровительственно; делясь мыслями, но чуть-чуть и поучая. Ван Гог всячески стремился остеречь своего молодого друга от ухода в пустыню абстракций, от религиозного мистицизма, от пренебрежения плотью и кровью реальной жизни (и дальнейший художественный путь Бернара показал, как основательны были опасения Ван Гога на его счет). В письмах к нему он выступал убежденным проповедником гуманизма, проповедником «духовно здорового искусства». Но не ограничивался риторикой. Он старался уяснить современную ситуацию мира и художника в этом мире, обращался к истории, обнаруживая удивительную способность к анализу.

Именно Бернару он высказал замечательную «итоговую» мысль, которая в своей образно-афористической форме могла бы быть эпитафией к истории искусства рубежа веков: «...мы, художники, влюбленные в упорядоченность и симметрию, обособляемся друг от друга и в одиночку работаем над решением своей собственной и единственной задачи», «мы можем писать лишь атомы хаоса: лошадь, портрет, твою бабушку, яблоки, пейзаж» (п. Б-14). И именно с Бернаром поделился размышлениями о «делании жизни» как высшем искусстве, указывая на «величайшего из художников — Христа», который «не создавал ни книг, ни картин, ни статуй: он во всеуслышание объявлял, что создает *живых* бессмертных людей» (п. Б-8).



В послании к Бернару Ван Гог выступает и выдающимся писателем об искусстве, о старых мастерах — «искусствоведом» самой высокой пробы. Странно, как могли люди, читавшие эти страницы, считать художественные вкусы Ван Гога незрелыми и невоспитанными! Впрочем, еще Мейер Грефе находил, что «о голландцах не сказано ничего лучше того, что имеется в его письмах»<sup>4</sup>.

Бернар увлекался раннеитальянскими «примитивами», но, по мнению Ван Гога, мало знал и недостаточно ценил старое голландское искусство. Ван Гог в этом случае не побоялся выступить в роли блистательного пропагандиста художественной школы своей страны, которую, по его словам, изучал в течение двадцати лет. Голландцы, как он считает, тоже писали «атомы хаоса» — ибо и их общество уже не было «подобно обелиску», — но Ван Гог еще не видит в этом оснований для пессимизма: они зато, не предаваясь метафизическим умствованиям, создали портрет «целой республики, мужественной, живой и бессмертной». И он дает такие характеристики Хальса, Рембрандта, Вермеера Дельфтского, которые и сами являются шедеврами творческих портретов, когда-либо написанных рукой знатока.

Когда были впервые частично опубликованы письма Ван Гога, произошел взрыв его популярности. Впоследствии это обстоятельство многих смущало: казалось, что внимание публики завоевано сенсационностью писем и тем самым отвлечено от основной ценности — от живописи Ван Гога, которая была воспринята уже как вторичное по отношению к «человеческой драме».

Некоторые авторы, писавшие о Ван Гоге, сознательно стремились исправить этот «перекос», доказывая, что «человеческая драма» имеет значение второстепенное для истории, и не так уж важно, как Ван Гог жил, какая судьба его постигла, о чем он размышлял и что писал в письмах, — важно то, что он создал: картины.

Но примечательная вещь: почему-то никому не удается сосредоточиться на картинах, отвлекаясь от писем. Хотя это совсем не трудно сделать по отношению, например, к Клоду Моне, Сёра или Сезанну, а ведь и у них были свои «человеческие драмы». Дело и не в том, что жизнь Ван Гога изобилует какими-то экстраординарными событиями: их не было, если не считать таковыми недол-

\*\*\*\*\*

<sup>4</sup> Мейер-Грефе Ю. Импрессионисты. М., 1913, с. 161.

гий опыт миссионерства и болезнь, в которой, впрочем, тоже нет ничего необыкновенного. Ван Гог не совершал далеких путешествий, не воевал, не участвовал в политической жизни, не дрался на дуэлях, не предавался романтическим похождениям, не был замешан в каких-либо авантюрах. Он не подвергался гонениям — его попросту не замечали. Он даже не знал настоящей нищеты — помощь Тео неизменно удерживала его на грани. Он, в сущности, не был и так уж беспредельно одинок, как иногда представляют, — у него всегда были друзья, пусть и немногие. Словом, то, что обычно производит «сенсацию», в его биографии и в его письмах отсутствует.

Присутствует же в них дар писателя и мыслителя. Обнаруживаются те грани творческой личности, которые живописью исчерпаны не были, но проливают новый свет и на живопись Ван Гога. Если можно говорить о «заветах Ван Гога», то они, эти заветы, — не только в его картинах: они во всей совокупности того, что этот человек создавал, думал, говорил и как поступал.

## СУДЬБА НАСЛЕДИЯ И ИСТОРИЧЕСКОЕ МЕСТО ВАН ГОГА



Ван Гог не хотел и даже боялся прижизненной славы, сознавая, что она редко связана с подлинным пониманием. Но одного он хотел — чтобы его работы «окупались»; и в этом ему было отказано, зато через многие годы они окупались так, как он, конечно, не мог и предвидеть. Пьер Лепроон приводит некоторые впечатляющие цифры. «Красный виноградник», как известно, был продан при жизни художника за 400 франков. А в 1957 году картина «Заводы в Клиши» оценивалась в сумму, равнявшуюся примерно 132 000 франков в переводе на деньги того времени, когда Ван Гог ее писал, — то есть превышавшую почти в семь раз все, что им было получено от брата в течение десяти лет! Это стоимость только одной и не самой выдающейся из его работ. В 1962 году, когда в Голландии был создан Фонд Ван Гога, коллекция, хранящаяся у наследников Тео (около 170 картин и 400 рисунков), была приобретена Фондом за 18,5 миллионов флоринов. Так «расплатился» наконец художник со своим братом — через семьдесят с лишним лет после смерти их обоих.

Конечно, художественные ценности не поддаются измерению денежными знаками и все эти цифры глубоко условны. Но они — показатель того, что Ван Гог все же

одержал победу в том обществе, которое отказывалось даже возместить ему расходы на холсты и краски<sup>1</sup>.

Родина Ван Гога Голландия, в свое время не поддерживавшая и даже не заметившая своего великого художника, впоследствии сделала все возможное для сохранения, изучения и популяризации его наследия. Уже в первое десятилетие после смерти художника состоялось не менее двенадцати выставок его произведений в голландских городах — Амстердаме, Роттердаме, Гааге. Правда, мировой известности они еще не принесли и успех нарастал медленно: в 1900 году всего три картины поступили в публичную продажу за довольно скромные суммы, не превышавшие тысячу франков. Только парижская выставка 1901 года в галерее Бернхейма и затем выставка Салона Независимых в 1905 году, где в ретроспективном разделе экспонировалось 45 вещей Ван Гога, положили начало славы. Она пришла к Ван Гогу вместе с наступившим XX столетием. Пришло ли понимание — это уже особый вопрос.

Честь заботливого сбережения искусства Ван Гога принадлежит голландцам. При том беспечном отношении к работам Ван Гога, которое проявлялось всеми и даже им самим при его жизни, это было непростой задачей, но она выполнена. В настоящее время почти половина всего наследия художника сконцентрирована в Голландии и только четырнадцать полотен из числа упоминаемых в переписке пропали, то есть остались неразысканными. Остальные рассеяны по музеям и частным коллекциям всего мира, но местонахождение их, за единичными исключениями, известно, они доступны изучению и репродуцированию. В Голландии произведения сосредоточены в основном в двух крупнейших собраниях: музей Крёллер-Мюллер в Оттерло и Музей Ван Гога в Амстердаме, открытый в 1971 году в специально построенном здании. Последний имеет, кроме работ, ранее находившихся в Государственном музее Амстердама, также кол-

<sup>1</sup> В той же книге П. Лепроона (*Tel fut Van Gogh*. Paris, 1964) приводятся и другие примеры разительных изменений художественной конъюнктуры. Например, прославленная картина А. Невиля «Последние знамена» в 1890 году достигала цены в 200 000 франков (в пятьсот раз дороже «Красного виноградника»), а в 1949 году та же картина оценивалась в сумму, равную 13 франкам в переводе на деньги 1890 года. «Есть над чем поразмыслить спекулянтам, полагающимся на славу сегодняшнего дня!» — замечает автор.

лекцию, приобретенную у наследников Теодора Ван Гога Фондом Ван Гога. Фонд был учрежден со специальной целью сохранения произведений Ван Гога как национального достояния. В коллекцию, переданную Фонду, входят также все письма Винсента к брату и произведения других художников (Гогена, Коро, Мане, Писсарро, Монтиселли и других), имевшиеся в собрании Тео Ван Гога.

Огромный кропотливый труд учета и каталогизации всех произведений художника также проделан голландскими исследователями. Главная заслуга принадлежит Якобу Барту Де ла Файлю, издавшему в 1928 году четыре монументальных тома: «L'oeuvre de Vincent van Gogh: catalogue raisonné»; первые два посвящены живописным работам, третий и четвертый — рисункам. В 1930 году Де ла Файль опубликовал дополнительный пятый том, где ряд работ, включенных в каталог 1928 года, отбрасывались, как поддельные; рассматривались и другие полотна, приписываемые Ван Гогу, но на самом деле ему не принадлежащие. Художественный рынок в то время был наводнен подделками под Ван Гога. Де ла Файль продолжал работу по уточнению и обогащению каталога и в дальнейшем, подготавливая следующие переиздания. После смерти Де ла Файля его исследования были продолжены группой ученых, возглавляемой А. Хаммагером, директором музея Крёллер-Мюллер, автором нескольких книг о Ван Гоге.

К столетию со дня рождения Ван Гога на его родине было осуществлено полное издание писем в четырех томах с приложением сохранившихся писем Тео и других документов; значение этого издания, переведенного затем полностью и частично на другие языки, трудно переоценить.

Литература о Ван Гоге огромна, практически необозрима и очень разнохарактерна. «Вангогиана» включает и солидные монографические труды, и исследования отдельных сторон творчества художника или отдельных его периодов, и беллетризованные биографии, а также романы и пьесы, и великое множество кратких эссе, и специальные медицинские статьи о болезни художника, и статьи, посвященные шумевшей истории с подделками. Продемонстрированное в потоке литературы разнообразие точек зрения, оценок, подходов, концепций свидетельствует, во всяком случае, о том, что образ художника и доныне не стабилизировался в сознании современных лю-

дей, не закрепился в каких-то прочно отстоявшихся и уже не подлежащих пересмотру понятиях, а значит, продолжает тревожить, возбуждать вопросы, стимулировать поиски. То есть Ван Гог продолжает восприниматься как «человек среди людей», а не как объект спокойного музейного изучения. В искусствоведческой литературе можно встретить термин «message» — послание: нечто более активное, чем «наследие», но менее императивное, чем «заветы». Послание Ван Гога до конца не расшифровано; быть может, это залог и знак его долговечности.

При жизни художника, как мы знаем, появилась всего одна статья о нем — молодого критика Альбера Орье в «Меркюр де Франс». Напомню, что это был печатный орган символистов и автор представил Ван Гога читающей публике как символиста. Хотя сам Ван Гог отнесся к этому недоверчиво и даже сказал, что скорее согласен быть сапожником, имя его на первых порах связалось с символистами и символизмом довольно прочно. Авторы следующих статей также были близки к символизму: О. Мирбо и Х. Гофмансталь. Статья Мирбо в «Эко де Пари» появилась в 1891 году. Гофмансталь описывал свои впечатления от выставки 1901 года. Оба автора в приподнятых патетических выражениях говорили о том, с какой силой проявлена в картинах личность их создателя. Мирбо писал: «...все под кистью этого странного и могущественного творца приобретает странную жизнь, не зависящую от тех вещей, которые он изображал, — жизнь эта в нем самом, она и есть он сам»<sup>2</sup>. Гофмансталь: «Я всюду чувствовал душу того, кто все это сделал, кто посредством этого видения удовлетворял свою жажду освободиться от смертельных спазм страшного сомнения; я чувствовал, я знал, я проникал во все это...»<sup>3</sup>.

Не случайно, что Ван Гог был впервые «открыт» неоромантиками. Они почувствовали и оценили его экспрессию. Но в их восприятии была известная односторонность; при дальнейшем росте популярности Ван Гога она усугублялась. С легкой руки символистов и неоромантиков публика приучалась видеть в нем художника «странного», «одержимого», «мистика», «визионера». Ошеломившая необычностью, одних пленявшая, у других вызывавшая негодование (а негодующих отзывов в 1910-х годах было

-----  
<sup>2</sup> Цит. по изд.: *Tout l'oeuvre peint de Van Gogh*. Paris, 1971, vol. II. p. 131.

<sup>3</sup> *Ibid.*

еще очень много), заслоняла в глазах публики внутреннее содержание искусства Ван Гога, до которого как будто никому не было дела. Ван Гог с его поисками правды, преданностью натуре, с его отзывчивостью на социальные проблемы века, поклонник Милле и Золя, художник великой скромности, любивший в искусстве не себя, а «поля и крестьян, море и моряков, шахты и шахтеров», оставался в тени. Представляли в ореоле трагического нарциссизма того, кто был в своих стремлениях подобен Прометею, но никак не Нарциссу. Романтически настроенные неопиты искусства Ван Гога с жаром повторяли, что в его творениях присутствует его личность и душа, что видение его глубоко своеобразно — и в этом они были правы, — но не пытались понять, что же в этой душе заложено, кроме «спазм страшного сомнения», и какие новые горизонты открываются посредством этого видения. Смутные сведения о болезни художника и то обстоятельство, что он покончил с собой, еще более давали пищу толкам о его «странности». А та среда, которая лучше знала подлинного Ван Гога, с которой у него было намного больше общего, чем с символистами, — художники круга импрессионистов и неоимпрессионистов — хранили о нем нерешительное молчание. Возможно, оно отчасти объяснялось некоторым чувством вины и сознанием своей недалекости. Так, Ренуар, по воспоминаниям его сына, кинорежиссера Жана Ренуара, уже в старости говорил о смерти Ван Гога: «„Не слишком лестное для нас происшествие. Даже папаша Дюран не разобрался в его живописи!“. Равнодушие к такому яркому гению служило в его глазах приговором „веку болтунов“. Я спросил, верит ли он в сумасшествие Ван Гога. Ренуар ответил, что нужно быть чуть сумасшедшим, чтобы заниматься живописью. „Если Ван Гог сумасшедший, то и я тоже. А на Сезанна — хоть смиренную рубашку надевай!..“»<sup>4</sup>.

Только Эмиль Бернар, слишком близко знавший Винсента, чтобы не замечать, сколь односторонне его представляют, старался внести своими выступлениями в печати некоторые коррективы. В статье 1893 года, помещенной в «Меркюр де Франс», он особенно подчеркивал значение Ван Гога как живописца, влюбленного в свое ремесло, в самое «материю живописи», в «красочное тесто»:

<sup>4</sup> Ренуар Жан. Огюст Ренуар. М., 1970, с. 167.

«живописцем он был и оставался». Позже, публикуя адресованные ему письма Ван Гога, Бернар в предисловии откровенно указывал на характер их расхождений во взглядах на искусство, на тяготение Ван Гога к искусству «духовно здоровому». Но, поскольку Бернар сам был склонен к мистицизму, и он не удержался от некоторой мистической гримировки своего покойного друга.

Первым автором собственно искусствоведческого, достаточно серьезного и спокойного исследования творчества Ван Гога был известный немецкий критик Ю. Мейер-Грефе. Начиная с первого эссе 1904 года, а затем статьи 1910 года, вошедшей в сборник статей об импрессионистах, он впоследствии, уже в 20-х годах, посвятил Ван Гогу несколько очерков. В разных статьях Мейер-Грефе проследил эволюцию Ван Гога, тонко проанализировал цветовую структуру картин, основанную на контрастах, — «гигантскую борьбу красок, которые получают почти значение предметов», указал на особую роль в них «почерка», мазка («Ван Гог превращает мазок в средство, которое гораздо решительнее определяет характер его картин, чем все другие элементы») и в заключение проницательно заметил, что для Ван Гога «искусство было только средством и никогда не было вполне целью»<sup>5</sup>. Но Мейер-Грефе положил начало еще одной стойкой легенде — о двух Ван Гогах, почти не имеющих ничего общего: голландском и французском. Надо сказать, что сначала такого резкого разделения никто не делал: Ван Гога принимали или не принимали целиком. Гофмансталь, называя примерные сюжеты поразивших и взволновавших его на выставке 1901 года картин, упоминает среди них «крестьянские повозки, запряженные тощими лошадьми, медный бак и глиняную кружку, несколько крестьян вокруг стола, едящих картошку», то есть голландские вещи, включая «Едоков картофеля». Как раз «Едоки картофеля» произвели наиболее сильное впечатление на будущих экспрессионистов — если творчество Ван Гога в какой-то мере дало импульс формированию немецкого экспрессионизма, то главным образом этой картиной. Но Мейер-Грефе с его антипатиями к Золя и к «натурализму» XIX века оценил «Едоков картофеля» довольно пренебрежительно, как пережиток этого натурализма и совсем уничтожительную характеристику дал гаагским и нюэнен-

\*\*\*\*\*  
<sup>5</sup> Мейер-Грефе Ю. Импрессионисты. М., 1913, с. 174—175, 178.



ским рисункам. Дойдя до парижского периода, критик утверждал, что в Париже Ван Гог «бросил все, что он имел, и что личность его (прежняя. — *Н. Д.*) улетучилась, обратилась в ничто»<sup>6</sup>.

Эта концепция двух личностей, из которых первая будто бы необратимо улетучилась, как только художник прибыл в Париж, легла в основу многих позднейших очерков о Ван Гоге. Авторы превозносили до небес французского Ван Гога и не находили ни одного доброго слова для голландского, отказывая ему даже в таланте и не замечая, что тем оказывают плохую услугу и французскому: ведь если одно лишь соприкосновение с французской культурой магически переродило туповатого подражателя в художника, то где же его самобытность? Логически получается, что он только заменил плохие образцы на хорошие и это его спасло.

Многочисленные факты, говорящие о том, что первоначальная личность Ван Гога не улетучилась, а продолжала упорно существовать, авторами «французоцентристской» концепции относились за счет рецидивов провинциальности, объяснялись недостаточностью художественного образования Ван Гога, а иногда и попросту тем, что он был по своей натуре «варвар» и «мистик» (тут приходила на помощь легенда № 1), который так до конца и не проникся утонченным благородством французской культуры, хотя интуитивно взял от нее что мог.

На протяжении настоящей работы уже приводились некоторые суждения такого рода — например, итальянского критика Л. Витали. Если и не в столь категорической форме, как у Витали, несправедливую оценку голландского творчества Ван Гога и недооценку его голландской «почвенности» можно найти у многих серьезных и заслуженно известных историков искусства — у Ревалда, Вентури, Эльгара; их высказывания также цитировались выше. Мало кто склонен принимать в расчет мнения самого Ван Гога. Хотя бы то, что говорил он в 1885 году: «Даже впоследствии, когда я начну делать кое-что лучше, чем сейчас, я все равно буду работать так же, как теперь; я хочу сказать, что яблоко будет тем же самым яблоком, но только более спелым» (п. 393). И в 1887 году, уже в Париже: «О своей работе я такого мнения: лучшее из того, что я сделал, это в конечном счете карти-

\*\*\*\*\*  
<sup>6</sup> Там же, с. 158.

на, которую я написал в Ньюэне, — крестьяне, едящие картофель» (п. В-1). И в 1889 году, в Сен-Реми: «Мне сдается, что, может быть, лучше и проще всего было бы спокойно оставаться в Северном Брабанте. Но что сделано, то сделано» (п. 616).

На все это следует обычно один отклик: «он сам не понимал себя»<sup>7</sup> (конечно, критикам виднее), — или: «его гений ничем не обязан рассуждениям, рефлексии»<sup>8</sup>. Представление об «одержимом» художнике, который творит исключительно в состоянии полубессознательного наития, сам не понимает, что он делает, и пишет, что попадется на глаза, безразлично что, лишь бы «выразить себя», — это представление, возникшее не без влияния ранних статей Орье и Мирбо, укоренившись, давало основание и позднейшим критикам не доверять суждениям самого художника. Но не мешало тем же критикам всячески опираться на те его высказывания, которые их концепции подтверждали, например: «Картины приходят ко мне сами, как во сне».

В действительности Ван Гог отлично понимал, что он делает, и рефлексия имела большое значение в его работе. Простая истина заключается в том, что «рацио» и «интуицию» в равной мере присутствовали в его творческом процессе и дополняли друг друга.

Разумеется, было бы неправильно слепо верить каждому его слову о себе и понимать все буквально. Человек эмоциональный и страстный, он многое говорил под влиянием минуты, преувеличивал одно, преуменьшал другое, нередко ошибался в самооценках — да и кто этого не делает? Однако те «красные нити», которые проходят через всю его художническую исповедь, обязывают с ними считаться. А одной из них была убежденность в том, что на настоящий путь он встал, «когда жил в деревне», что начатое тогда он продолжал на юге, а если с этого пути уклонялся, то считал это своей виной и бедой, но также виной и бедой времени, обрекающего художника трудиться замкнуто, в одиночку, в отрыве от насущных человеческих интересов.

Вопрос ведь не в том, в какой из периодов его искусство было хуже или лучше, выше или ниже. Бесспорно, наибольшее количество зрелых художественных сверше-

-----

<sup>7</sup> *Вентури Л.* От Мане до Лотрека. М., 1958, с. 105.

<sup>8</sup> *Meuris Jacques.* Van Gogh aujourd'hui. Paris, 1958, p. 56.

ний принадлежит позднему, то есть французскому, периоду: тогда «яблоко стало более спелым». Речь лишь о том, что не было двух Ван Гогов — был один, *semper idem*, развивавшийся не стихийно и сумбурно, а с самого начала целеустремленно, последовательно пролагавший свою глубокую борозду на ниве искусства. И эта истовая настойчивость пахаря прослеживается отнюдь не только по высказываниям, а прежде всего по самим произведениям художника: поздние органически связаны с ранними и их продолжают. Гаагский «Старик» снова написан в Сен-Реми, только более совершенно: арльский «Крестьянин» продолжает нюэненскую портретную галерею, только с большей силой; арльского «Сеятеля» предваряет нюэненский «Сеятель»; «Церковь в Овере» дает более экспрессивное решение внутренней темы «Нюэненской церкви»; внутренний подтекст «Ночного кафе» раскрывается через сопоставление с «Едоками картофеля»; копии с картин Милле уже полностью переносят в атмосферу нюэненского сельского цикла, положенного на музыку цвета. Старые башмаки, дороги с одиноким путником, хижины под соломенными крышами — все эти содержательно насыщенные мотивы снова и снова возобновляются на всех этапах пути художника<sup>9</sup>.

В искусствоведческой литературе противопоставление позднего Ван Гога раннему делается не только на основании качественного критерия. Ранний Ван Гог, если за ним и признаются известные достоинства, рассматривается как традиционалист, поздний — как новатор, предвосхитивший чуть ли не все художественные течения XX века. Подчеркивается полный отход позднего Ван Гога от какого бы то ни было «натурализма» и делается акцент на субъективности его видения.

Многое, конечно, зависит от того, какой смысл вкладывается в термин «натурализм» — расплывчатый термин, меняющий свое значение едва ли не каждое десятилетие. Если понимать под ним фотографический буквализм, то Ван Гог отлично понимал его бесплодность уже на самых ранних стадиях своего ученичества, и даже самые ранние его опыты «натуралистическими» в этом смыс-

<sup>9</sup> Относительно многих вещей Ван Гога и доныне существуют сомнения, написаны ли они в Голландии, в Антверпене или во Франции. Если бы не упоминания в письмах, позволяющие довольно точно датировать большинство работ, то, конечно, таких сомнений было бы гораздо больше.

ле не были — они скорее являлись своеобразными «примитивами». Если натурализм означает светотеневую и тональную живопись, то не был ли «натуралистом» и Рембрандт? Если же натурализм понимать, следуя буквальному значению слова, как принцип главенствующей роли природы в работе художника, то Ван Гог придерживался его до конца. «Сад Добиньи» не менее близок к природе, чем «Пасторский сад в Ньюэнене».

На это указывал Де ла Файль, составитель фундаментального каталога, в своей работе 1927 года «Французский период творчества Ван Гога». «Все еще есть консерваторы, — писал Де ла Файль, — которые рассматривают его как визионера-фантаста, причудливого и развинченного, и отвергают его живопись... потому что она творение „сумасшедшего“!.. Традиционалисты совершенно игнорируют тот факт, что Винсент передавал природу с исключительной верностью. Никаких подделок, никаких добавлений, ни изменений. В Монмажуре он рисовал скалы. И что же! Встав на то самое место, откуда он их рисовал, мы с изумлением убеждаемся, что скалы имеют те самые трещины и расселины, те же формы и очертания и даже впадины, которые изображены на рисунке Ван Гога. Ничто не изменено, не упущено. И, несмотря на детальность, как грандиозно! Никакого плутовства или приукрашивания, ни малейшей лжи. Его произведения — воплощение реальности. Он великий мастер обостренного натурализма»<sup>10</sup>.

«Обостренный натурализм», или «усиленный», «преувеличенный», или, может быть, «романтический натурализм» — по-видимому более удачное определение стиля Ван Гога, чем другие, хотя вообще никакими дефинициями существо дела не передается. Но оно не пришло — слово «натурализм» звучало одиозно.

С тех пор как наследие художника было собрано и тщательно изучено, а также изданы в полном объеме его письма, односторонность стала в значительной мере преодолевать, мифы — рассеиваться. В исследованиях последних десятилетий, принадлежащих знатокам творчества Ван Гога — М.-Е. Тральбо, А. Хаммагеру, Я. Хюльскеру, П. Лепроону, В. Вейсбаху и другим, эволюция Ван Гога рассматривается объективно и полно (отдельные ссылки на эти труды читатель найдет в предыдущих гла-

<sup>10</sup> Tout l'oeuvre peint de Van Gogh. Paris, 1971, vol. II, p. 131—132.

вах). Однако разноречия в выводах, разногласия в концепциях остаются; образ художника, коль скоро хотят его осмыслить в целом, сохраняет нечто загадочное и как бы недосказанное. Недаром некоторые книги носят заглавия «Кто был Ван Гог?», «Таков был Ван Гог», «Тайна Ван Гога», «Загадка Ван Гога», «Символический язык Ван Гога». Казалось бы, что говорить о тайне, или о том, кто он был, когда все существенное установлено, документировано, прокомментировано, да и самим художником рассказано? Нет: веяние «тайны» продолжает ощущаться.

Любопытно, что пишущие о Ван Гоге связывают его имя с самыми разнообразными художественными тенденциями XX века, рассматривая его как их предшественника, — причем с теми больше всего, какие в данный момент стоят «на повестке дня». Мейер-Грефе, писавший первый очерк о Ван Гоге в период расцвета модерна, особенно подчеркивал «склонность к орнаменту», декоративность и мозаичность красочной структуры, замечая, что художественная молодежь, «колеблющаяся между искусством и художественным ремеслом», «отождествляет — несколько поспешно — его идеал со своим». Потом Ван Гога рассматривали как «лучшего виновника» экспрессионизма, как «первого и лучшего фовиста». Когда настал час торжества нефигуративной живописи, Ван Гог и тут оказался предшественником. Доказательству этого посвящена книга Жака Мёриса «Ван Гог сегодня», изданная в 1958 году (выше она уже упоминалась). Автор считает, что, начиная с Арля, «образы вещей исчезают» в картинах Ван Гога и, следовательно, все в нем предвещает то будущее, когда «картина не является больше ни отражением, ни зеркалом, ни даже открытым окном»<sup>11</sup>. Чтобы это обосновать, автору приходится особенно настаивать на том, что Ван Гог сам не ведал, что творит. «Он „мыслил“ — в декартовском значении термина, он философствовал, его философия, хотя еще домарксистского типа, была коммунистической и гуманистической, но его работа шла независимо от этого»<sup>12</sup>. Наиболее близкими к Ван Гогу художниками XX века Мёрис считает Делоне и орфистов, поскольку Делоне говорил: «Цвет сам по себе, без светотени, создает жизнь картины».

»\*\*\*\*\*  
<sup>11</sup> *Meuris Jacques. Van Gogh aujourd'hui*, p. 93.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 70.

Мёрис говорит также о предвосхищении Ван Гогом сюрреализма, ибо сюрреалисты (или иррационалисты) хотят «вернуть утраченное место тому *инстинкту*, который был, по существу говоря, единственным двигателем Ван Гога и делал из него „машину для живописи"... Преимущество их перед Ван Гогом огромно: они имеют достойное прошлое — живопись, покинувшую путь рутины, они часто более воспитаны и их вкусы не так-то легко могут быть обращены к произведениям из жизни рудокопов. Там, где Ван Гог не мог избавиться от известных принципов, они чувствуют себя более свободными»<sup>13</sup>.

Едва ли сейчас есть необходимость входить в полемику и доказывать, как мало все это относится к «невоспитанному» Ван Гогу и его живописи. С тех пор как нефигуративное искусство потеряло свой ореол и фактически почти сошло со сцены, кажется, уже никто не считает Ван Гога его основоположником. Быть может, теперь следует ожидать статей, где он будет объявлен основоположником современного «гиперреализма», и кто знает, какие неожиданные «потомки» еще будут с течением времени претендовать на право наследования. Интересно в этой ситуации одно: все хотят считать Ван Гога «своим», все испытывают обаяние его искусства, но оно ускользает от эстетических формул и символов веры XX века. Есть, стало быть, какая-то причина, что художник, менее всего «эзотерический», с его прекрасными и в сущности простыми картинами, изображающими крестьян, хижины, пейзажи Прованса, задает загадки уже нескольким художественным поколениям и протейчески меняется в их глазах, как будто бы поддаваясь любому толкованию, а в итоге не поддаваясь ни одному.

Так же как Ван Гога примеряли к различным моделям искусства XX века, так применяли к нему и различные методы критического исследования, вплоть до самых новейших. Если Орье и Гофмансталь писали в свойственных неоромантизму красивых, туманных и слишком общих выражениях, то впоследствии не было недостатка в тщательных и кропотливых формальных анализах произведений Ван Гога. Тень Ван Гога тревожили философы-экзистенциалисты — Хайдеггер и Ясперс. О нем написал пылкое и сумбурное эссе Антонен Арто — создатель

\*\*\*\*\*

<sup>13</sup> Ibid., p. 97—98.

«театра жестокости»<sup>14</sup>. В ряде работ к искусству Ван Гога применяются методы психоанализа (еще чаще — к его личности в связи с заболеванием). Здесь надо еще раз упомянуть любопытную книгу Х. Грэтца «Символический язык Ван Гога». Автор отдает главное внимание самим мотивам и предметам, которые художник избирал. Каждый мотив оказывается подсознательным или зашифрованным символом чего-либо относящегося к внутренней жизни Ван Гога и интимным фактам его биографии. Так, изображения источников света (солнце, звезды, лампа) символизируют любовь, к которой Винсент жадно стремился; искривленное дерево всегда означает борьбу за жизнь, а сломанная или засохшая ветвь — поражение в этой борьбе; пара башмаков — символ двух братьев, причем, если один из башмаков покосился или упал, это надо понимать так, что отношения между братьями ухудшились. Мосты означают переход от одного этапа жизни к другому. Предметы в натюрмортах, имеющие отчетливо выраженную вертикальную форму — свеча, бутылка (а также кипарис в пейзаже) — мужское начало; вазы, чашки, кувшины — женское; «парность» предметов (две чашки, две лодки, две верхушки у кипариса) означает близость, дружбу. И так далее.

Справедливость требует сказать, что сами факты истории жизни Ван Гога изложены Х. Грэтцем со знанием дела и с любовью к художнику, а в картинах многое хорошо увидено. Но навязчивые поиски символических шифров заставляют вспомнить об эпизоде с арльскими полицейскими, которые, обнаружив среди картин Ван Гога натюрморт с двумя селедками, рассердились, приняв его на свой счет («селедка» — насмешливое прозвище полицейского).

Полную противоположность представляет другой метод изучения, положенный в основу работы М. Арнольда «Почерк и изобразительная форма Ван Гога». Она появилась в 1973 году, когда весьма влиятельными сделались методы структуралистского анализа. Автор подвергает «дуктус» Ван Гога (почерк, систему мазков, штрихов) очень подробному исследованию и классифика-

<sup>14</sup> В очерке Арто есть меткие и проникновенные наблюдения. Но много чрезвычайно странного: например, Арто почему-то считает добрейшего доктора Гаше виновником гибели Ван Гога и отводит в этой связи большое место филиппикам против врачей-психиатров, хотя Гаше и не был психиатром.

ции, исходя из того в общем справедливого тезиса, что Ван Гог, хотя и руководствовался в большой мере чувствами, «но одновременно не меньше заботился о ясных, рациональных и логических построениях»<sup>15</sup>. Арнольд находит у него два вида «почерка» — дескриптивный (предметный, воссоздающий фактуру и форму изображаемого предмета) и экспрессивный (автономный, эмансипированный от фактуры, а частично и от формы предмета); первый преобладает в раннем периоде, второй — в позднем. Это положение, несомненно имеющее под собой реальную почву, конкретизируется на протяжении книги, причем автор с довольно утомительной тщательностью классифицирует все виды мазков и штрихов Ван Гога, посвящая каждому отдельный параграф (параллельные штрихи, пересекающиеся, гнутые, зигзагообразные и т. д.). Нельзя сказать, что подобное скрупулезное изучение совершенно излишне: в процессе его уясняются и уточняются многие особенности стиля художника, хотя, вероятно, можно было делать это с меньшим педантизмом. Но с чем невозможно согласиться, это с мнением автора, заявленным в самом начале книги, что только такой способ и является плодотворным, способным «исправить фальшивый и односторонний образ Ван Гога» и дать его «объективную характеристику». Как раз полнота характеристики не достигается: анализ почерка, каким написано послание, еще не означает прочтения послания.

В заключение беглого обзора литературы о Ван Гоге остановлюсь коротко на русской и советской «вангогиане». Она сравнительно невелика, несмотря на то что искусство Ван Гога воспринимается как близкое по духу русской гуманистической традиции, а в наших музеях имеется хотя и небольшое, но достаточно представительное собрание картин периода Арля, Сен-Реми и Овера (только произведения голландского и парижского периодов отсутствуют).

Впервые русские читатели узнали о Ван Гогге в 1908 году: тогда в журнале «Золотое руно» была опубликована статья М. Дени «От Ван Гога и Гогена к неоклассицизму» (одновременно с ее опубликованием во Франции) и статья М. Волошина. В 1913 году в журнале «Аполлон» появились в русском переводе письма Ван Гога к Берна-

\*\*\*\*\*  
<sup>15</sup> *Arnold M. Duktus und Bildform bei Vincent Van Gogh, 1973, S. 6—7.*



ру и статья о Ван Гоге А. Шервашидзе. Через два года Я. Тугендхольд опубликовал эссе о Ван Гоге в книге «Проблемы и характеристики», а уже в советское время, в 1919 году, вышла монография того же автора «Винсент Ван Гог». В ней немало фактических неточностей, что неудивительно, так как тогда изучение наследия и биографии художника только начиналось и в других странах, — тем не менее Я. Тугендхольд, один из выдающихся советских искусствоведов, со свойственной ему художественной чуткостью нашел верный ключ к пониманию искусства Ван Гога. То, что сказано в работе Тугендхольда об одухотворенности и очеловеченности природы под кистью Ван Гога, о выражении «динамического бытия» предметов, о синтезе состояний, — сказано глубоко и верно.

В 1920-е и в начале 1930-х годов изучение продолжалось главным образом трудами музейных работников — сотрудников Музея нового западного искусства и его директора Б. Н. Терновца, опубликовавшего статьи о художнике в 1921 и 1923 годах. В 1926 году в музее была организована выставка работ Ван Гога, Сезанна и Гогена — трех крупнейших постимпрессионистов.

Новый прилив широкого интереса к Ван Гогу был связан с выходом в 1935 году двухтомника избранных фрагментов писем художника и других документов, относящихся к его биографии, в переводе и под редакцией Н. Щекотова, в сопровождении статей Н. Щекотова и А. Эфроса. «Золотое руно», «Аполлон» и книга Тугендхольда стали к тому времени библиографической редкостью, и по существу впервые широкие круги советских читателей узнали многое об авторе «Красного виноградника». Перевод писем, правда, грешил большой приблизительностью, а местами искажал смысл, однако выбраны были действительно самые характерные отрывки и переводчику удалось передать эмоциональный тон языка Ван Гога (благодаря чему некоторые и по сей час предпочитают пользоваться этим переводом, а не позднейшим, гораздо более точным, в издании писем 1966 года).

Война и послевоенное десятилетие снова затормозили появление литературы о Ван Гоге, как, впрочем, и вообще о западноевропейском искусстве конца XIX и начала XX века. Не в меру усердствующими людьми оно все огулом, начиная с импрессионизма, объявлялось «формалистическим» и «буржуазным». Но примерно со второй

половины 1950-х годов в советском искусствознании углубленно изучаются импрессионистский и постимпрессионистский этапы развития мировой культуры: им посвящаются и монографии об отдельных мастерах, и сборники проблемных статей; можно утверждать, что ничто действительно ценное не остается вне поля зрения исследователей. Опубликован ряд содержательных статей об искусстве Ван Гога и в 1970-е годы. Укажу на работы Е. Муриной<sup>16</sup>, Н. Смирнова<sup>17</sup>, О. Петрочук<sup>18</sup>. В трактовке этих авторов фигура Ван Гога получает справедливое и неодностороннее освещение: мифы об одержимом художнике или о зияющей пропасти между голландским и французским его творчеством советскими исследователями не поддерживаются. Делаются серьезные попытки осмыслить феномен Ван Гога в его эстетическом и этическом значении и в историческом контексте. Большую роль сыграла здесь выставка работ художника из музея Крёллер—Мюллер, организованная в 1971 году в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве и затем показанная в Ленинграде: в первый раз советские зрители увидели подлинники Ван Гога разных периодов его творчества в такой полноте. Еще раз, в 1966 году, было издано собрание избранных писем Ван Гога, заново переведенных на русский язык.

Помимо монографических, «портретных» очерков о Ван Гоге, появляются и работы, где живопись его рассматривается в контексте искусства его современников. Так, в книге В. Прокофьева «Постимпрессионизм» убедительно показано, что творчество Сезанна, Ван Гога и Гогена, сколькими ни были эти мастера, в совокупности образует целостный исторический этап, закономерно следовавший за импрессионизмом. Ниже я вернусь к некоторым положениям очерка Прокофьева, а пока приведу его заключительные слова, которые кажутся мне вполне верными, — они составят естественный переход к следующему разделу настоящей главы.

<sup>16</sup> *Мурина Е.* Метод Ван Гога. — В кн.: Западноевропейское искусство второй половины XIX века. М., 1975.

Когда настоящая книга была уже сдана в издательство, вышла из печати книга Е. Муриной (*Мурина Е.* Ван Гог. М., 1978) — первая большая монография о Ван Гоге советского автора.

<sup>17</sup> *Смирнов Н.* Послесловие. — В кн.: *Перрюшо А.* Жизнь Ван Гога. М., 1973.

<sup>18</sup> *Петрочук О.* Рисунки Винсента Ван Гога. М., 1974.

«...Они (импрессионисты и постимпрессионисты. — Я. Д.) образовали вполне суверенное и специфическое, обладающее внутренней общностью и не растворимое ни в прошлом, ни в будущем целое. И такое межстадиальное положение отнюдь не превратило импрессионистов и постимпрессионистов в межеумочное или чисто переходное явление, но, напротив, дало им редкую возможность создать неповторимые, наделенные особым очарованием художественные ценности»<sup>19</sup>.

Читатель моего очерка, вероятно, заметил, что он носит характер исключительно портретный, то есть написан об одном человеке, одном художнике — и не о представителе художественного течения, а о неповторимом художественном феномене, который — скажем это прямо — так и остался неповторимым. Несмотря на огромный резонанс во всем мире, искусство Ван Гога прямого продолжения не имело. Как ни сильно и заметно влияло оно на живопись XX века, сколько ни породило прямых подражаний, но развития по пути, который Ван Гогом «завещан», не произошло. Этот путь оборвался, как обрывается дорога в картине «Вороны над хлебным полем». Была подхвачена идея суггестивного цвета, «который сам по себе что-то выражает», идея права художника на экспрессию, а также другие более частные открытия и приемы, но не тот сокровенный пафос, который питал и цементировал все эти идеи и открытия, не тот источник, из которого они исходили. И поскольку целостная духовная личность Ван Гога оказалась заслоненной отдельными «новациями», постольку и открывалась возможность производить его в родоначальники чего угодно, даже нефигуративной живописи и сюрреализма. Замысел настоящей работы определялся в первую очередь желанием сколь возможно реконструировать эту духовную личность, как она вырисовывается и в осуществленных и в неосуществленных (только задуманных) творениях Ван Гога, и в его жизни, и в его раздумьях, вкусах, оценках, в его отношении к людям, идеям, искусству. Отсюда и сосредоточенность на «портрете» художника.

Но, конечно, искусство Ван Гога было, как все на свете, исторически обусловлено и развивалось в русле если и не похожих, то стадиально близких явлений. Ведь

\*\*\*\*\*  
<sup>19</sup> Прокофьев В. Постимпрессионизм. М., 1973, с. 28.

и сам он с убежденностью настаивал на том, что он не «одиночка», а лишь принимает участие в общем деле возрождения современного искусства. Заветным его желанием было сплотить художников для работы над этим общим делом. Сплочение и объединение не мыслилось им как кружок единомышленников в узком смысле слова, работающих однотипно, а скорее как полифония различных голосов. Он объединял их общим именем «импрессионистов» включая и себя, хотя оговаривая, что это условное название его «ни к чему не обязывает», — да и вообще не считая, что импрессионисты так уж радикально отличаются от многих других: «я не вижу смысла в таком настойчивом делении на секты».

Но какая-то общая платформа для «общей работы» все же подразумевалась: какая же?

Пожалуй, одна главная: воля к созданию *портретов современности*, имея в виду и типы современных людей, и их деятельность, и природу, их окружающую. Раскрытие через призму «современных чувств» тех областей, граней, аспектов действительной жизни, которые ранее искусством не затрагивались или затрагивались неполно. Так, по мнению Ван Гога, искусство эпохи способно «подняться до высот, равных священным вершинам, достигнутых греческими скульпторами, немецкими музыкантами и французскими романистами» (п. Б-6).

Как ни неожиданно это может показаться в устах художника, которого так часто называли и фантазером, и визионером, и субъективистом, но именно так он смотрел на общие задачи искусства, видя залог его прогресса в том, насколько способно оно охватить картину нынешнего мира в его разнообразных реалиях. Начиная от шахт и кончая тропиками. Начиная от травинки и кончая звездным небом. Ему мнился некий многоголосый, многокрасочный художественный эпос современной действительности, причем главная роль должна была принадлежать живописи «фигурной» и портретной. Лейтмотивом проходит у Ван Гога мысль, кажущаяся такой тривиальной, что к ней даже не прислушиваются: изображать действительность!

Если и был он к чему-либо нетерпим — то к уходу от этой задачи. Эмиль Бернар написал портрет своей бабушки — Винсент в полном восторге: он находит, что Бернар еще нигде не был больше самим собой, чем в этом живом и остром портрете властной старухи.

Написал «Бретенок на лугу», собирается делать этюды в публичном доме — тоже прекрасно. Но вот тот же Бернар написал стилизованное «Поклонение волхвов» и «Благовещение», и Винсент более чем холоден: при всей своей деликатности он не находит более мягких слов, чем «мистификация» и «ничего не говорящие статисты». «Стань опять самим собой», — обращается он к Бернару. А стать самим собой — значит, в его понимании, стать портретистом реальности.

Так мыслил Ван Гог в начале своего пути и так же в конце. Примерно такие же требования предъявлял он в свое время к Раппарду, к Брейтнеру. Пусть каждый — так он рассуждал — сосредоточится на сюжетах, ему близких, лишь бы это были реальные сегодняшние предметы, переданные со всей доступной художнику интенсивностью выражения.

Интенсивность, напряженность, «экстрактивность» в передаче видимого — это тоже подразумевалось Ван Гогом, когда он рисовал себе идеал будущего искусства, а так как *цвет* он полагал главным средством интенсивного выражения, то и считал, что художником будущего достоин стать «еще невиданный колорист».

Вполне современными, то есть посвятившими себя «портретированию» современности, и притом блистательными колористами были импрессионисты старшего поколения — и Ван Гог считал их искусство отправной точкой. Что же все-таки его не до конца в них удовлетворяло, побуждая искать другой путь? Две вещи. Первое — самое простое — то, что они «портретировали» преимущественно природу, а не людей (он не раз настойчиво вопрошал: кто же наконец сделает в фигурной живописи и в портрете то, что сделал Клод Моне в пейзаже?). Второе — то, что, на его взгляд, живописи импрессионистов недоставало именно вот этой интенсивности проникновения в суть вещей, недоставало решимости отклониться от визуального подобия предмета во имя выражения его сущностного образа: этим он и мотивировал в Арле свой отход от уроков импрессионизма и возвращение к нюэненским идеям. У Дега, как он его ни ценил, Ван Гогу чудилось нечто холодновато отстраненное, невозмутимое — хотя и «мужественное», но «безличное» (см. п. Б-14). А у молодого последователя Дега, Лотрека, Ван Гог угадывал приближение к той экспрессивности проникновения, на пороге которой Дега останавливался, — хотя

самых характерных и экспрессивных работ Лотрека, сделанных уже в 90-х годах, Ван Гогу не пришлось увидеть. Так же, как не увидел Ван Гог лучших и зрелых произведений Гогена. Трудно сомневаться, что и те и другие, хотя вовсе не похожие на его собственные, привели бы его в восхищение. Это было как раз то, чего он ждал от «прогресса искусства»: художественное открытие еще не разведанных сфер современной жизни — парижского дна у Лотрека и знойных тропиков у Гогена, — сделанное «ослепительно», с полным погружением художника в свой предмет, с той адекватностью стиля предмету, которая, в понимании Ван Гога, была главным признаком художественности.

Сам он не взялся бы за темы Лотрека и Гогена — они не принадлежали к тому, что он любил. Его личному складу ближе были Милле и Домье. Но далеко не родственные ему художественные индивидуальности Гогена и Лотрека развивались в том русле, которого Ван Гог желал для современного искусства в целом.

То есть «сподвижниками» Ван Гога из числа современников его действительно были те, кто вошел в историю под именем «постимпрессионистов», — их действительно объединяло нечто большее, чем то, что все они так или иначе «прошли» через импрессионизм, а потом «ушли» от него.

Из всех случайных и неточных названий, бог весть почему закреплявшихся за художественными течениями и периодами, «постимпрессионизм» — вероятно, самое неточное и неопределенное; впрочем, и обозначаемое им явление тоже достаточно неопределенно — постимпрессионизм, строго говоря, не был течением, общей программы и платформы его представителей не было. Можно понимать постимпрессионизм расширительно — тогда к нему могут быть отнесены очень многие современники Ван Гога, в первую очередь дивизионисты, а также «понтавенцы», «набиды». Ревалд в книге «Постимпрессионизм» объединяет под этим названием все течения, существовавшие примерно в 1886 по 1906 год (дата возникновения кубизма), хотя рассматривает их строго дифференцированно и указывает на калейдоскопичность художественной жизни в это двадцатилетие. Но существует и вполне понятная тенденция сузить чрезмерно широкий термин, закрепив его за теми художниками, которые не примыкали ни к одной из быстро распадав-

шихся групп, а вместе с тем составляли лучший цвет «постимпрессионистской» эпохи. В конечном счете это те немногие, но блистательные художники, о которых пишет в упоминавшемся очерке В. Прокофьев: Сезанн, Ван Гог, Гоген и Тулуз-Лотрек. Может быть, их следовало бы называть как-то иначе, скажем; Великими Независимыми; ведь каждый из них был поистине независим и шел своим собственным путем, каждый представлял самостоятельное «течение». Но, коль скоро термин уже существует, будем называть их постимпрессионистами.

Не было бы смысла вообще придумывать для них общее наименование, если бы у них не было ничего общего по существу. Однако в исторической перспективе все виднее становится, что общность была, что в совокупности своей творчество этих мастеров составило некий закономерный этап в развитии искусства, следующую после импрессионизма ступень, ведущую не вниз, не в сторону, а выше.

Нелегко однозначно определить это общее. Приблизительно и описательно можно сказать так: постимпрессионисты обладали повышенной, предельно обостренной реактивностью в отношении к миру реальных вещей; они открыли в нем «неразведанные» сферы; они — каждый на свой лад — были экспрессивны в их выражении, то есть расширили права чувства и воображения за пределы, поставленные традиционной концепцией живописи, оставаясь всецело в границах конкретного образа, данного в зрительном восприятии.

Последнее важно подчеркнуть. Безусловная верность конкретному, зримому или, пользуясь выражением Ван Гога, «действительно существующему» коренным образом отличает постимпрессионистов от их современников символистов, и в том числе от такого по-своему замечательного и искреннего художника, как Редон. Тогда как экспрессивность, присущая постимпрессионистам, не позволяет сблизить их с Сёра — художником, тоже замечательным (хотя не успевшим раскрыть свое дарование), чье тяготение к «научным» принципам имело в себе нечто от пафоса раннего Ренессанса. Своеобразие постимпрессионистов — именно во встрече, в совмещении реализма XIX века и экспрессии, которым затем суждено было разобшиться.

«Портретность» лиц, предметов, пейзажа присутствует у постимпрессионистов даже в большей мере, чем у реа-

листов — доимпрессионистской генерации. У Домье и Милле персонажи сюжетных картин обычно не идентифицировались с моделями, которые им позировали, а представляли собой «обобщенных» героев. У постимпрессионистов, так же как у импрессионистов, нет ничего вымышленного, не взятого прямо с натуры. Герои Лотрека, все до одного, — реальные люди, которых можно назвать по имени, причем они фигурируют в картинах не «в образе», как актеры на сцене, а в своем собственном облике и присущем им окружении<sup>20</sup>. Гоген, из всех постимпрессионистов наиболее близкий к символизму, был склонен обобщать своих персонажей, в теории был даже непримирим к «натурности», но в конечном счете он ее сохранял: мадам Жину в «Арльском кафе» — это мадам Жину, а Техура в таитянских картинах — это Техура. Такие придуманные вещи, как «Борьба Иакова с ангелом», — слабейшие у Гогена: они-то и показывают, как беспомощен он был в сфере «чистой фантазии» и как уступал в этом отношении хотя бы Одилону Редону.

Ван Гог преследовал задачу создания типов, обобщенных образов, но делал это при сохранении полной тождественности прототипа и типа. Соединять несколько лиц в вымышленный образ ему было несвойственно: он с уважением отзывался о таком методе, но сам к нему не прибегал. Все его «типы» — это портреты реальных людей, как и у Тулуз-Лотрека.

Словом, постимпрессионисты были верны принципу «этюда с натуры» и в этом следовали за импрессионистами, но подход к натуре у них был иной. Они обострили, интенсифицировали восприятие реальных вещей, сняли с него налет привычности. Они «допрашивали» натуру, вглядываясь в нее с особой напряженностью, как бы желая вырвать у нее ее тайны. И деформации, и фантастичность, и гротеск, которые можно усмотреть в постимпрессионистской живописи, исходят от этого пристального, «до крови в глазах», испытующего взгляда на натуру, под которым она как будто сама начинает преобразоваться, меняться, разверзает уста и «говорит». Увиденное остается быть одномоментным, становится синтезом состояний. Об этом хорошо говорится в очерке В. Прокофьева «Постимпрессионизм»: «Жить интенсивнее, ярче, полнее, ощущать не только теперешнее, сиюминутное, но и дале-

\*\*\*\*\*  
<sup>20</sup> См. об этом: *Воркунова Н.* Тулуз-Лотрек. М., 1972.



кое, длительное, не только проявившееся, но и потенциальное»<sup>21</sup> — такова, условно говоря, программа постимпрессионизма, выводящая реальное «за пределы обыденного».

Автор безусловно прав и в том, что «осуществлялась она по-разному». Настолько по-разному и настолько эти различия касались и установок, и традиций, и индивидуальных свойств таланта, что дальнейшие уточнения их, которые делает В. Прокофьев, кажутся уже несколько искусственными. По мысли его, постимпрессионисты, не приемлющие в импрессионизме «умиротворенности» и «принципиальной камерности», стремились «обрести способность жить в большом пространстве и большом времени»<sup>22</sup>. Это справедливо по отношению к Сезанну, Ван Гогу и Гогену, но едва ли имеет отношение к постимпрессионизму Лотрека, который поэтому и не занял в очерке Прокофьева должного места. Далее автор говорит, что великим постимпрессионистам было свойственно тяготение к новой масштабности миропонимания: Сезанну — в сфере «космического» видения природы, Ван Гогу — в постижении ее витальных сил, Гогену — в расширении исторического опыта человечества посредством приобщения искусства к внеевропейским культурам. Эти мысли развиты достаточно убедительно по отношению особенно к Сезанну, но все же такое слишком отчетливое разделение функций между постимпрессионистами кажется жестким, сужающим диапазон каждого из них. Разве пафос Ван Гога исчерпывается витальными, «растительными» силами природы? А как быть с его глубоким постижением человеческих характеров, социальных проблем? И разве «космическая» интерпретация природы не была свойственна так же и ему? И как быть опять-таки с Лотреком, которому свойственно скорее сосредоточение на «малом» пространстве?

В стремлении точно определить и поименно назвать те «сущности», которые раскрывал постимпрессионизм, нас подстерегают односторонности и натяжки: ведь единым течением он все-таки не был. Тех, кого мы называем постимпрессионистами, сближала лишь исторически стадийная общность — заключительная стадия реализма нового времени на переходе к новейшему (пользуясь тер-

.....  
<sup>21</sup> Прокофьев В. Указ. соч., с. 17.

<sup>22</sup> Там же, с. 18.

минологией В. Прокофьева), связанная с экспрессивными путями постижения реальности. Предмет не разрушается в своей реальной целостности — он предстает не как форма созерцания художника, но как нечто объективно и несомненно сущее, внеположное созерцающему сознанию, однако требующее вчувствования, внедрения, соприкосновения с предметом обнаженными нервами.

Аналогии этой экспрессивной стадии реалистического искусства усматриваются и в других сферах духовной жизни на рубеже веков. Даже в точных науках: не тогда ли сами ученые заговорили о важности интуиции и воображения в их работе, о способности по-новому интерпретировать известные факты. Эйнштейн на вопрос о том, как ему удалось открыть теорию относительности, отвечал: «Нормальный взрослый человек вообще не задумывается над проблемой пространства и времени. По его мнению, он уже думал об этой проблеме в детстве. Я же развивался интеллектуально так медленно, что пространство и время занимали мои мысли, когда я стал уже взрослым. Естественно, я мог глубже проникать в проблему, чем ребенок с нормальными наклонностями»<sup>23</sup>. Художники, о которых у нас идет речь, также преодолевали «взрослую» уверенность в том, что «потолок» зрительного восприятия уже достигнут.

В области философии получала распространение тенденция — не всеобщая, но достаточно явственная — допустить личностный эмоциональный фактор в рассмотрении внеличных проблем, тем самым сближая философию с искусством. В литературе происходила эволюция реализма к такой же, как у постимпрессионистов, обостренной пристальности взгляда на свой предмет — здесь она выражалась в изошренности психологического анализа в соединении с эйдетической яркостью изображения реалий. Во французской литературе это отчасти Гонкуры, а более всего Мопассан. Обычно их сопоставляют с импрессионистской живописью, и, конечно, тут не может быть жестких рубежей — нужно помнить, насколько относительны подобные классификации. Но Мопассан все же более совпадаем и лучше сопоставим с Тулуз-Лотреком, чем с кем-либо из импрессионистов<sup>24</sup>. У Гонкуров

<sup>23</sup> Цит. по кн.: Кузнецов В. Г. Эйнштейн. М., 1967, с. 174.

<sup>24</sup> См. сопоставление новеллы «Маска» Мопассана и картины Лотрека «Ганец в Мулен Руж»: Воркунова И. Тулуз-Лотрек, с. 60—61.

мы найдем и принципиальное обоснование той особенной нервной экспрессивной восприимчивости, которая опять-таки больше характерна для постимпрессионизма, чем для аполлонического искусства импрессионизма. Повышенная впечатлительность художника, «трепещущее», напряженное восприятие — эстетическое кредо Гонкуров.

В литературе эволюция к экспрессивному реализму опережала аналогичный процесс в изобразительном искусстве, то есть начиналась раньше. Надо ли удивляться, что Ван Гог так интересовали писатели типа Гонкуров, Доде, Мопассана, что «Манетт Саломон» и «Жермини Ласерте» постоянно им вспоминаются и эти книги он изобразил лежащими на столе в портрете доктора Гаше. Хотя его задушевные глубинные склонности влекли его больше к Диккенсу и к мало известным ему Толстому и Достоевскому, он чувствовал, что «общее дело» художников его генерации находится в контакте с эволюцией французского романа.

Впрочем, и Толстой, и особенно Достоевский — не были ли и они в русле этого процесса, только в ином национальном качестве? Не называли ли и Чехова «русским Мопассаном»? Стадиальная близость не всегда означает похожесть мировоззрения, миропонимания и стиля. Она означает лишь развитие под общими историческими созвездиями, реакцию на общие исторические импульсы, которые, однако, могут преломиться в разных национальных культурах и у разных индивидуумов совершенно несходным образом — и только на каких-то перекрестках и пересечениях обнаруживаются сходства.

На почве русской живописи можно усмотреть некоторую аналогию постимпрессионизму в явлениях, условно говоря, постпередвижнических. Это не «Мир искусства» с его установкой на эстетизм и ретроспекцию, но художники, стоящие особняком: Врубель, Серов, Малявин; позже, может быть, Петров-Водкин. Сильнейший из них, Врубель, «допрашивал» реальность с высочайшей мерой интенсивности, нервной восприимчивости. И странным образом нам видится нечто общее между Врубелем и Ван Гогом, хотя почти по всем «параметрам» они антагонисты. Ван Гог — демократ до мозга костей, Врубель — аристократичен с оттенком даже дендизма. Ван Гог работал исключительно «sur le motif», Врубель все свой композиции создавал по воображению. Ван Гог признавал

только «действительно существующее», Врубель жил в царстве фантазии. Любимыми художниками Ван Гога были Рембрандт, Делакруа, Милле и Домье; Врубеля — итальянские кватрочентисты и византийские мозаики. К импрессионистам Врубель не проявлял никакого интереса. И все же — нам, русским, вспоминается Врубель, когда мы смотрим Ван Гога.

Их сближает способность прильнуть глазом к фрагменту природы, будь это один-единственный цветок, ветка, раковина, и разглядеть в нем целую пещеру сокровищ; сближает та напряженность всматривания и вживания, с какой это делается; сближает, наконец, внушение эмоций посредством цвета. Холодная гамма Врубеля непохожа на цветовые построения Ван Гога, а любимый последним желтый цвет вовсе отсутствует на его палитре — но там, где у Ван Гога встречаются сине-лиловые гармонии, в портрете ли доктора Гаше или в «Оверской церкви», в них чудится тот же «призвук сверхчеловеческой печали», что у врубелевского демона. И кристаллическая структура материи Врубеля чем-то неуловимо напоминает мозаическую структуру штрихов и мазков Ван Гога. Кажется даже, что, например, такой рисунок, как «Фонтан в Сен-Реми», мог бы быть сделан Врубелем. Подобные переключки тем более любопытны и неожиданны, что оба художника — почти ровесники — не только не видели произведений друг друга, но даже и не слышали друг о друге.

Естественно, что с французскими постимпрессионистами у Ван Гога было больше точек соприкосновения — но, в сущности, тоже не очень много, несмотря даже на прямые и тесные контакты. Национальная почва и индивидуальный склад и от них его отделяли, общей же была «историческая миссия». В ее рамках речь могла идти не о близости тем, методов и стиля, а о взаимодополнении. Характерно, как рассуждал Ван Гог, говоря о себе и Лотреке: «Не думаю, что мой крестьянин повредит, скажем, твоему Лотреку (говорится о полотне Лотрека, имевшемся у Т е о . — *Н. Д.*). Более того, смею предполагать, что по контрасту полотно Лотрека покажется еще более изысканным, а мой холст выиграет от такого чужеродного соседства: выжженный и прокаленный ярким солнцем, продутый всеми ветрами простор особенно разителен рядом с рисовой пудрой и шикарным туалетом. Досадно все-таки, что у парижан нет вкуса к суровой

грубости» (п. 520). То есть, любя и ценя Лотрека, Ван Гог все же считал его произведения чужеродными своим, что не исключало взаимодополняемости по контрасту. Так же, собственно, обстояло и с другими «импрессионистами Малого бульвара». Ван Гог искренно желал творческого сближения с Гогеном и молодым Бернардом; часто с удовлетворением говорил, что делает «примерно то же» или «в том же духе», что они, — но непримиримые споры с Гогеном свидетельствовали о крайней относительности этого «примерно», о несовместимости их творческих (не только человеческих) натур. Сам же Гоген говорил с полной определенностью: «...мы с Винсентом никогда не находим общего языка, особенно когда дело касается живописи»<sup>25</sup>.

Сезанна Ван Гог знал гораздо меньше, да и произведений его видел, по его словам, немного. Воспринимал он Сезанна прежде всего как художника Прованса, зорко передающего своеобразие и колорит провансальской природы. Никаких более специфических наблюдений по поводу метода и стиля Сезанна в письмах Ван Гога не содержится, не упоминаются сезанновские натюрморты и портреты. В общем Ван Гог относился к Сезанну скорее сдержанно, хотя уважительно, но без большого энтузиазма. Отзыв Сезанна о картинах Ван Гога как о «безумной мазне» известен из вторых рук, возможно, что это и апокриф, — но, как бы ни было, творческой близости между собой эти два крупнейших художника постимпрессионистской эпохи не ощущали — или не осознавали ее.

Тем не менее в ряде произведений обнаруживаются сходства, причем, что очень существенно, в тех случаях, когда совпадает предмет изображения, тематический репертуар. «Вид города Сент-Мари» Ван Гога удивительно напоминает полотна Сезанна, и не потому, что Ван Гог пытался «кубизировать» — он ни о чем таком не помышлял. Просто места, где работал Сезанн, совпадали с местами работы Ван Гога: Прованс и Овер на Уазе (только в обратном порядке следования). Из Арля Ван Гог писал: «Когда я приношу холст домой и говорю себе: „Гляди-ка, у меня, кажется, получились тона папаши Сезанна“, — я хочу сказать этим лишь одно: Сезанн, как и Золя, местный уроженец, потому он так хорошо и знает

\*\*\*\*\*  
<sup>25</sup> Цит. по: Ревалд Дж. Постимпрессионизм, с. 159.

этот край; значит, чтобы получались его тона, нужно знать и чувствовать ландшафт, как знает и чувствует он» (п. 497). В некоторых этюдах Сезанна он усматривал сходный со своим «растрепанный» мазок, предполагая, что Сезанн писал эти этюды, когда дул мистраль.

Портреты кисти Ван Гога во всех отношениях отличны от тех, что писал молодой Лотрек. Но когда Ван Гог обратился к портрету музицирующей дамы (портрет м-ль Гаше), то есть зачерпнул из непривычной ему стихии, возникло поразившее его самого довольно близкое подобие картины Лотрека на такой же сюжет, написанной одновременно и независимо и увиденной Ван Гогом лишь во время последнего посещения Парижа. Не только ракурс фигуры музыкантши, не только композиционная схема совпадают, но и нечто большее.

О Гогене в этой связи не приходится и говорить: вполне очевидно, что полотно его и Ван Гога никогда так не сближались по манере, как во время их совместной работы в Арле, когда они имели перед глазами одну и ту же натуру, — несмотря на все разногласия.

Факты таких совпадений еще раз подтверждают, как много значили не только для Ван Гога, но и для других художников постимпрессионизма конкретные места, конкретные мотивы — словом, как много значил для их стиля круг предметов, который у каждого был свой. Когда совпадал круг предметов, порой сближалась и трактовка. Пожалуй, вдохновения их даже больше зависели от объекта, чем это было у импрессионистов. Клод Моне с легкостью находил «свое», работая и в Париже, и в Живерни, и в Голландии, — а Сезанн нашел себя, только став «отшельником Экса» и созерцая день за днем гору Сен-Виктуар. Гоген на Таити стал совсем другим художником, чем в Бретани. Для Ван Гога «юг» и «север» были совершенно разными мирами и переход из одного мира в другой означал перестройку всего художественного аппарата и психологическую ломку. И если Дега мог с равной степенью зоркой заинтересованности писать балерин, прачек, жокеев, концертные залы, мир богемы, а также портреты людей из разных кругов общества, то его постимпрессионистический последователь Лотрек сознательно сузил поле художественного внимания до монмартрских кабаре и публичных домов — но уж эту облюбованную им среду изображал с такой пронзительной наблюдательностью, с такой органической слитностью

«предмета» и «стиля», что продвинуться по этому пути дальше казалось уже просто невозможным.

Есть вообще некое ощущение *предельности* в том, что создали постимпрессионисты. Это было действительно последнее слово реализма XIX века. От XX века их отделял один шаг, но шаг в иной мир, глубокий качественный рубеж, за которым все понятия менялись. В XX веке великими постимпрессионистами восхищались, им подражали, многие их даже понимали — но «продолжить» их не удавалось: в этом отношении с Сезанном и Тулуз-Лотреком обстояло почти так же, как с Ван Гогом. Влияние сказывалось в увлечении отдельными элементами стиля, изъятыми из творческого целого, оторванными от «сверхзадачи». Принято считать, что дело Сезанна продолжали кубисты, — но, по существу говоря, что же общего у них с Сезанном? Кубизм — особая концепция, родившаяся спонтанно, всецело принадлежавшая духу новейшего времени. То же можно сказать об отношениях фовизма и экспрессионизма к Ван Гогу. Искреннейшая любовь к Сезанну и Ван Гогу со стороны многих художников XX века еще не значит, что эти художники были и могли быть их продолжателями. Это, между прочим, прекрасно понимал Пикассо, очень любивший искусство Ван Гога, но никогда не пытавшийся идти по его стопам. Пикассо в юности начинал со следования Лотреку, но быстро убедился, что это не его путь, и больше уже на него не возвращался.

Относительно больше «повезло» в этом смысле Гогену: его искусство создало «школу» в лице «понтавенцев» и «набидов», правда исчерпавшую себя уже в начале века. Эта струя ослабела и в дальнейшем растворилась в новой салонности XX столетия.

Можно подумать, продолжение постимпрессионизма оказалось невозможным просто потому, что его представители обладали слишком отчетливо выраженными индивидуальностями. Но это не так. Индивидуальность всегда неповторима, речь же идет не о повторении, а о передаче светоча. Исключительно сильной и своеобразной индивидуальностью обладали Пушкин, Гоголь, однако трудно сомневаться, что они передали светоч русской литературе XIX века, а Александр Иванов — русской живописи. Без процессов преемственности история искусства представляла бы полнейший хаос. Но она, не будучи хаосом, не являет нам и картину мерного развития, где

каждое звено сцеплено с предшествующим и дает начало следующему. Подчас взлеты человеческого гения дают лишь уникальный результат; иное зерно, если воспользоваться образами любимой притчи Ван Гога, не дает всходов, попадая на каменистую почву, а иное долго таится в земле прежде чем прорасти.

Почва XX века, начинавшегося парадом эффектных разрушений, оказалась неблагоприятной для прорастания зерен, посеянных великими постимпрессионистами. Для искусства тогда наступало время, когда в силу различных и сложных исторических причин было *подорвано доверие к реальной предметности*, воспринимаемой органами чувств, и прежде всего зрением. Предмет начинал мыслиться вещью в себе, ускользающей от понимания, а его данный в зрительном восприятии образ — обманчивой маской. Это не столько убеждение, сколько смутное чувство как бы носилось в воздухе. Пикассо выразил его в парадоксальном афоризме, лишь наполовину шутливым: «Художникам, — сказал он, — следовало бы выкалывать глаза, как выкалывают щеглам, чтобы они лучше пели». Недаром Пикассо так много изображал слепых, которые движениями пальцев, похожих на чуткие щупальца, селятся войти в контакт с миром, — символ поисков иного, шестого чувства, которому мир, быть может, раскрывается.

В новейшую эпоху силы, двигающие миром и человеческим обществом, становились все более анонимны, неуловимы, невидимы. Они не поддавались персонификации, и с ними нельзя было встретиться лицом к лицу. Власть над людьми принадлежала не королю, не вождю, а безликой плазме — трестам, синдикатам, монополиям. И если бы кто-то задался целью докопаться до ее средоточия и выяснить, от кого же в конечном счете «все зависит», он убедился бы, что ни от кого. «Заправи́лы», «сильные мира сего» — во-первых, глубоко посредственные люди без особых примет; во-вторых, от них тоже зависит немного: они сами в руках сил, не имеющих лица, — рынка, биржи, конъюнктуры. Личность как таковая слишком мало значит в зыбком омуте современной жизни; она бессильна в альтернативах войны и мира, обогащения и обнищания, любви и ненависти — и теряет себя, теряет «лик». А те лики, «имиджи», которые она носит в обществе, которые ей навязываются условиями, — это действительно маски, за ними кроется что-то



другое, а быть может, и ничего не кроется, настолько маски срослись с лицом и его вытеснили.

Дискредитация «лика», конкретного образа, который бы выражал подлинную сущность явления, поддерживалась и прогрессом науки и техники. Оказалось, что процессы, происходящие на уровне микрочастиц, принципиально непредставимые и могут быть выражены лишь математически. Господство машин, в свою очередь, способствовало обесценению «конкретного», как оно ощущалось раньше. Заполонившие пространство однотипные механизмы уже своим внешним видом отрицали идею содержательной наполненности единичного предмета: их формы не говорили ни о чем, кроме функций, в них овеществленных. Наступающее царство урбанизма, механических двигателей, железобетонных конструкций сразу же нашло своих адептов и в искусстве, но они, эти адепты, заменяли «язык вещей» языком абстракций, то есть таким, которого искусство прежде чуждалось.

Все это общеизвестно и неоднократно проанализировано в трудах социологов и психологов. Надо лишь еще раз подчеркнуть, что с этим связан «вотум недоверия» конкретным реалиям и их зрительному восприятию, имевший для искусства далеко идущие последствия. Он наталкивал искусство на более чем когда-либо радикальный и болезненный разрыв с исконными художественными традициями — не просто требовал новых форм видения, но ставил под сомнение вообще ценность видения. И насколько же это расходилось с коренными установками постимпрессионизма! Попробуем вообразить, как бы отнеслись Сезанн и Ван Гог к словам Пикассо о желательности выкалывания глаз художникам, «чтобы они лучше пели». Без сомнения, они показались бы им самым кошунственным, что можно сказать о живописи. Ведь постижение души и сути вещей через напряженнейшее, «до крови в глазах» всматривание в предмет и переливание себя в него через канал зрения было альфой и омегой их искусства. Может быть, даже терпимее отнеслись бы к идее «выкалывания глаз» Энгр и вообще сторонники классической или романтической идеализации, которые находили полезным от природы отвлекаться и не слишком ей доверять, хотя и по иным соображениям. Но для постимпрессионистов натура составляла все, была источником их глубочайших переживаний, мук и восторгов, открытий — и также их «деформаций», ибо к этим

деформациям они приходили не нарочито, не с предвзятым умыслом, а через предельное углубление контакта с натурой. Как будто некая надличная художественная воля пожелала, чтобы, прежде чем разочароваться в зримом, искусство в лице немногих мастеров конца века попыталось бы проникнуть в сокровенный смысл зримого.

На рубеже веков, когда работали импрессионисты и постимпрессионисты, все названные выше тенденции к «обезличиванию» уже назревали, стояли у порога и давали о себе знать. Но эти художники испытывали к ним интуитивное отвращение. Мы не найдем у них интереса к урбанизации, индустриализации и прочему — тем более не найдем попыток найти какой-то адекватный язык для этих знамений времени. Клод Моне написал паровоз на вокзале Сен-Лазар — окутанный живописными клубами пара, такими же стихийными, как туманы Лондона, как воздушное марево на картинах Тернера. Ренуар был «гребцом против течения», настаивая, что «французское искусство... может быть погублено стремлением нашей эпохи к правильности и сухости»<sup>26</sup>.

Те сферы жизни, в которые углублялись постимпрессионисты, были с точки зрения прямолинейно понимаемого прогресса скорее регрессивными, пережиточными, чем знаменовавшими наступление новой эры. Сезанн углублялся в созерцание первозданной природы, бесхитростных, как бы вневременных людей, простых яблок на простом кухонном столе. Гоген бежал в примитивный рай южных островов, подальше от «уродливого мира цивилизации». Лотрек бросил вызов той же цивилизации, высветив ее гротескное «дно», где притворства меньше, чем в верхних слоях. Ван Гог всю свою любовь отдавал полям и сеятелям, хижинам, крытым соломой, священному ритму времен года, который в урбанизирующемся мире становится незамечаемым. При желании можно счесть все это не чем иным, как «бегством от действительности». Но вернее это было бегство в действительность от мнимостей. В ту действительность, которая не разучилась быть сама собой, сохранила эквивалентность облика и сущности, способность говорить взгляду художника.

\*\*\*\*\*

<sup>28</sup> Мастера искусства об искусстве. М., 1969, т. 5—1, с. 122.

Для последующих художественных поколений с их принципиальным недоверием к прямым показаниям глаза это уже не имело такого значения. Ван Гог оказался плохим пророком в отношении будущего живописи — по крайней мере ближайшего. Искусство следующих десятилетий не стало «портретным», не сплотилось вокруг общей цели, не стало «юным и свежим». Оно стало просто совсем другим. Здесь не место распространяться о потерях, которые оно понесло, и о новых горизонтах, которые сумело открыть. Достаточно сказать, что и открытия его были иного порядка, чем сделанные импрессионистами и постимпрессионистами.

Но преждевременно полагать, что этот процесс необратим: более чем вероятно, что на новом витке исторической спирали, при обновленных отношениях между членами триады «личность — общество — природа», произойдет и новое обращение к художественным традициям XIX века. Возможности их далеко не исчерпаны. Тот же Пабло Пикассо, который первым имел смелость с ними порвать, имел еще большую смелость периодически к ним возвращаться, вызывая недоумение менее дальновидных. Великий прозорливец, он сознавал, что без сохранения нитей, связывающих прошлое с будущим, «пути не будет».



В заключение вернемся еще раз к нашему герою и его «посланию». Попытаемся подвести некоторые итоги.

Ван Гог был художником предельной искренности и честности, что само по себе встречается не так уж часто. Даже самому правдивому человеку не всегда удастся быть всецело правдивым в своем искусстве: между чувствуемым и делаемым вклиниваются посредствующие звенья, извне полученные клише, которыми он пользуется почти невольно. У Ван Гога таких звеньев, приглушающих, нивелирующих, искажающих собственный голос, нет или они минимальны. Только в малой степени это зависело от того, что он был самоучкой и до всего доходил сам; в несравненно большей — от особенностей его нравственной личности, неспособной ни хоть чуть-чуть притворяться, ни угодать чьим бы то ни было вкусам. Он не мог идти на компромиссы, если бы и захотел. Ничто не могло его заставить не быть самим собой.

Движения руки, держащей кисть, не только повиновались велению его чувств и мыслей, но становились их подобием, их инобытием, как звуки, извлекаемые музыкантом из инструмента, являются инобытием нотных знаков. Музыкант может играть лучше или хуже, но всегда играет в соответствии с нотной записью. Ван Гог «играл», сначала неумело, потом «виртуозно», только то, что было в его душе, что возбуждалось в ней через ка-

нал зрения действительностью. Действительность он не просто наблюдал — откликался на нее всеми фибрами существа. Каждое его полотно — материализованное переживание, каждый мазок — «жест», отзыв, отклик. Это качество, называемое экспрессией Ван Гога, прежде всего было замечено его ценителями. Пораженные, они приписывали ее какой-то эмоциональной чрезмерности, почти патологической реактивности. Они ошибались — Ван Гог был, конечно, глубоко и сильно чувствующим человеком, но никакого «неистовства» эмоций в его искусстве нет, есть лишь полная адекватность их выражения. И это как небо от земли отличается от взвинчивания, нагнетания чувств, или от самовыражения эгоцентрического, или от приведения себя в «транс» в наивной надежде, что тогда-то из-под кисти автоматически выльется как раз то, что нужно. Ван Гог прекрасно понимал, что автоматически ничего не бывает, и добивался «послушности» руки сознательными усилиями, тренировкой, тяжелой работой, которую любил сравнивать с работой крестьянина, пахущего землю. К состояниям транса он питал недоверие и даже отвращение.

Если наивысшая искренность или, говоря иначе, непритворное выражение личности в искусстве само по себе — великое достоинство, то его все же недостаточно, чтобы быть великим художником. Главное — *какая* личность выражает себя, насколько ее воля к самовыражению оправдана богатством ее внутреннего содержания, а это богатство, в свою очередь, определяется тем, насколько она способна выходить за пределы самой себя, преодолеть тяготение собственного «ego». У Ван Гога было что сказать людям — о них, а не о себе, — поэтому магнетическая сила его искусства не убывает. Картинами полей, хижин, садов, портретами обыкновенных людей, изображениями стульев, башмаков и прочих несущественных предметов он смог поведать о чем-то важном и общезначимом, коснуться глубин, предвосхитить проблемы будущего.

Стремясь понять причины не ослабевающего, а возрастающего (после второй мировой войны особенно) интереса к искусству Ван Гога, говорят, что он предощущал катаклизмы XX столетия, воспринимая «спокойные» 80-е годы как штиль, в котором зреют бури. И это действительно так: он улавливал глухие подземные толчки интуицией художника и сознавал умом, хотя

и был практически далек, от революционных движений своего времени. «Мы живем в последней четверти века, который, как и предыдущий, завершится грандиозной революцией... Хорошо уже и то, что мы не дали одурманить себя фальшью нашего времени и в его нездоровой гнетущей духоте увидели признак надвигающейся грозы» (п. 451). Это чувство, впрочем, было знакомо многим, но мало у кого оно до такой степени иррадиировало на характер творчества, вплоть до ритмов, до «почерка». Писсарро, убежденный социалист, был уверен в близости революционной грозы, но мы не чувствуем в его живописи той вещи тревоги, которой отмечено искусство Ван Гога. Даже такие вещи, как «Спальня», где он говорит о покое и отдыхе, далеки от безмятежности, и даже в благополучном тихом Овере ему виделась вздыбленная земля. И на жизненном своем пути, тоскуя по уюту и благообразию, он фактически постоянно уходил, уклонялся от спокойных условий существования, если к тому и представлялся случай. Объяснить скитальческую нестроенную жизнь Ван Гога невезением или одной лишь враждебностью среды было бы крайне близоруко: никто ведь не вынуждал его к разрыву с семьей, к отказу от женитьбы на Марго Бегеман, к уходу из деревни, где он бы мог мирно устроиться на манер Милле, — такая перспектива его особенно манила. Но — «голоса поют, вызывает вьюга, страшен мне уют». Только у русского поэта, которому принадлежат эти строки, было такое же острое чувство «отклонившейся стрелки сейсмографа», переживаемое столь же *лично*.

Но далеко не только оно связывает Ван Гога с будущими судьбами мира. В его искусстве есть глубже залегающие пласты. Всегда цитируют приведенные выше слова Ван Гога о надвигающейся грозе, но редко обращают внимание на кажущиеся неясными и загадочными слова из его предсмертного письма о «картинах, которые и в бурю сохраняют спокойствие». А это тоже в высшей степени знаменательные слова. Предчувствуя исторические катаклизмы, он вовсе не был заморожен образами смятения — сами по себе они даже не имели цены в его глазах: он искал разрешающего катарсиса и гармонии — в будущем, а также «здесь и теперь», стремясь к искусству «утешительному», дающему опору и силу духа.

Когда читаешь у одного из критиков (и не у одного),

как он излагает впечатления от пейзажей Ван Гога: «Мы находимся как бы в преддверии конца света, готового превратиться в хаос», — то кажется, что пишущий или вовсе не видел картин Ван Гога, или смотрел на них через очки предвзятой идеи о комплексе разрушительности, которого у художника не было и в помине. Это такой же ложный штамп, как представление о Чехове — унылом «певце сумерек». Где хотя бы малейший намек на «конец света» и «хаос» — в «Долине Ла-Кро»? В серии весенних садов? В «Звездной ночи»? И не только «Жнец», а и трагическое полотно «Вороны над полем пшеницы» говорит о смерти как о моменте бытия, как о чем-то вплетенном в неразрушимую жизнь природы, которая и в самых грозных своих проявлениях величественна, великолепа.

Ван Гог ни одной минуты не мыслил «грандиозную революцию» как слепой вихрь, который не оставит камня на камне, — а как созидательную и, если можно употребить здесь это слово, конструирующую силу. «Мы, художники, влюбленные в симметрию и порядок...» Ничего не было более чуждого мироощущению Ван Гога, чем «хаос», и ничто его так не отталкивало, как разрушение. Им владела постоянная жажда воскресить и воссоединить все когда-либо созданные ценности. Мировая культура, так же как и вечная мать-природа, была, в его представлении, оплотом против хаоса. Изгой и разночинец, он больше верил в бессмертие культуры, чем выросший в лоне культурных традиций Александр Блок.

Еще раз повторю: Ван Гог был по самым заветным своим устремлениям *воссоединителем*. Ему мечталось: синтезировать искусство Европы и Японии; объединить трезвый реализм и романтический полет; перевести бескрасочного Милле на язык ослепительных красок; сплотить в общих усилиях всех хороших художников, невзирая на «секты»; сблизить действительность и искусство, преодолев их разобщенность, возвысить искусство до «творчества жизни».

Была какая-то прекрасная детскость в его упрямой, «рассудку вопреки», вере, что все это должно сбыться и сбудется: разрозненные реки культуры вольются в общее море, ни одна крупинка прекрасного не утратится, будущее подаст руку прошлому и, может быть, даже «времени больше не будет» — или оно окажется шарообразным.

Припомним рассуждения молодого Ван Гога, тогда еще готовившегося к поступлению на теологический факультет, о том, как выработать в себе «одухотворенного человека» — познавая явления человеческой культуры в их синтезе, отбрасывая условные академические перегородки между истинами науки, религии, истории, литературы, искусства, ибо в конце концов они возвещают общую Истину, только подходят к ней с разных сторон. Эти рассуждения, может быть, и наивны, и незрелы, но в них уже сказались его первейшая внутренняя потребность и его кредо, позже выраженное в словах: «Книги, искусство и действительность — для меня одно и то же».

Из этой доминанты вытекает страсть Ван Гога находить между явлениями аналогии, параллели, соответствия, созвучия; отсюда ассоциативность его мышления, а в конечном счете и метафоричность художественного языка. В душе этого человека конца XIX столетия, мучимого вынужденной односторонностью и замкнутостью своего существования, обреченного созерцать «атомы хаоса», разрозненные осколки, потаенно жил «*homo universale*», жаждущий объять и постичь мир как целое, как единство. За неимением более точного слова это называют пантеизмом Ван Гога.

Он надеялся, что будущее поставит задачу гармонизации. «Да здравствуют будущие поколения, а не мы». Но, будучи при всем том реалистическим наблюдателем, он видел и опасности углубления процессов распада: не он ли дал почувствовать холодный ужас «отчуждения», одиночества в толпе, веяния гибели в комнате, где «светло и чисто». Все это — предостережения. А в образах, особенно им любимых, он видел залог того, что будущие поколения будут здравствовать, а не погибать. И прежде всего — это образы единения человека и природы, органическая близость человека к первоистокам жизни. Если мы вернем своему восприятию искусства немного непосредственности и будем видеть в полотнах Ван Гога не только желтый цвет, синий цвет, зеленый цвет, яснее будет простой смысл «послания». Ван Гог ведь любил не просто желтую краску, а солнце и колосющиеся поля. Почему так вдохновляло и воодушевляло его зрелище людей, не разгибая спины вручную копающихся в земле? Не было ли пристрастие к подобным мотивам несколько атавистическим уже во времена Ван Гога, а тем более на заре новой индустриальной эры? И действитель-



но: так на это и смотрели — запоздалый руссоизм, устарелый вкус, наивное «народничество», а то и просто подражание Милле.

Но проходят годы, урбанизация и технический прогресс достигают некоей кризисной точки, и наступает время, когда проблема «человек и природа», проблема гармонизации отношений между человеческой жизнедеятельностью и природой, приобретает насущный смысл. Тут мы начинаем пока еще смутно догадываться, что эстетические медитации поэтов и художников по поводу «цветочков и листочков» — не только «поэзии младенческие сны», а и что-то сверх этого.

Так с десятилетиями углубляется в своем внутреннем значении и антропоморфная трактовка природы в творениях Ван Гога, и его солярные метафоры, и его особенное чувство органики земледельческого труда, сопряженного с источниками мировой энергии, с работой космоса. И не предугадал ли он также в картинах со «слишком большими звездами», приближенными к земле, ту космическую тягу, которая овладеет будущими поколениями? Да, он многое предугадывал и предчувствовал — даже своими раздумьями о том, как заполнить пустоту, образующуюся после угасания религиозной веры, даже своими сомнениями, остающимися без ответа.

Ближайшую родословную своих идеалов и представлений о мире сам Ван Гог без колебаний выводил из интеллектуального, нравственного и художественного опыта XIX столетия. Он действительно кровно с ним связан. Новейшему времени еще предстоит открывать для себя Ван Гога по мере того, как тенденции воссоединения с культурой XIX века будут брать верх над тенденциями размежевания и разрыва.

## СОДЕРЖАНИЕ

ЖИЗНЕОПИСАНИЕ . . . . .	3
ИСТОРИЯ ТВОРЧЕСТВА . . . . .	138
Боринаж — Брюссель — Эттен . . . . .	138
Гаага . . . . .	151
Дренте — Ньюэнен — Антверпен . . . . .	163
Париж . . . . .	187
Арль . . . . .	211
Сен-Реми . . . . .	281
Овер . . . . .	318
ВАН ГОГ И ЛИТЕРАТУРА . . . . .	330
СУДЬБА НАСЛЕДИЯ И ИСТОРИЧЕСКОЕ МЕСТО ВАН ГОГА . . . . .	359

*При оформлении книги  
были использованы следующие работы*  
ВИНСЕНТА ВАН ГОГА

*На переплете:*  
ПОДСОЛНЕЧНИКИ, 1888 г.  
НАТЮРМОРТ С ГИПСОВОЙ СТАТУЭТКОЙ, 1887 г.

*На форзаце:*  
ЗВЕЗДНАЯ НОЧЬ, июнь 1889 г.

*Фронтиспис*  
АВТОПОРТРЕТ

*Заставки в тексте:*  
СТРАНИЦА ИЗ ПИСЬМА К ТЕО ИЗ НЮЭНЕНА  
(стр. 3)

ЛОДКИ НА БЕРЕГУ, июнь 1888 г.  
(стр. 138)

РИСУНОК МОСТА ОКОЛО АРЛЯ  
в письме к Э. Бернару, март 1888 г.  
(стр. 330)

САД ЗА ДОМОМ, 1890 г.  
(стр. 359)

ДОМ ХУДОЖНИКА, 1888 г.  
(стр. 392)

Нина Александровна  
ДМИТРИЕВА

## ВИНСЕНТ ВАН ГОГ

*Человек и художник*

Утверждено к печати  
Всесоюзным научно-исследовательским  
институтом искусствознания  
Министерства культуры СССР

Редактор издательства *Н. А. Алтатова*  
Художник *Г. В. Дмитриев*  
Художественный редактор *Т. П. Поленова*  
Технические редакторы *В. Д. Прилепская* и *Н. Н. Плохова*  
Корректоры *Г. М. Котлова*, *Г. Г. Петропавловская*

ИБ № 18043

Сдано в набор 21.05.80.  
Подписано к печати 28.07.80.  
Т-12717. Формат 84X108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>.  
Бумага типографская № 2  
Гарнитура обыкновенная. Печать высокая  
Усл. печ. л. 21,1. Уч.-изд. л. 22,9  
Тираж 40 000 экз. Тип. зак. 3162  
Цена 1 р. 60 к,

Издательство «Наука»  
117864 ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90  
2-я типография издательства «Наука»  
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10