

Я. ТУГЕНДХОЛЬД

ВИНЦЕНТ ВАН-ГОГ

Винцент Ван-Гог, так же как и Рембрандт, был голландец. Вот первый внешний факт, случайность биографии, который, однако, сразу приобретает не случайное значение и дает нам в руки ключ к дверям его жизни. Еще Ипполит Тэн, а за ним и другие социологи указывали на причинную зависимость искусства от окружающей материальной среды. Но в их несколько механическое объяснение искусства должна быть внесена одна поправка: не всегда причинная связь между человеческим духом и внешней средой бывает прямой — иногда она бывает обратной. Есть гениальные художники, которые воплощают веления своего времени и своего народа — таковы были мастера Греции и Ренессанса; но есть и другие гении, которые могут быть поняты лишь как отрицатели данной среды. Их жизнь и творчество вытекают из данной среды в том смысле, что являются реакцией против нее. Таким протестом против здравого смысла своего времени было появление Рембрандта, особенно вторая половина его творчества, начиная с «Ночного дозора», когда выросла пропасть между ним и его заказчиками-бюргерами. Таким же олицетворенным протестом против филистерского духа Голландии является жизнь и творчество Ван-Гога. Уже с ранних лет он был каким-то «лишним человеком» среди практического и нормального уклада современности, и это он чувствовал сам...

В 1886 году Винцент приезжает в Париж и отныне никогда уже больше не возвращается на родину... Став страстным приверженцем пленэра, он бродит по Парижу, изображает уголки Монмартра, берега и мосты Сены, народные театры и чувствует себя настоящим французом. «Мы трудимся все вместе над французским возрождением — здесь я как бы на родине», — пишет Ван-Гог. И действительно, отныне его творчество принадлежит Франции и человечеству; он становится соратником импрессионистов, разделяет их невзгоды, содействует их успеху...

Но пламенной натуре Ван-Гога чужда была серединность; во всем, за что он ни брался, он шел до конца. Искание света и воздуха, увлечение техникой Сёра (дивизионизмом) не могли не зажечь в нем желания бросить серый Париж и уехать на юг. Ему стало тесно в столице, и юг рисуется ему той обетованной землей, где только и можно «отныне организовать ателье будущего», где только и может развернуться талант художника. И вот в 1888 году он переселяется в Арль, городок Прованса.

Первое впечатление не обмануло его. Прованс показался ему «по своей радостной игре красок страной столь же прекрасной, как Япония», и он жалеет только о том, что не попал сюда в молодости... «Радостная игра красок» — как неожиданны эти слова на языке Ван-Гога, недавнего аскета, — в них вылилось все его новое отношение к миру, отношение живописца. Новое и вместе с тем старое, ибо природу любил он еще с детства. Но в Голландии он любил лишь ее тихую грусть, здесь же, среди южного великолепия, он впервые залюбовался яркостью красок, ярью солнца. Здесь впервые почувствовал он, что не может не быть различия между ним и его великим учителем, Рембрандтом. «Рембрандт писал светотенью, мы пишем красками», — говорит он в одном письме, формулируя этот переворот, происшедший с ним на юге. Рембрандт видел в мире прежде всего контраст света и тени, для Ван-Гога мир — прежде всего праздник цвета, игра красок.

И не случайно сравнение Прованса с Японией. В ту пору Ван-Гог, как и все, увлекался полихромией японских гравюр, которые оказали такое сильное влияние на возникновение французского импрессионизма. У Ван-Гога были и особенные причины тяготения к Японии; Голландия — страна не только мещанских интерьеров, но и богатых портовых городов и индийских колоний, и в душе нидерландских художников экзотические вкусы издавна амальгамировались со свойственным им северным натурализмом в одно причудливое целое. Столь же причудливо уживались в Ван-Гоге пафос правды и мечта о юге, культ темной голландской живописи и ярких японских картинок. И не случайно на фоне одного из портретов, написанных Ван-Гогом в Париже, — «Папа Танги» (продавец картин) — мы видим эти светлые и радостные японские картинки.

С поистине японской импровизацией и непосредственностью торопится теперь Ван-Гог закрепить на полотне мелькающие образы новой для него жизни. С яростной лихорадочностью, с утра и до вечера, наперекор палящему солнцу или порывам мистраля создает он одну картину за другой. Он пишет провансальское солнце, горные края и змеистые потоки, тополя, оливковые деревья, золотые подсолнечники и сожженные лица, и снова солнце, царящее над всем, — огромный огневеющий шар, висящий над землей, или нежный вечерний диск, гармонирующий с бронзой полей, с синевой дали. Окружающее его разнообразие красок и форм, растительности и людей пьянит его до бешенства; он хочет вместить все богатство мира в свое полотно и бросает догматическое однообразие прежней, импрессионистской, техники и палитры. Его живописная манера становится бесконечно изменчивой и глубоко индивидуальной, а к традиционным семи краскам импрессионистов он отважно прибавляет черный и белый цвета, пользуясь ими, по примеру японцев, как диссонансами, повышающими звонкость колорита.

Техника живописи вообще играет в нашу эпоху гораздо большую роль, нежели раньше. Когда мы смотрим на картину старого мастера, мы, в сущности, забываем о технике, о манере мазка — до такой степени уравновешены в ней форма и содержание, чувство и интеллект, объективное и субъективное. Но — увы! — современный человек далек от этого классического равновесия духа, и вот почему в современной картине мы прежде всего замечаем субъективный подход художника к тому или иному объекту. А техника, по справедливому замечанию Пюви де Шаванна, и есть не что иное, как элемент художника, степень интенсивности его мировосприятия. Есть художники-реалисты, которые с такой покорной пассивностью воспринимают мир, что мы забываем об их человеческой личности и только говорим: «как живо написан этот самовар или красный комод — он совсем как настоящий». Но есть и другие художники, с неумной и непокорной душой, которые не могут скрыть за материей изображаемого предмета самого темпа своего переживания. Смотря на их картину, мы видим прежде всего не то, что изображено, а то, как изображено, мы как бы соучаствуем в самом процессе их творчества, волнуемся и спешим вместе с ними. У таких художников-индивидуалистов техника занимает огромное место, но вместе с тем она уже перестает быть техникой в обычном смысле этого слова, т. е. чем-то внешним и ремесленным.

Именно таков Ван-Гог. Я уже сказал, что он не связан никакой технической догмой. «Упорядоченный мазок» ему кажется «столь же невозможным, как фехтование при штурме». Он поистине импрессионист, в самом глубоком смысле этого слова, импрессионист больше, чем все остальные, кого мы привыкли так называть, ибо он меняет свою технику по нескольку раз даже в пределах одной и той же картины, согласно каждому данному впечатлению. Каждый предмет впечатляет его по-разному, и каждый раз иначе вибрируют

струны его души, а рука торопится записать эти внутренние ноты. Он работает то кистью, то ножом, то жидко прописывая, то густо лепя красками, бросая мазки то вдоль, то поперек. Он работает всегда сразу, по первому впечатлению, в каком-то мгновенном экстазе, и кажется, что картина вырывается из-под его кисти, как крик восторга перед природой или жалости к человеку. В самом темпе его мазков всегда ощущаешь ритмическое нарастание или понижение этого крика, чувствуешь горение его души.

Сам вечно кипучий, неумный, он видит в мире прежде всего вечно действенное начало. Его мир в неустанном круговороте, росте, становлении. Он воспринимает предметы не как тела, но как явления. Это не значит, что он изображает какой-нибудь один, на лету схваченный миг природы, подобно Клоду Моне. Нет, он изображает не один миг, но непрерывность мигов, лейтмотив каждого предмета — динамическое его бытие. Вот почему каждый его этюд с натуры превосходит случайное наблюдение, поднимаясь до созерцания абстрактного, до зрелища космического. Он — художник мировых ритмов. Он пишет не данный эффект заходящего солнца, но то, как солнце заходит вообще, посылая стрелы лучей, разбегающихся окрест по полотну, или как оно возникает из золотого тумана, сгущающегося концентрическими кругами.

Он изображал не эффект дерева, случайно согбенного ветром, но самый рост дерева из земли, рост веток из дерева. Его кипарисы кажутся готическими храмами, рвущимися к небу стрельчатыми видениями. Скорченные от южного жара, они возносятся, извиваясь, словно сами огромные взвихренные языки зеленого пламени, а если это кусты — они горят на земле, как костры. Его горные кряжи действительно изгибаются, точно образуясь на наших глазах из первоначального геологического хаоса...

Его дороги, грядки и борозды полей действительно убегают вдаль, и его мазки действительно стелются, как ковер травы, или уходят вверх по холмам. Все это, звучащее лишь словесным оборотом у нас с вами, живет, и движется, и уходит у Ван-Гога. И его космос, его пейзажи охвачены вечным пожаром, как и он сам, и, как дым, клубятся в них облака.

Теперь нам станет более ясной самая техника Ван-Гога — все эти точки, запятые, вертикальные черты или сплошные пятна, пестрящие его полотна, падающие на них, словно в бешеном ливне. Это не техника-самоцель, это действительно ноты его переживаний — графические ритмы вещей и ответных биений его сердца.

Динамическая манера Ван-Гога выясняется еще нагляднее в его изумительных рисунках, сделанных пером из тростника, которые он набрасывал с японской виртуозностью и щедро рассыпал в своих письмах, иллюстрируя мысли. Он хотел так же быстро рисовать, как писал, и действительно, в этих штрихах и точках — автограф его гения. Я не знаю ни одного из графиков современности, который обладал бы такой уверенностью линии, такой силой внушения, таким лаконизмом рисунка. Его наброски пером — какие-то пульсограммы мира, графические символы мировой жизни. Вот дерево, убегающее ввысь завитками линий, вот стога, образующиеся из спиралей, и трава, растущая вертикально и крыши, уходящие черепицами вверх, или разломаченные ветки, растущие туда и сюда...

Итак, Ван-Гог — апологет мировой динамики, пожалуй — буревестник футуризма? Нет, — хотя его и увлекала проблема движения, — к этой проблеме он подходил иначе. Футуристы хотят изобразить различные моменты во времени. Ван-Гог же никогда не выходит за грани чисто пространственного воображения. Вот почему его динамические образы воспринимаются сразу, а не прочитываются постепенно, как это приходится делать с произведениями футуристов.

Не менее пейзажа волнуют Ван-Гога и человеческие фигуры и «мертвые» вещи. Впрочем, я уже говорил, что последние воспринимаются им не иначе, как сквозь призму человека: вещи, среди которых находится его человек, преобразуются на его полотнах согласно тому или иному душевному состоянию этого человека. Мы уже видели его «Стул» — этого мотива достаточно для него, чтобы создать целую картину. Этот же стул в его «Спальне», где все дышит провинциальным уютом, и в «Ночном кафе», где все отравлено бездомностью, — два совершенно разных предмета. И таковы все вещи Ван-Гога — овеществленные ритмы человеческой души, аксессуары монодрамы.

Этот же общий ритм ищет Ван-Гог, изображая людские массы. Его люди всегда в движении. Среди желтых ржаных полей или виноградников ритмически сгибаются спины жниц, по саду больницы неуклюже и жутко бродят душевнобольные. Однообразно и бесцельно кружат в каменном мешке тюрьмы арестанты, и словно не предвидится конца этому кошмарному хороводу («Прогулка заключенных»).

Но среди природы, вещей и людской толпы Ван-Гог видит и отдельное человеческое лицо и любит его со всем пылом своего широкого сердца. В этой страсти к портрету сказался истый потомок голландцев, Франса Гальса и Рембрандта. «Как они, — пишет Ван-Гог в одном письме, — я хочу дать живопись целого человечества при помощи портрета».

Но и здесь Ван-Гог верен себе: он не добивается сходства медленным завоеванием модели, он воплощает его быстрыми ударами кисти, фиксируя лишь самое характерное. А самое характерное для него — это то, что наиболее настойчиво в данном человеке повторяется, другими словами — внутренний ритм человека. И здесь техника становится у Ван-Гога фактором выразительности, и здесь она передает как бы пульсацию модели и ответное переживание художника.

Вот старик, весь изборозженный морщинами — морщинами лица, и куртки, и фона.

А вот совершенно обратное: ребенок, налитой как яблоко, явленный одним декоративно-кукольным пятном...

Вот девочка — уже тронутая жизнью, худая, но еще все-таки девочка, и наивно играют оранжевые горошинки на ее синей юбке, так странно контрастируя с ее бледной, хрупкой рукой.

Вот портрет почтальона из Арля. Как самодовольно расчесаны штрихами его баки, как радостно светятся на фоне обойные цветочки! В одном из писем Ван-Гог пишет о нем, что этот господин очень доволен и горд, так как он только что стал счастливым отцом.

Вот «Verseuse» — рыбацкая нянька, которую, по рыбацким поверьям, часто видишь в ночи перед лодкой, в час непогоды, — она веселит тогда сказками. И действительно, как много крепких сказок, грубых и ярких, должна знать эта женщина — сказок, подобных этим лубочным расцветающим узорам на фоне! Эту картину Ван-Гог собирался отдать в Сен-Мари — приют для моряков...

А вот и опять нечто противоположное: автопортрет самого Ван-Гога, мазки которого подобны обнажившимся нервам. Здесь уже не внешнее сходство, не маска лица, но сама напряженная и вскрытая душа...

Но еще большим фактом выразительности у Ван-Гога, нежели его техника, является колорит. Он выявляет характерное в человеке не только утрировкой рисунка, но и символической краской. «Я хочу сделать портрет моего друга, художника, которому грезятся чудные сны, — пишет он в письме к брату. — Я хотел бы вложить в этот портрет всю мою любовь к нему и совершенно произвольно выбираю краски. Я утрирую светлый тон его волос до степени оранжевого цвета. Затем, в виде фона, вместо того чтобы изобразить ба-

нальную стену убогой квартиры, я напишу бесконечность, — самый интенсивный синий тон, какой только имеется на моей палитре. Благодаря этой комбинации золотистая голова на синем фоне будет казаться звездой в глубокой синеве неба.

Точно так же поступаю я и в портрете крестьянина — представляя себе этого человека при полуденном солнце, в разгар жатвы. Отсюда эти оранжевые отблески, сверкающие как раскаленное железо; отсюда этот тон старого золота, горящего в потемках... Ах, мой милый, многие увидят в этом преувеличении карикатуру, но что мне до этого!»

Таким образом, в противоположность большинству портретистов, которые думают, что сходство исчерпывается лицом, краски фона были для Ван-Гога не случайным украшением, но таким же фактором выразительности, как и рисунок. Его «Рыбацкая нянька» вся написана звучными лубочно-цветистыми колерами. Одна из его арлезианок, наверно злостная провинциальная сплетница, выдержана в черно-синем, как воронье крыло, и поэтому еще более похожа на каркающую птицу. Так, каждый цвет имел в глазах Ван-Гога свой определенно-лаконический смысл, был для него символом душевного переживания, вызывал у него аналогии. Он не только любил многокрасочность мира, но и читал в ней слова целого тайного языка.

Но из всех красок-слов его больше всего чаровали две: желтая и синяя. Желтая мажорная гамма, от нежно-лимонной и до звонко-оранжевой, была для него символом солнца, ржаного колоса, благовестом христианской любви. Он любил ее.

Синяя гамма, от голубой и до черно-вороньей, казалась ему цветом бесстрастной вечности, холодной необходимости, ночного неба, смерти. Он тяготел к ней, но словно боялся.

И всегда мечтал написать звездное небо, другими словами — победить эту бесстрастную синеву цветом жизни.

Источники:

Отрывок о творчестве французского художника Ван-Гога (1853—1890) из книги советского искусствоведа Я. А. Тугендхольда "Винцент Ван-Гог", М., 1919, стр. 2—20.

Опубликован в кн. "Искусство": Книга для чтения. Изд. 3-е. М., "Искусство", 1969

OCR и вычитка - Александр Продан.

alex.pro@thebat.net