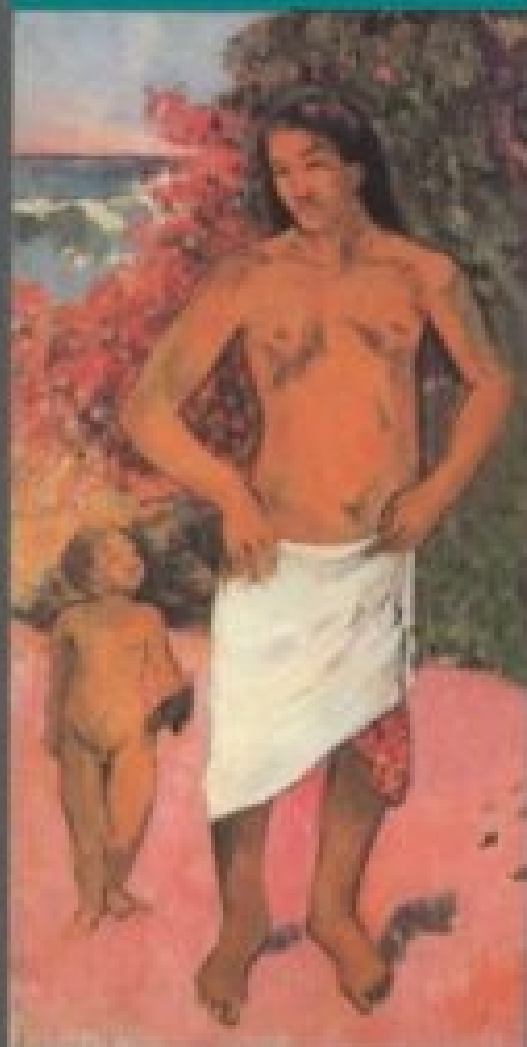


# ГОГЕН



Пьер Декс



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

## Annotation

Среди ведущих мастеров постимпрессионизма Поль Гоген занимает особое место и как личность, и как художник, творчество которого получает самые противоречивые оценки специалистов. Свою лепту в «гогениану» внес и известный французский писатель и искусствовед Пьер Декс, автор работ о Делакруа, Мане, Пикассо и др. В этой книге Декс сообщает много новых фактов из жизни Гогена и исправляет ряд ошибочных положений своих предшественников — биографов и исследователей творчества художника.

---

- [П. Декс](#)
  - [ОТ ИМПРЕССИОНИЗМА К ИСКУССТВУ XX ВЕКА](#)
  - [ХУДОЖНИК В ОБЩЕМ И В ЧАСТНОСТЯХ](#)
  - [ЧАСТЬ ПЕРВАЯ](#)
    - [Глава 1](#)
    - [Глава 2](#)
    - [Глава 3](#)
    - [Глава 4](#)
    - [Глава 5](#)
  - [ЧАСТЬ ВТОРАЯ](#)
    - [Глава 1](#)
    - [Глава 2](#)
    - [Глава 3](#)
    - [Глава 4](#)
    - [Глава 5](#)
  - [ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ](#)
    - [Глава 1](#)
    - [Глава 2](#)
    - [Глава 3](#)
  - [ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ](#)
    - [Глава 1](#)
    - [Глава 2](#)
    - [Глава 3](#)
    - [Глава 4](#)
  - [ЧАСТЬ ПЯТАЯ](#)
    - [Глава 1](#)

- [Глава 2](#)
  - [Глава 3](#)
  - [Глава 4](#)
  - [Глава 5](#)
  - [Глава 6](#)
  - [Глава 7](#)
- [ИЛЛЮСТРАЦИИ](#)
- [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ПОЛЯ ГОГЕНА](#)
- [notes](#)
  - [1](#)
  - [2](#)
  - [3](#)
  - [4](#)
  - [5](#)
  - [6](#)
  - [7](#)
  - [8](#)
  - [9](#)
  - [10](#)
  - [11](#)
  - [12](#)
  - [13](#)
  - [14](#)
  - [15](#)
  - [16](#)
  - [17](#)
  - [18](#)
  - [19](#)
  - [20](#)
  - [21](#)
  - [22](#)
  - [23](#)
  - [24](#)
  - [25](#)
  - [26](#)
  - [27](#)
  - [28](#)
  - [29](#)
  - [30](#)

◦ [31](#)



**П. Декс**  
**Поль Гоген**



# ОТ ИМПРЕССИОНИЗМА К ИСКУССТВУ XX ВЕКА

## Вступительная статья

Герой этой книги, Поль Гоген (1848–1903), обычно причисляется к группе художников последней четверти XIX века, известных под именем постимпрессионистов. В литературе нет устоявшихся взглядов на персональный состав этой группы. Так, если автор фундаментального труда о постимпрессионистах Джон Ревалд относит сюда всех художников Франции конца XIX века, следующих за импрессионистами<sup>[1]</sup>, то другие авторы ограничиваются Сезанном, Ван Гогом, Гогеном, Тулуз-Лотреком, Бернаром и Вюйаром<sup>[2]</sup>, большинство же включает в эту группу лишь трех первых из упомянутых мастеров<sup>[3]</sup>. Подобный разброд не случаен, если учесть, что термин «постимпрессионизм» не выражает какого-то определенного направления в искусстве, а лишь констатирует временную последовательность («после импрессионизма»). Тем не менее в творчестве трех главных представителей этого направления, весьма различных по своим программам и художественным приемам, искусствоведы улавливают нечто общее и помимо объединяющего их временного фактора. Этим общим, по-видимому, была «...стадиальная общность — заключительная стадия реализма нового времени на переходе к новейшему<sup>[4]</sup>». Действительно, при всех своих «новациях» Сезанн, Ван Гог и Гоген, как и их предшественники-импрессионисты, не отрывались полностью от реалистического искусства XIX века, представленного Делакруа и Энгром, барбизонцами и Коро, Курбе и Домье; в отличие от авангардистов начала XX века — кубистов, футуристов, абстракционистов, они не искажали действительности, не деформировали виденного до неузнаваемости, а сохраняли в основе «портретность» изображаемого, хотя и акцентируя, каждый на свой манер, то, что считали для себя главным.

Среди ведущих мастеров постимпрессионизма Гоген занимает особое место как в личностном аспекте, так и благодаря ярко выраженной необычности своего творчества, трудно поддающегося определению и получающего до сих пор самые противоречивые оценки. Быть может, отчасти именно поэтому литература о Гогене в нашей стране крайне бедна<sup>[5]</sup>, и в этой связи нельзя не приветствовать появления в серии ЖЗЛ предлагаемой ныне книги.

Ее автор, Пьер Декс, — писатель широкого профиля. Начав печататься с 1950 года, он ко времени выхода в свет книги «Поль Гоген» (1989) успел опубликовать 11 романов, более 20 эссе на разные темы и полтора десятка исследований в области искусства, в том числе работы о Делакруа, Мане, Пикассо.

Книга о Гогене впечатляет прежде всего своей фундированностью, превосходным знанием предмета и посвященной ему новейшей литературы. Это, кстати говоря, позволяет Дексу исправить ряд ошибочных положений своих предшественников. Так, в «гогениане» прочно утвердилась легенда о том, будто Гоген, преуспевающий делец, ведущий жизнь респектабельного буржуа, вдруг в тридцатилетнем возрасте бросил биржевую карьеру и «сладкую жизнь», чтобы посвятить себя исключительно живописи. Эта легенда, вполне отвечающая авторитарному характеру Гогена, казалась правдоподобной, и в нее поверил даже Перрюшо, ближайший предшественник Декса. Однако действительность оказалась банальнее. Основываясь на новых документальных источниках, Декс показывает, что, во-первых, в дни своего благополучия Гоген не был богачом и, во-вторых, утратил выгодную должность не по своему желанию, а был уволен вследствие кризиса, начавшегося в то время во Франции, причем еще долгое время пытался «зацепиться» за какую-нибудь работу. И к живописи он обратился не «вдруг», а подходил к ней медленно и с оглядкой, пока окончательно не уверовал в себя. Кроме того, Декс исправляет ряд уже принятых искусствоведами датировок (в частности, время встречи Гогена с Писсарро).

Вообще биография Гогена в книге изложена очень подробно с широчайшим использованием его литературного и эпистолярного наследия, и, что особенно впечатляет, автор не пытается сгладить острые углы и показывает сложную личность художника во всем многообразии его неповторимого менталитета. Как бы в качестве резюме Декс приводит слова Виктора Сегалена, на первый взгляд кажущиеся кощунственными: «Гоген был чудовищем. Иными словами, его нельзя было отнести ни к одной моральной, интеллектуальной или социальной категории, принадлежности к которой вполне достаточно для определения большинства индивидуумов». И материал книги доказывает, что это утверждение отнюдь не было парадоксом. Сам называвший себя «дикарем», Гоген как личность, действительно, не вписывался ни в какие рамки и не подчинялся никаким правилам. Анархист по натуре, унаследовавший мятежную душу своей бабки Флоры Тристан, он афишировал неприятие действительности и умудрялся враждовать со

всеми властями, порой доводя дело до судебного разбирательства, что, кстати, явилось одной из причин его преждевременной смерти. Обладавший повышенным сексуальным аппетитом и, по некоторым намекам, не чуждый гомосексуализму, он предпочитал девочек 13–14 лет, которыми, судя по его словам, пользовался в своих таитянских убежищах. Связываясь со случайными женщинами (результатом чего был сифилис, последствия которого мучили художника до конца дней), он плодил внебрачных детей, чьи судьбы его не интересовали. Немногим больше занимали его и пятеро «законных» детей, равно как и их мать, на которой когда-то он женился по любви и которую затем бросил, не оставив средств к существованию<sup>[6]</sup>. Впрочем, и сам Гоген вечно сидел без денег, а когда получал их (например, в качестве наследства), то тратил, не думая о будущем. Эгоцентризм его был беспределен: он мыслил себя только лидером («мэтром») и относился с пренебрежением к собратьям по профессии. Он третировал самого преданного ему человека, художника Шуффенекера, и бросил в беде симпатизировавшего ему Ван Гога, в качестве оправдания сочинив позднее сказку, будто тот пытался его убить. И вообще Гоген был падок на преувеличения — Декс приводит десятки примеров несоответствия действительности тех или иных его письменных утверждений.

Однако обнаружив все эти (и многие другие) малоприятные свойства своего героя как человека, автор отнюдь не смакует их и скорее относится к ним снисходительно, ставя выше всего неординарность таланта художника, его поразительную увлеченность, а также его способность в любых условиях, преодолевая болезни и другие жизненные трудности, отдавать все силы любимому делу.

Творчество Гогена, его содержание, динамика и судьба, естественно, занимают большую часть книги Декса. Бережно относясь к каждому рисунку, каждой картине и скульптуре художника, автор описывает его произведения настолько подробно, что читатель словно видит их, не обращаясь к альбому<sup>[7]</sup>. И шаг за шагом, от сюжета к сюжету и от объекта к объекту внимательно прослеживает творческий путь Гогена от импрессионизма к искусству XX века.

Декс убедительно показал, что все ранние произведения Гогена несут на себе печать влияния его первого (и единственного) учителя — Писсарро, благодаря которому он даже участвовал в выставках импрессионистов (с четвертой по восьмую). Но уже в середине 1880-х годов Гоген начал отходить от этого направления. Позднее он напишет об импрессионистах:



«Они искали вокруг, опираясь на то, что видят глаза, а не в таинственном центре, находящемся в мозгу, и поэтому стали жертвами научности<sup>[8]</sup>».

Отсутствие денег, невозможность сводить концы с концами в Париже заставили художника уехать в Бретань. Здесь, в местечке Понт-Авен, у него появляются ученики и последователи, здесь он окончательно отрекается от импрессионизма и переходит к «клуазонизму» — живописи большими пятнами чистого цвета, ограниченными четким контуром.

Эта живописная манера в дальнейшем совершенствуется, когда Гоген обретает свой «синтетизм». Объясняя его сущность, художник утверждает, что «впечатление от природы должно соединяться с эстетическим чувством, которое выбирает, упрощает и синтезирует». Иначе говоря, художественное содержание картины должно стать символом переживания живописца, пластическим эквивалентом этого переживания.

Нет ничего удивительного в том, что символисты сразу признали Гогена «своим». Серюзье, Дени и другие будущие «набиды»<sup>[9]</sup> увидели в нем своего «вождя», организовали выставку-продажу его произведений, устраивали банкеты в его честь. Появились хвалебные отклики в прессе. В статьях Орье и Мирбо Гоген превозносился как новый «идейный светоч». Однако все это не способствовало ни его признанию официальным искусством и широкой публикой, ни его материальному благополучию.

Весь последующий творческий путь Гогена и в особенности оба его таитянских периода, когда он буквально боролся за выживание, — это совершенствование уже найденных художественных приемов и поиск новых. Эти приемы во многом свелись к усилению эскизности и декоративности, в чем художник видел свою стезю в искусство будущего. «Важны те из сегодняшних произведений, — писал он, — которые обеспечат переход искусства в XX век. Ничто не возникает случайно».

В заключительных главах своего труда Декс прослеживает историю «гогенианы» от дня смерти художника (1903) до наших дней и сообщает много нового, неизвестного прежним биографам и искусствоведам, после чего делает вывод о роли и месте Гогена в современном искусстве. К этому мы еще вернемся, а сейчас хотелось бы остановиться на двух весьма спорных положениях, отчасти обойденных Дексом, отчасти истолкованных вразрез с современным искусствознанием.

Прежде всего — о роли символизма в творчестве Гогена. Мы уже упоминали, используя материал книги Декса, как символисты, современники Гогена, смотрели на эту проблему. Однако сам Декс относится к ней совершенно иначе. Он утверждает, будто символизм Гогена

— это миф, легенда, созданная самими символистами. «На самом деле, — пишет Декс, — подобное представление о нем (Гогене) оказалось сильно преувеличенным, если вообще не ошибочным». Гоген всего лишь «играл роль<sup>[10]</sup> художника-символиста» (резонно спросить: с какой целью?). Между тем подавляющее число искусствоведов не сомневается, что символизм был одной из составляющих творчества Гогена. Самые осторожные из авторов связывают с символизмом отдельные периоды его творчества<sup>[11]</sup>, но ни один не считает возможным отрицать полностью или хотя бы преуменьшать его значение.

Вторая проблема, о которой нельзя не сказать, — это участие Гогена в создании стиля «модерн». Стиль этот, в разных странах Европы известный под разными именами (ар нуво, югендстиль, сецессион, либерти), возникший на идейной почве неоромантизма и пытавшийся «спасти мир красотой», иначе говоря, средствами искусства, оказался недолговечным, захватив лишь последние десятилетия XIX и начало XX века. Тем не менее он сыграл заметную роль, особенно повлиял на зодчество и декоративно-прикладное искусство. К созданию и развитию этого стиля были причастны многие архитекторы и художники, в том числе ведущие мастера постимпрессионизма Ван Гог и Тулуз-Лотрек. Но особенно велика в формировании его живописных особенностей — таково мнение большинства специалистов — роль Поля Гогена. Чтобы понять и признать это, достаточно обратиться к основным приемам ар нуво в живописи. Таковыми, согласно новейшей справочной литературе<sup>[12]</sup>, являются плоскостность изображения, орнаментальность с иллюзионистическими или натуралистическими деталями, работа большими цветовыми поверхностями с мощными контурными линиями. Спрашивается, это ли не описание того способа живописи, к которому Гоген пришел уже в понт-авенский период? Не это ли его «клуазонизм»? Его творческая находка, сопровождавшая его полотна и в дальнейшем и легшая в основу более позднего «синтетизма»? Неудивительно поэтому, что именно с 1888 года, когда Гоген написал «Видение после проповеди», «...многие исследователи начинают отсчет нового стиля<sup>[13]</sup>...». И позднее, в оба таитянских периода, в 1890-е годы «...Гоген, разумеется, остается в центре проблематики ар нуво<sup>[14]</sup>...». Таково мнение специалистов. Как же относится к нему Декс? Да никак. В своем объемистом труде он лишь единожды упоминает ар нуво, да и то не в связи с Гогеном. Иначе говоря, Декс просто игнорирует этот стиль, не придавая никакого значения ни роли Гогена в его создании, ни роли стиля в творчестве Гогена. Разумеется, что признать, а что

опустить, чему придать значение, а что этого значения лишить — воля автора. Но спрашивается, что же остается от творчества Гогена, если исключить символизм и составляющие стиля ар нуво? Декс сам ответил на этот вопрос: «примитивизм». И согласно его трактовке, Гоген, родоначальник «примитивизма» в искусстве<sup>[15]</sup>, именно своими «примитивами» воодушевил Матисса и Пикассо в их творческих исканиях — это, оказывается, и есть его главная заслуга перед искусством XX века.

Пусть так. Да, автор, вероятно, прав, утверждая, что своими произведениями Гоген во многом предвосхитил искусство XX века, что от него немало позаимствовали Матисс, Дерен и Пикассо (да и не только они). И все же, задаешь себе вопрос: а это ли определяет роль и значение Гогена, равно как и его место в истории искусства? Думается, вряд ли. Ибо творчество Гогена, сложное и противоречивое, в первую очередь имеет самоценное значение, такое же самоценное, как творчество Сезанна, Ван Гога, Матисса и Пикассо. А эта самоценность как раз и делает Гогена художником «заключительной стадии реализма нового времени на переходе к новейшему» в той же мере, в какой и двух других ведущих представителей постимпрессионизма, что и определяет их немеркнущее значение для прошлого, настоящего и будущего.

*А. Левандовский*

## ХУДОЖНИК В ОБЩЕМ И В ЧАСТНОСТЯХ

### от автора

*Во мне зрело предчувствие взрыва: настоящей ошибки между вашей цивилизацией и моим варварством. Цивилизацией, приносящей вам страдания. И варварством, которое стало для меня обновлением.*

*А. Стриндберг. 1895*

Принято считать, что Гоген до сих пор не занял подобающего ему места в истории искусства. Между тем его творческое наследие приобретает в наши дни все большее значение. После 1949 года, когда Рене Хью выступил в печати по случаю столетия со дня рождения художника, и появления в 1956 году книги Джона Ревалда «Постимпрессионизм» Гоген смог занять свое место в ряду создателей «нового искусства», а в 1968 году благодаря Франсуазе Кашен, написавшей о нем книгу, стало очевидным, что творившие после Гогена Матисс и Пикассо многим обязаны именно ему. Наконец, на выставке, состоявшейся в 1984 году в Нью-Йорке, спустя почти пятьдесят лет после опубликования сенсационного исследования Роберта Голдуотера, Гогена признали «родоначальником примитивизма» XX века. До международной ретроспективной выставки 1988–1989 годов публика едва ли могла по достоинству оценить талант Гогена — гравера, скульптора, керамиста, понять многообразие его творчества, сравнимого разве что с работами Пикассо. Литературное же дарование художника стало достоянием широкой публики лишь в 1974 году, когда его записки опубликовал Даниель Герен. Глубокая, заслуженная переоценка творчества Гогена продолжается и по сей день.

Можно предположить, что новый взгляд на творчество художника возник в связи с небывалым успехом и признанием позиций современного искусства. Но это не так. Хотя Матисс, а вслед за ним и Пикассо учат нас распознавать в Гогене то, в чем он их предвосхищает, общее восприятие его работ никогда не было однозначным. Между выставкой 1903 года, состоявшейся после смерти художника, и большой ретроспективой 1906 года существует огромная разница: за эти три года произошла реабилитация его творчества, и Гогена наконец признали мэтром

современного искусства. Зато в последующие полвека он был фактически изничтожен мифом о самом себе; его пытались развенчать, называя «импрессионистом на отдыхе». Как символиста его ставили в один ряд с Эмилем Бернаром, а таитянский период считали всего лишь посещением экзотического пляжа: писать такие картины, по словам критиков, можно было и на бульваре Батиньоль. Когда же, благодаря усилиям Даниеля де Монфреда, в 1927 году «Белая лошадь» Гогена прорвалась в музей Лувра, Саломон Рейнак принялся вопить, что «за такую мазню он не дал бы ломаного гроша».

Для того чтобы всесторонне оценить творчество Гогена, недостаточно сложить мозаику из его произведений, даже предварительно удалив с них следы небрежности. Вначале необходимо найти ответ на вопрос, почему эти частицы настолько раздроблены и разбросаны. Гоген — этот «дикарь», прошедший курс обучения искусству у каннибалов Маркизских островов, — стал вредным элементом для традиционалистов, пытавшихся возродить истинно французское искусство на основе классицизма. Тогда же Андре Сальмон, так и не научившийся толком понимать полотна этого мастера, но зато способный, как флюгер, улавливать слухи и настроения толпы, написал в октябре 1919 года: «Что до так называемой славы Гогена, то давно уже настала пора заняться ее развенчанием».

Ретроспективная выставка 1949 года в честь столетия со дня рождения художника отчетливо выявила разделительную черту, которую он провел между теми, для кого современность в искусстве являлась лишь лакировкой и украшательством, и теми, кто бросились в нее очертя голову, не помышляя об отступлении. Рене Хью сразу почувствовал это различие и написал о Гогене: «Он первым осознал необходимость порвать с прошлым ради создания нового, первым освободился от тесной, закоснелой и мрачной латинской традиции, чтобы в сказках варваров и идолах дикарей открыть первородный порыв души, и первым же осмелился сознательно перешагнуть через реалистичность и рационализм в искусстве и даже вовсе отвергнуть их». Стоя у истоков свободы, позволившей современному искусству сбросить все узы, нарушить все табу, он в несравненно большей мере, чем его единомышленники Сезанн и Ван Гог, осознал, что истина лежит в ином измерении. Он сумел открыть для себя это измерение и потом всю жизнь расплачивался за свою смелость, оказывая сопротивление тем, кто пытался его уничтожить.

Трудности, с которыми столкнулись историки, вполне понятны: можно ли искусство, подобное гогеновскому, свести к существующим традициям, эталонам? Ведь он как никто другой искажал, отрицал и перестраивал все,

что занимало его пытливый ум, причем задолго до того, как Башляр осмелился изречь, что «творчество поэта предполагает переосмысление, деформацию образов». Стоит только представить в социологии искусства творчество Гогена полностью причесанным, очищенным от шероховатостей, и невозможно будет понять, почему он не Писсарро и почему его искусство не укладывается в те же рамки, что искусство Эмиля Бернара. Психология или психоанализ могут объяснить его неудачный брак, *разрыв с семьей*, драму с Ван Гогом, но смысл его творений от них ускользает. Ведь даже Ван Гог, своему гениальному другу, Гогену пришлось разъяснять свои замыслы.

Причина кроется в непонимании и неприятии его примитивизма. Воплощая свое видение Таити или Маркизских островов в образах, восходящих к традициям, породившим храмы Парфенона и Боробудура, полотна Гольбейна, Гоген создавал некий совершенно особый примитивизм. И те, кто не смог понять того, что он черпал вдохновение для освобождения своей творческой энергии не в самом существовании Таити, а скорее *вопреки* его историческому бытию, принялись обвинять его в плагиате и фальсификации. Он переносил на полотно мечту о своем Таити, о древнем острове, первобытном и свободном. Несмотря на анекдотические ситуации, к которым пытались свести его жизнь и необычность сюжетов его произведений (кстати, в этом-то повинен сам Гоген), преимущество его искусства было бесспорным.

Последняя биография, в которой сделан акцент на тождестве Гогена-человека и Гогена-художника, написана Перрюшо в 1961 году, то есть задолго до публикаций Мерита Бодельсена, применившего в своем исследовании научный подход. С тех пор были достигнуты немалые успехи в изучении личности и творчества Гогена, особенно благодаря публикации его переписки с комментариями к ней Виктора Мерлеса. Осталось еще немало неизученного, но появилось так много новых уточнений, что я счел своевременным попытаться снова описать жизнь и творчество Гогена. Тем более что за последние тридцать лет ситуация в современном искусстве Франции коренным образом изменилась. Вместо того чтобы стараться сконцентрировать внимание на нашем значительном, достойном осмысления вкладе в мировое искусство XX века, углубив о нем наши познания, стало модным принижать роль Франции в мировом культурном процессе, а то и вовсе сводить ее к фарсу и розыгрышам.

Все большее распространение получает мнение, что искусство сегодня — это уже «пост-модерн», и оно действительно идет в ногу с теми, кто принижает значение наших революционных завоеваний в изобразительном

искусстве в период между Мане и смертью Матисса и Пикассо. Предпринимаются попытки вообще свести эти успехи к нулю или вынести как бы «за скобки», чтобы вернуться к вещам академическим, внесшим реальный вклад в культуру.

В какой-то мере это движение затронуло и Гогена — из-за его стремления дойти в своем творчестве до первобытных истоков. Век спустя процесс деколонизации породил некую философию, которую Ален Финкелькраут вполне справедливо назвал порочной, подчеркнув, что «лишь оружием Volkgeist (народного духа) можно низвергнуть злодеяния этноцентризма», а ее апологеты, пристыженно опустив головы, поддерживали Франца Фанона, заявившего: «Истинно то, что защищает туземцев и губит иноземцев [...], а их (иноземцев) так называемое добро является для них (туземцев) не чем иным, как обыкновенным злом». Все сказанное — лишь злобная карикатура и полная противоположность той благородной, романтической, освободительной миссии, которой Гоген посвятил последние десять лет своей недолгой жизни, и одновременно свидетельство интеллектуального упадка в обществе, способствовавшего искажению этой его миссии, сводя ее к прославлению варварства и дикости. В действительности же страстная тяга художника к примитивизму была следствием его неприятия ограничений и бесчисленных табу, порожденных цивилизацией. Прежде всего, конечно, речь идет о шаблонах и пошлости в искусстве, но также и об упоении белого человека своими победами над «туземцами». Воспеваемое им варварство Гоген противопоставлял вырождению таитянской культуры, ее искоренению миссионерами, колонистами и властями. В какой-то мере нравы дикарей явились для него откровением, как бы открытием нового пути к утраченной подлинности, которую он воспринимал как всеобщую, синкретическую, способную не только объединить Египет и Боробудур с маркизскими божками, но также приобщить всех к великому искусству Запада, от Джотто и Гольбейна до Пуссена, Пюви де Шаванна, Сезанна и Винсента Ван Гога.

В общем, я пытался восстановить суть творческих исканий Гогена, суть его понимания культуры, его достижений, вызвавших к нему интерес не только у Матисса и Пикассо, но и у немецких экспрессионистов, и у русских коллекционеров. Я старался вернуть Гогену принадлежавшее ему место в ряду теоретиков современного искусства, считая это необходимым, поскольку подобный взгляд на творчество художника поможет понять, что современная полемика о нем основана в какой-то мере на незнании и отрицании роли Франции в революционном развитии мирового искусства.

Все это позволило мне вплотную подойти к определению того, чем был для Гогена его особый «символизм», а также более тщательно и достоверно исследовать все этапы развития его примитивизма. Думаю, мне также удалось показать, что в драме с Винсентом Ван Гогом основную роль сыграли их различия во взглядах на искусство. Таким образом, я предлагаю отличное от предпринятых ранее описание его творческого пути.

Редко разрыв между материальными условиями жизни и творчеством бывает столь ужасающе велик, как это случилось у Гогена. Искусство в некоторые моменты предстает как бы преобразующим быт, на самом деле существуя отдельно от него. Меня интересует именно эта грань, отделяющая житейские заботы от живописи, скульптуры, литературы — ведь Гоген был еще и писателем. Как достигал он вдохновения, как ему удавалось преодолеть чудовищную пропасть между бытом и творчеством всего лишь с помощью кисти, резца или цепочки слов?

Это и есть вызов, который я собираюсь принять. После того как тридцать лет назад я написал биографию Делакруа, над которой работал воодушевленный теми же идеями, я не переставал думать о феномене Гогена. И все же, пока по-настоящему не приступил к работе, я не представлял себе, сколько ждет меня белых пятен, неясностей, столкновений с абсолютной нетрадиционностью, противоречиями и неисследованностью целых областей нашей культуры за период, последовавший после появления труда Ревалда о постимпрессионизме, к сожалению, прерванного на 1893 году. Я старался сложить разрозненные детали мозаики, не оставив в стороне ничего важного. Мои работы о Пикассо научили меня, что пока творчество живо, пока оно интересно, постоянно появляются новые сведения и открытия. Творчество Гогена живо сегодня как никогда, и я надеюсь помочь читателям выявить в нем новые важные факты.

*Апрель 1989 года*



# ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

## ПРЕДЫСТОРИЯ, НЕ ПОХОЖАЯ НА ДРУГИЕ

*Мемуары! Это история [...] Надо рассказать, кто ты такой и откуда взялся. Надо исповедаться: после Жан Жака Руссо это занятие непростое.*

*Поль Гоген. Прежде и потом*

### Глава 1

#### «Моя бабка была изрядной чудачкой»

Можно сказать, что маленький Поль Гоген на три четверти был сиротой. В год с небольшим он лишился отца и так никогда и не увидел своих бабушек и дедушек. Флора Тристан, его бабка по материнской линии, умерла в 1844 году, за четыре года до его рождения, а ее муж, дед Поля, был приговорен к каторжным работам за попытку лишить супругу жизни. Поль, детство которого прошло в Перу, не успел повидаться с дедом во время недолгого пребывания последнего на свободе — тот скончался в 1860 году. Когда же Поль приехал во Францию на похороны своего другого деда, тогда уже вдовца, из родственников он знал только дядю Исидора (в семье его звали Зизи), младшего брата своего отца, Кловиса.

Когда Поль достиг того возраста, в котором у маленького человека начинают возникать определенные вопросы и он пытается осознать себя, научный мир увлеченно обсуждал теорию Дарвина о наследственности. Конечно, никто не дожидался ее появления, чтобы определить, какие черты ребенок унаследовал от матери, а какие от отца. Но новая теория стала почти религией, не только объявившей обезьяну нашим предком, но и претендовавшей на право объяснять, каким образом биологическая наследственность управляет нашей жизнью.

Труды Дарвина перевели на французский, когда Гогену исполнилось шестнадцать, а Золя принялся писать «Ругон-Маккаров», когда Полю еще не было и двадцати. Таким образом, взрослая жизнь Гогена по возвращении во Францию, после того как он бороздил моря и океаны в качестве матроса, началась в атмосфере полемики вокруг романов Золя, которые называли «естественной и социальной историей семьи» и в которых именно

наследственность правила судьбами людей.

И вот перед нами мальчик, необычное детство которого прошло на другом конце света, в тропиках Перу, нервный, беспокойный, страстный, раздираемый противоречивыми чувствами, далекий от всего того, что эпоха провозглашала наиболее важным для самоосознания. Эта ранимость сердца будет мучить его всегда и скажется на всей его жизни. На пороге своего пятидесятилетия, «момента, когда страсти сливаются с самой сутью существования, момента, когда они взрываются и идеи извергаются вулканической лавой», художник пишет огромное полотно, в котором он выразил всего себя, свои мысли и которое должно было стать его духовным завещанием потомкам. В левом верхнем углу картины он оставляет надпись: «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?».

Любой другой на его месте придумал бы немыслимые истории о своем блестящем родственном окружении, которого Поль так несправедливо, по его мнению, был лишен. Воображения Полю хватало, и выдуманное им могло бы убедить самых здравомыслящих и недоверчивых. Прежде всего его вдохновляли красочные рассказы матери, в которых она постоянно упоминала об умершей бабке, о которой он скажет в конце жизни: «Моя бабка была изрядной чудачкой». К тому же он прекрасно помнил свои первые впечатления о просторном доме в Лиме, где с царственным видом властвовал его двоюродный дед по материнской линии, дон Пио де Тристан Москосо. Через полтора года после приезда маленького Поля, когда зять дон Пио, дон Хосе Руфино Эченикве, стал президентом Республики, жизнь в доме стала еще роскошней. Мир вокруг Поля изобилует чудесами. Он говорил по-испански. Жизнь, несмотря на землетрясения, казалась восхитительной. Мальчик был буквально ослеплен яркими красками, тропическими цветами и экзотическими женскими нарядами. «Как грациозна и хороша была моя мать в перуанском костюме...» — вспоминал он.

И ключи от этого рая дала им бабушка Флора, та самая «изрядная чудачка». А в возрасте семи лет Поль был изгнан оттуда и оказался в пасмурной Франции, с ее холодом, дождями и беспросветной серой жизнью. Как же было ему не грезить о потерянном рае? К тому времени он уже знал, что обладает настоящим сокровищем — «превосходной зрительной памятью». Но какое отношение имела бабушка Флора, умершая в Бордо, во Франции, к этому райскому уголку в Перу? Поль и его старшая сестра Мари буквально изводили свою мать, Алину, бесконечными вопросами. Рано или поздно они могли узнать, что их дедушка Шазаль должен скоро выйти из тюрьмы. Почему же он там оказался?

В 1856 году скончался восьмидесятисемилетний дон Пио. Он оставил Алине по завещанию ренту — около двадцати пяти тысяч франков. Это была громадная сумма. Но, увы! Эченикве, к тому времени уже лишившийся власти, оспорил эту статью завещания, и потрясенные дети узнали, что их необыкновенная бабушка рождена в союзе, который признан незаконным... Авантюра вполне в духе какого-нибудь романа.

Благодаря недавним исследованиям Доминика Десанти и Стефана Мишо, мы теперь знаем об этой истории гораздо больше, чем Алина, мать Гогена, а тем более он сам. Бабушка Гогена родилась в Париже в 1772 году. Во времена Великой французской революции она эмигрировала в Бильбао. У нее было забавное имя — Анн Пьер<sup>[16]</sup>, фамилия — Лене. Несколько лет спустя на Анн Пьер обратил внимание испанский полковник, дон Мариано де Тристан Москосо, старший сын в семье Тристанов, проживавшей в Перу. И в 1802 году прямо в доме у Анн Пьер старый аббат Серве-Туссен Ронселан, когда-то отказавшийся присягнуть гражданской Конституции духовенства, обвенчал влюбленных. То ли Мариано де Тристан не привык считаться с традициями, то ли опасался, что король Испании не одобрит его выбор, но он так и не обратился к нему за разрешением на брак. По мнению же Стефана Мишо, причиной того, что «акт бракосочетания не был узаконен», было «упразднение к тому времени консульства Франции в Бильбао».

Возможно, желая утаить эту двусмысленную ситуацию, тем более что у Анн Пьер уже не было причин скрываться в Испании, молодожены обосновались в Париже. Там 7 апреля 1803 года у них родилась дочь Флора. Деньги у молодой четы водились, и семья беззаботно жила в прелестной деревушке Вожирар, находившейся к югу от Парижа. Спустя много лет Поль сам с удовольствием будет жить в этом чудесном сельском уголке. В 1806 году дон Мариано купил в этом местечке просторный дом. Именно в нем он принимал безутешно скорбящего после смерти жены молодого человека, впоследствии всемирно прославившегося. Это был Симон Боливар.

14 июня 1807 года дон Мариано скоропостижно скончался от апоплексического удара. Посол Испании тут же опечатал имущество, разрешив, тем не менее, Анн Пьер, ждавшей второго ребенка, временно управлять им, пока перуанское семейство не вступит в права наследства. Она сдала дом внаем и уехала в Париж. Но тут разразилась война с Испанией, и дом в Вожираре был снова опечатан как владение врага. Деньги за сдачу дома были конфискованы.

В октябре Анн Пьер родила сына. Через десять лет мальчик скончался

в Иль-Адаме, где они тогда жили. Известно, что в феврале 1818 года Анн Пьер продала свой дом на улице Фуар, располагавшейся между бульваром Сен-Мишель и площадью Мобер, в одном из самых бедных и пользовавшихся дурной славой районов Парижа. Очевидно, что доходы ее в это время были весьма скромными и непостоянными. В такой убогой обстановке и росла Флора. В юности она очаровывала окружающих яркой красотой испанки. Она жаждала поклонения и позже говорила, что с четырнадцати лет «обладая пылкой душой, обожествляла любовь».

Нам неизвестно, ни когда, ни как осуществилась ее мечта изменить свою жизнь, но Флора встретила возлюбленного и получила спасительное предложение руки и сердца. Разочарование пришло довольно быстро. Незадолго до дня венчания выяснилось, что союз между доном Мариано и Анн Пьер не был узаконен. Флоре едва исполнилось четыре года, когда умер ее отец, и святая ложь матери вполне понятна. Но какое разочарование постигло молодую девушку накануне свадьбы! Она считала себя принадлежащей к одному из самых знатных родов Перу, а оказалась незаконнорожденной. И ей немедленно дали понять, что она недостойна стать женой пусть даже мелкого, но французского буржуа. Много позже Флора так прокомментировала происшедшее: «Молодой человек был вполне достоин моих чувств к нему [...], но душа его оказалась вялой, и он скорее бы умер, чем решился послушаться отца, так жестоко меня оттолкнувшего».

Но Флора не унывала. Составить удачную партию — для нее было лишь вопросом времени. В 1820 году она устроилась колористом в мастерскую художника и литографа Андре Шазалья, потомственного гравера, и уже 3 февраля 1821 года сочеталась с ним браком. Несмотря на то, что впоследствии Флора утверждала, что к этому браку ее принудила мать и Шазалья она не любила, сохранившееся письмо от 3 января, адресованное ею будущему мужу, не оставляет сомнений в обратном. Вот его текст: «Увидишь, я буду примерной женой. Все думают, что я не сумею, но я хочу сделать тебя таким счастливым, что ты забудешь обо всех неприятностях, которые я тебе доставила [...] Думаю о тебе и забываю о нищете».

Смысл письма от 12 января еще более определенный. Шазаль даже цитировал на суде: «Должна признаться, дорогой друг, что думаю лишь о том, чтобы вечеринка, о которой я столько мечтала, поскорее закончилась, потому что у меня жуткие боли во время ходьбы. Кажется, на урок танцев пойти не смогу — это о плохом; зато сколько счастливых мгновений!.. Всю ночь я думала о тебе, была рядом с тобой [...] Прощай, сердечный друг, до

утра, когда вновь забьется мое сердце, когда глаза мои вновь увидят тебя, мои губы сольются с твоими, мои руки смогут обнять тебя и прижать к груди, которая познала страсть только с тобой. Но прощай! Клянусь любить тебя вечно и доставить столько радости, сколько причинила боли, прощай! Душа моя, не могу расстаться с тобой, о... чего мне стоит сказать тебе „прощай“. Флора».

Отдалась ли Флора Шазалю до свадьбы, чтобы он уже не обращал внимания на нищету своей работницы, а заодно и на ее необузданный нрав (в первом же письме Флора дает довольно странное обещание: «Я буду добра со всеми, я останусь философом, но при этом буду такой ласковой и приветливой, что все мужчины пожелают жениться на женщинах-философах». Написано это почти без орфографических ошибок)? Или это произошло потому, что она не смогла противиться своей страсти? Хотя в романе «Мефис», написанном Флорой семнадцать лет спустя, она устами своей героини утверждает, что «с шестнадцати лет была вынуждена бороться с одолевавшим ее пылкую натуру желанием ласк, которое так живо ощущалось в ней», я склоняюсь к тому, что эта добрачная связь была, скорее, уловкой, чтобы выйти замуж.

Брак с двадцатичетырехлетним Шазалем представлялся незаконнорожденной бедняжке большой удачей. Но и Флора, и Шазаль ошиблись в своих расчетах. Четыре года спустя Шазаль, так и не сумев помочь ей сделать первые шаги вверх по социальной лестнице и занять подобающее место в обществе, оказался в отчаянном материальном положении. Флора, беременная уже третьим ребенком, была вынуждена поселиться у матери, чтобы ухаживать за больным старшим сыном. Шазаль же, отвезя к Анн Пьер кровати жены и сына, скрывался от кредиторов. Вот при таких обстоятельствах и появилась на свет Алина, будущая мать Гогена. Флора поступила компаньонкой к двум англичанкам, с которыми путешествовала по Швейцарии, Италии, Англии. В 1829 году, когда Флора на какое-то время забрала к себе дочь, она познакомилась с капитаном Шабрие, корабль которого накануне вернулся из Лимы, он и рассказал ей о преуспевающей родне ее отца. Каково же продолжение легенды о перуанском рае? Для начала Флора решила написать своему дяде, дону Пио: «Пишет вам дочь вашего брата, того самого, обожаемого вами Мариано. Хочется верить, что вы не знали о моем существовании, что вы не получили ни одного из десятков писем, отправленных вам моей матерью за прошедшие десять лет. Если бы не последнее несчастье, ввергнувшее меня в пучину бед, я бы никогда...» Далее следует подробное описание ее тяжелого положения и всех выпавших на ее долю горестей. «Душа ваша,

которая не могла забыть брата, любившего вас, как сына, не может остаться равнодушной к пропасти, разверзшейся между моей сегодняшней долей и той, которая была предназначена для дочери Мариано...»

Нельзя не отметить благородный тон этого письма, знание орфографии и мастерство стиля. Ничто в нем не напоминает о юной дикарке. Флора в свои двадцать шесть лет по образованию и общему развитию превосходила большую часть женщин буржуазного круга того времени. В конце 1830 года она получила от дона Пио весьма сдержанный ответ, в котором он, хотя и уверял в своем нежном расположении, прислал ей лишь две тысячи пятьсот франков, объяснив, что ее бабушка завещала ей только три тысячи пиастров, то есть обошелся с ней именно как с внебрачной дочерью брата. Разочарование было огромным.

Спустя два года Флора потеряла старшего сына. Не желая терпеть Шазалья, она после очередной ссоры покинула мужа, оставив у него младшего сына и забрав с собой дочь Алину, нуждавшуюся в присмотре. Флора отправилась в Перу. Но, увы! больше из дона Пио выжать ничего не удалось. По возвращении в Париж Флору ожидало новое испытание: с третьей попытки Шазалью удалось-таки похитить Алину. А 1 апреля 1837 года девушка прибежала к матери с жалобой, что отец пытался ее изнасиловать.

Шазалья арестовали, но вскоре отпустили под предлогом, что «оскорбления супругов были взаимными». Тогда Флора подала депутатам прошение о разводе, и в марте 1838 года получила постановление о раздельном проживании супругов. 10 сентября обезумевший от ярости Шазаль пытался ее застрелить. Флора, опубликовавшая к тому времени свои первые эссе и рассказ о своем путешествии в Перу под названием «Скитания парии», обратилась за помощью к Фурье, а Виктор Консидеран написал о ней в «Фаланге», как «об одной из самых одаренных женщин, борющихся за социальную справедливость». Так она стала знаменитой. Ей с детьми было разрешено вернуть фамилию Тристанов, а Шазалья приговорили к двадцати годам каторжных работ. Алине к тому времени исполнилось четырнадцать лет.

Что поведала мать Полю о тяготах, выпавших на ее долю? Можно предположить, что она его не посвятила в самые страшные события своей жизни. Как бы то ни было, Поль сделал свой выбор: он потомок перуанского рода. А позже в своих мемуарах «Прежде и потом» он полностью вычеркнул из своей жизни Шазалья. В итоге у него получилось: дочь Флоры Тристан, «которая стала моей матерью, воспитывалась в пансионе Басканов, где придерживались республиканских взглядов».

Гоген сводит жизнь бабки только к ее политической деятельности. «Прудон говорил, что она гений. Полагаюсь на Прудона. Она изобрела уйму социалистических штук и среди прочих Рабочий союз. В знак своей признательности рабочие поставили ей на кладбище в Бордо памятник. Скорее всего, она совсем не умела готовить. Эдакий синий чулок, анархистка, приверженная социалистическим идеям», — писал он.

Читая эти как бы небрежно написанные строки, нетрудно догадаться, какие чувства должна была испытывать Алина, нуждавшаяся в защите матери и заброшенная ею ради «этой уймы социалистических штук». Но это не меняло отношения к ней Поля. «Между тем я могу утверждать, — как бы спохватывается Гоген, — что Флора Тристан обладала прекрасной, благородной душой. Она была близким другом мадам Деборд-Вальмор. Мне также известно, что все свое состояние она истратила на рабочее дело, непрестанно для этого путешествуя. Время от времени она навещала в Перу своего дядю, гражданина дон Пио де Тристана Москосо (арагонская династия)».

В действительности же политическая деятельность Флоры началась лишь с четвертого путешествия в Англию, где она увидела нищету рабочего класса в период тяжелого общеевропейского экономического кризиса. И эта деятельность длилась до самой ее смерти, последовавшей в сентябре 1844 года, когда Алине было девятнадцать лет.

Алина сбежала от Шазалья к матери, опасаясь новых попыток насилия, сердце ее было истерзано страданием от неоднократных похищений. Вплоть до судебного процесса она держала сторону Флоры. Но и дальнейшая жизнь принесла молодой девушке много горя и разочарований: одиночество в пансионе и полное забвение матерью, занятой собой и политикой. Именно такое суждение о Флоре оставил нам Поль незадолго до своей смерти, когда подводил последние итоги своей жизни.

## **Глава 2**

### **Алина и мечты о Перу**

Если Флора была для Гогена легендой, то перуанские родственники стали для него семьей настоящей, в которой он был, несомненно, маленьким принцем. «Многочисленные воспоминания детства» сосредоточились на Лиме, «чарующей стране, где никогда не льет дождь». Поль родился 7 июня 1848 года, и когда ему исполнилось полтора года, его мать, Алину, приютил дон Пио, покоренный обходительностью и

миловидностью внучатой племянницы. К тому же его тронули постигшие ее несчастья. Муж Алины, Кловис Гоген, страдал болезнью сердца. «Ему не повезло, — писал Гоген, — во время переезда отец поссорился с отвратительным капитаном судна. Уже собравшись сойти на берег в Пор-Фамине, в проливе Магеллана, он замертво упал в шлюпку. Скончался он от разрыва аневризмы аорты». (Нужно отметить, что в мемуарах «Прежде и потом» Гоген не упоминает о гневливом нраве отца, который сыграл не последнюю роль в его внезапной смерти. Он также умалчивает о вспышках ярости Шазалья, будто опасаясь такой наследственности и предпочитая ее скрывать.) По всей видимости, маленький Поль узнал об этой драме лишь много лет спустя, когда встал вопрос об отъезде из Лимы во Францию. Лима навсегда осталась в его памяти безоблачным раем.

Брак осиротевшей Алины состоялся, как того требовали традиции, спустя приличествующий срок после смерти Флоры. Ей прочили в мужа человека, разделявшего взгляды матери, и вскоре представили одному рьяному республиканцу, Кловису Гогену. Кловис родился в 1812 году и был на тринадцать лет старше Алины. Он служил редактором газеты «Насьональ», настроенной оппозиционно к июльской монархии. Главным же редактором в ней был Арман Каррель (позже Арман Марраст). Кловис и Алина венчались в 1846 году, Марраст был свидетелем со стороны жениха.

«Насьональ», бывшая после революции 1848 года правительственным органом, с приходом к власти Луи Наполеона Бонапарта стала символом оппозиции. «Предвидел ли отец после событий 1848 года переворот 1852-го? Не знаю. Возможно, он решил поехать в Лиму, намереваясь основать там газету. У молодой четы имелись кое-какие сбережения». Думается, Кловис смотрел на вещи гораздо серьезнее, чем его сын. И тому были причины. Его младший брат Исидор попал в тюрьму за участие в демонстрации против переворота и едва избежал ссылки в Африку. Итак, обремененный семьей Кловис сразу после поражения на баррикадах в 1849 году решил эмигрировать. Алина, конечно же, поведала ему мечты своей матери о переезде в Перу, и 8 августа 1849 года они сели на корабль в Гавре, окрестив перед этим Поля в соборе Нотр-Дам-де-Лоретт. Крещение состоялось 19 июля в отсутствие Кловиса, который, по мнению Анри Перрюшо, «сочетал республиканские взгляды с вольтерьянством». Тогда же у Жюль Лора, друга Флоры, еще одного свидетеля на свадьбе Алины и Кловиса, был заказан портрет малютки Поля, баловня всей семьи. Его старшей сестре Мари подобные почести не полагались.

Возможно, тогда же Жюль Лор написал портрет Алины, сохранивший для нас ее красоту, менее броскую, чем у Флоры, но также исполненную



испанской грации. Впрочем, стойкость и решительность, свойственные ее матери, были присущи и ей. От Кловиса нам известно только о твердости убеждений Алины, хотя на самом деле она унаследовала от матери гордый и даже вспыльчивый характер. «Как грациозна и хороша была моя мать в перуанском костюме, в шелковой мантилье, скрывавшей лицо и оставлявшей открытым лишь один глаз, смотревший ясно и ласково, нежно и повелительно одновременно, — вспоминал Гоген, дополняя этот портрет, полный искренней привязанности, неожиданным контрастом: — Как все благородные испанские дамы, мать моя была резкой и вспыльчивой, и я частенько получал пощечины от ее маленькой, но упругой, словно резина, ручки».

Итак, Алина пережила смерть мужа в этом Пор-Фамине, с его зловещим названием (famine — по-французски голод). Что же до милостей дона Пио, то она, безусловно, приняла их как должное. И вот он, благословенный рай, подобный которому Поль будет искать всю жизнь. Но, наслаждаясь окружающим миром, считал ли он его уже тогда безупречным? В своих воспоминаниях Гоген писал: «До сих пор стоит перед глазами наша улица и бородачи [урубусы, местные грифы], пожирающие падаль и нечистоты». И далее: «...и маленькая негритянка, в обязанности которой входило носить за нами в церковь моленный коврик. Помню также слугу-китайца, умевшего безупречно гладить белье. Именно он нашел меня в бакалейной лавке, где я сосал сахарный тростник, устроившись между двумя бочонками с патокой, пока перепуганная мать повсюду искала меня. На меня частенько находила блажь куда-нибудь удрать...»

Несомненно, эти строки написаны Гогеном, почувствовавшим, что его бродяжнической жизни подходит конец. И не содержат ли они первого намека на тогда еще неосознанную, но уже созревавшую необходимость вырваться из семейного и социального окружения, где внешняя сторона отношений, какой бы прекрасной она ни казалась, не соответствовала реальному положению в нем Алины, которая, несмотря ни на что, оставалась как бы внебрачной дочерью, а значит, незаконной родственницей. Всю жизнь Гоген сознательно создавал конфликты в отношениях с близкими, с друзьями, разрешить которые он пытался при помощи очередного бегства. Шла ли речь о Метте, его жене, или о Ван Гоге...

Следующим моментом, важным для понимания ложной ситуации, в которой находился Гоген, является то, что, как уже упоминалось ранее, он отрекся от происхождения своего и своей матери, но лишь по отцовской

линии. Это привело к тому, что он стал считать себя сыном «испанской дамы благородных кровей» и «перуанским дикарем»: «Во мне смешалось многое. Грубый матрос. Допустим. Но породистый, вернее, вдвойне породистый». Разве его профиль не напоминает профиль дикаря племени инков или ацтеков? Разве по женской линии не произошел он от «фамилии Арагонских Борджиа, от вице-короля Перу»? По линии же отца, где «все они звались Гогенами», породы ему досталось много меньше. И вот тут-то мы и приближаемся к самым истокам личности Гогена: гордость, унаследованная от предков, диктует ему полное неприятие серости бытия, отсюда же вытекает и утверждение своего «дикарства», которое помогает от этой серости убежать. Все это породило потребность воссоздавать в живописи и скульптуре другой мир, яркий и неповторимый, над которым он сможет властвовать и который будет спасать от проблем, в избытке выпавших на его долю.

Случилось так, что забытые предки со стороны отца, неожиданно напомнив о себе, положили конец четырем годам счастья. «В один прекрасный день из Франции пришли письма, требующие безотлагательного возвращения для вступления в права наследства, доставшегося от деда по отцовской линии», — вспоминает Гоген. Мечты разбились о суровую действительность. Его мать была «так непрактична в денежных делах». Гоген будет всегда помнить об этом, с детства стараясь не походить на Алину. Он рассказывал, что мать, увидев однажды, как он меняется с приятелями шариками, презрительно ему бросила: «Как может мой сын заниматься торговлей!» «Она была не права, — пишет Поль, — так как в следующем, 1856 году старый дядя дон Пио, устав от долгой и успешной борьбы с мадам Смертью, позволил ей застать себя врасплох». И Алина, отказавшись от компромисса, предложенного Эченикве, в результате вообще потеряла наследство. «Она гордо ответила ему: все или ничего. Вышло „ничего“», — вспоминал впоследствии Поль.

Гоген, уже написавший «Прежде и потом» и осознавший, что и сам он часто играл ва-банк, теперь ко многому относился иначе: «Бедная мама! Она была права и не права одновременно, в том смысле, что еще ребенком я догадывался, что существует много такого, что не продается».

Об Орлеане, куда Поль и его мать приехали 9 апреля 1855 года после смерти дедушки, Гийома Гогена, он помнил только то, что «дядюшка, которого все называли Зизи — на самом деле его звали Исидор», — оказался совершенно миниатюрным и еще, что в семь лет «меня несколько раз заставляли в саду топающим ногами и швыряющимся песком». «Что с тобой, малыш? — говорили мне. — Я продолжал топтать еще сильнее и

кричал: „Мальчик злой!“»

К таким необъяснимым приступам ярости добавился еще и побег. «Когда мне исполнилось девять лет, я решил бежать в лес Бонди — с палкой на плече и привязанным к ней узелком из носового платка, который предварительно набил песком. Меня увлекла одна картинка: на ней был изображен путник с посохом на плече, на котором висит его скарб. Не поддавайтесь искушениям картинок! Хорошо еще, что знакомый мясник поймал меня и, обругав негодником, за руку отвел в материнский дом», — вспоминал Гоген.

Возвращение в Орлеан неожиданно пробудило боль от потери отца. В ту пору такие чувства казались ему немыслимыми. Гоген отмечал этот факт, как нечто необычное в своем поведении, впрочем, не придавая этому особого значения, отбрасывая мысль о том, что это как-то повлияет на его внутреннее состояние. Но, похоже, такое его настроение все-таки сказалось на успехах в учебе. Об этом мало что известно, кроме того, что Гоген решил поступить в Морскую школу — или Алина за него решила, — но не выдержал экзамена.

В своих мемуарах Гоген писал, что в одиннадцать лет поступил в семинарию при небольшой церкви Шапель-Сен-Месмен, то есть среднюю церковную школу, где учился довольно успешно. «Я далек от того, чтобы утверждать вслед за Анри де Ренье, что подобное семинарское образование никак не отразилось на моем интеллектуальном формировании, более того, убежден, что на меня оно подействовало весьма благотворно. Думаю, именно там еще в детстве я научился ненавидеть лицемерие, показную добродетель, доносительство [*semper tres* — всегда втроем (*лат.*)], не доверять тому, что противоречило моим инстинктам, моему сердцу и разуму. Пусть немного, но именно там я проникся духом знаменитого Эскобара, — силой, на мой взгляд, далеко не лишней в жизненной борьбе. Там я научился уходить в себя, постоянно наблюдая за игрой, которую вели мои преподаватели, сам себе придумывая развлечения, навлекая на свою голову неприятности и неся полную ответственность за вызванные ими последствия».

Поступление Поля в интернат совпало с переездом матери в Париж, где она стала портнихой, после того как продала недвижимое имущество деда — Гийома Гогена. Разлука с Алиной могла повергнуть ребенка в отчаяние одиночества, но примечательно, что он сумел взять себя в руки и осознать, что детство его закончилось, а далекий рай потерян безвозвратно. Отныне он будет хранить его в своем сердце.

В 1862 году, когда Полю исполнилось четырнадцать лет, он вернулся в

Париж, чтобы готовиться к поступлению в военно-морское училище. Жан де Ротоншан, его современник и первый биограф, писал, что «когда пришло время экзаменов, школьник, склонный скорее к свободе, чем к занятиям, не был готов к успешному участию в них».

Вот почему 7 декабря 1865 года Поль поступил на флот в качестве военного курсанта с жалованьем двадцать франков в месяц. Судно «Лузитано», на котором он служил, курсировало между Гавром и Рио-де-Жанейро. Вступление во взрослую походную жизнь прошло по обычной схеме — избавление от девственности в Гаврском порту перед отплытием и приветливая французская певичка в Рио. «Эме, несмотря на свои тридцать лет, была еще очень хороша, [... она] довольно быстро поколебала мою добродетель. Как видно, почва была подходящая, поскольку я стал настоящим распутником», — вспоминал он. На судне обстановка была самая благоприятная. Дул попутный бриз. За весь поход не было ни одного шторма.

В 1861 году Алина подружилась с Гюставом Ароза (1818–1883), испанцем по происхождению, любившим принимать у себя соотечественников. Биржевой маклер, он жил на широкую ногу и, как и его младший брат Ашиль, коллекционировал произведения современных художников. Вероятно, это событие и стало решающим фактором в развитии художественных наклонностей Гогена. Ароза, например, обладал многими полотнами Делакура, среди которых было несколько последних работ, приобретенных на посмертной распродаже картин художника в 1864 году. Огромный интерес вызывали у него картины Коро, Йонкинда, Домье, Теодора Руссо, а позже его внимание привлек Писсарро. Еще одним страстным увлечением этого коллекционера была керамика.

По возвращении во Францию Гоген обязательно должен был посетить Ароза, поскольку Алина, чувствуя, что ее здоровье ухудшается, назначила Гюстава опекуном своих детей. К тому же она переехала в Сен-Клу, что находился близ загородного дома Ароза. В следующее плавание — в Панаму — Поль отправился на судне «Чили» уже в чине младшего лейтенанта с жалованьем в пятьдесят франков в месяц. На «Чили» Гоген прошел через Магелланов пролив, где скончался его отец. Он стал очевидцем землетрясения в Перу и с рейда в Икике наблюдал, как рухнули несколько кварталов Лимы, а «море играло судами, словно мячиками, подбрасываемыми ракеткой». Точно не известно, возвращался ли он из Панамы через Полинезию, хотя это представляется вполне возможным, ибо о смерти матери, скончавшейся 7 июля в Сен-Клу, Гоген, по словам Шарля Мориса, узнал в Индии.

В Париж он вернулся только в декабре. Но едва Поль ступил на сушу, как его призвали на военную службу, и в феврале в качестве матроса третьего класса ему пришлось отплыть на быстроходном корвете «Жером Наполеон», переделанном для принца в яхту. Корвет бороздил моря почти без передышки. На его счету и плавание по Средиземному морю, и поход к Полярному кругу, а после объявления войны — патрулирование в Северном море.

Когда провозгласили Республику, корвет, теперь уже под именем «Дезес», захватил четыре немецких корабля. Гогена назначили в охрану одного из них. И в Тулоне 23 апреля 1871 года он, наконец, получил десятимесячный отпуск с правом его продления. В общей сложности Гоген провел в море пять лет.

Но ему еще предстояло стать одной из жертв трагедии Коммуны. Сен-Клу был полностью сожжен пруссаками, дом Алины был уничтожен, а вместе с ним канули в Лету и воспоминания, и семейный архив, и керамика, и серебро из Перу. Таким образом, в двадцать три года Гогена связывали с прошлым лишь дядюшка Исидор, живший в Орлеане, да старшая сестра Мари, удочеренная семейством Ароза. Позднее и Поль найдет там свой семейный очаг, даже тогда, когда поселится со своей сестрой отдельно, в доме на улице Лабрюйер, рядом с площадью Бреда (ныне это площадь Гюстав-Тудуз), близ дома Ароза. В двух шагах от этого места находился и дом номер пятьдесят два по улице Нотр-Дам-де-Лоретт, в котором жили когда-то родители Гогена и родились Поль и Мари. Ощущали ли брат и сестра соседство безвозвратно ушедшего прошлого? Складывается такое впечатление, что для Поля это не имело ни малейшего значения. Просто этот квартал стал для него тихой пристанью, и менее чем когда-либо он намеревался предаваться сантиментам. И даже если в то время у него не было никаких мыслей о том, чем заняться в жизни, мы точно знаем, что именно тогда же, в двадцать три года, ему пришлось признать: он совершил ошибку, выбрав профессию моряка.

## **Глава 3**

### **Биржа и первые шаги в живописи**

Гюстав Ароза подошел к опекунству ответственно. Он устроил Гогена посредником к биржевому маклеру Полю Бертену, чей зять, Адольф Кальзадо, был директором этой фирмы. В деле биржевого посредника достаточно вовремя передавать распоряжения биржевых спекулянтов о

купле и продаже, и успех дела вам обеспечен. Гоген весьма преуспел на новом поприще, ведь он с детства учился быть «практичным в денежных делах».

Но не это оказалось главным из того, что сумел открыть в себе Поль при помощи семейства Ароза. Хранившиеся в доме богатые коллекции живописи, керамики, фотографий оказали на молодого человека сильное эмоциональное воздействие. Думается, именно они и подсказали будущему художнику его истинное призвание. Он сохранил увиденное в памяти, и впоследствии это стало материалом для творчества, толчком к созиданию.

Интересно, что Гоген — редкий художник в том смысле, что его призвание не проявляло себя до двадцати трех лет, когда он возвратился в Париж. В то время не было принято обращать внимание на увлечение ребенка рисованием, но Роден, вначале тоже самоучка, все же вспоминал позднее, что уже в раннем детстве у него возникла неодолимая тяга к этому занятию, и он получал от него огромное удовольствие. В жизни Гогена не было ничего похожего. Создается впечатление, что после многих лет бродяжничества первые шаги в живописи стали частью обучения его хорошим манерам.

Да и когда, собственно, была у него возможность узнать самого себя? В семь лет его грубо вырвали из обеспеченной жизни, более того, из привилегированной касты, правившей в полуколониальной стране, и бросили в бедную и ограниченную среди французской провинции. А потом он сразу оказался в море, и не праздным и обласканным пассажиром, а матросом, испытывающим все лишения и унижения, многократно усиленные положением ученика, который находится на самой нижней ступеньке служебной лестницы.

Быстрые успехи на бирже и слишком легкие деньги (восстановление страны после поражения обычно порождает видимость процветания, благоприятствующего биржевой игре) создавали в окружении Ароза атмосферу приятной беззаботности, когда не говорят о делах и финансовых затруднениях, а излюбленной темой выбирают искусство. Неудивительно, что младшая дочь Гюстава Ароза, Маргарита, которой было тогда около шестнадцати лет, тоже мечтала стать художницей. В 1882 году она начала выставлять свои картины. Впоследствии, так и не выйдя замуж, она работала секретарем Союза женщин художниц и скульпторов. Личная слава ее обошла.

Из последней опубликованной переписки Гогена известно, что после шутливой зарисовки костюмированного бала, выполненной 25 февраля 1873 года, страсть к рисованию захватила его уже полностью. В то время

Гоген собирался жениться, но его невеста-датчанка на все лето уехала к родителям. Ее подруга, Мария Хеегорд, оставшаяся в Париже, писала близким: «Поль ужасно скучает без возлюбленной и все свободное время занимается живописью; он делает удивительные успехи. В прошлое воскресенье он писал десять часов кряду...» И чуть позже: «Четыре часа позировала Полю и Марго [дочь Ароза], портреты получились похожие...»

Вот так любительски занимаясь живописью, чтобы скоротать время в ожидании невесты, Гоген, еще не осознавая этого, начинает открывать самую большую страсть в своей жизни. Без сомнения, это не было случайностью. Он слишком не похож на других людей, своего рода мутант, не отдающий себе в этом отчета, не способный прийти к искусству проторенными путями. Он из самородков, таких, как, например, Эйнштейн, из тех, кто может формироваться лишь вне учений своей эпохи. Ему даже в каком-то смысле повезло, что преподавание в школах изобразительных искусств находилось тогда на весьма низком уровне, а к началу революции, потрясшей академические основы, он уже сумел утвердиться в своем призвании.

Со своей будущей женой Гоген познакомился у Ароза. В Париж приехали две молодые датчанки: Мария Хеегорд, дочь богатого промышленника, и ее подруга Метте, высокая, крупная девушка двадцати двух лет. Метте осталась сиротой после смерти отца, окружного судьи, и ей пришлось, как писал впоследствии ее младший сын, «зарабатывать на жизнь самой [...]. В семнадцать лет она устроилась гувернанткой к детям премьер-министра Эструпа, который фактически правил Данией». Находчивая девушка воспользовалась своим местом, чтобы получить образование, и как следует овладела французским языком.

«Метте была рослой и слегка полноватой, ее лицо с крупными чертами походило на мужское, четко вылепленное, с ярко выраженным характером» — так описывает сын свою мать. Гоген увлекся женщиной, являвшей собой полную противоположность его бабке и матери. Она, дочь лютеранского севера с грубо вытесанной фигурой, жаждала покоя, тогда как те были пылкими испанками и католичками, воплощением самой грации и могли бросить все ради приключений, замков в Перу или социалистических идей.

Увидел ли он в ней подругу, которая способна обеспечить ему стабильность и покой, соответствующие его завидной должности помощника банкира? Или же хотел удовлетворить свою потребность в безопасности, защищенности, которых навсегда лишила его смерть отца? Даже когда крах их брака стал очевидным, Гоген продолжал требовать от Метте покровительства, постоянного опекания. Метте походила на

мужчину не только внешне, но и своими манерами: например, любила носить мужские костюмы. Известен случай, когда в 1905 году какой-то контролер Южной железной дороги пытался вывести из купе «для дам» — тогда еще такие существовали — высокого мужчину в галстук и кепке, курившего длинную сигару. Это была Метте.

Нам не известно, импонировало ли это чувственности Поля, на которую Метте, похоже, не отвечала вовсе, но к моменту их женитьбы он едва ли хорошо знал себя с этой стороны, имея за плечами лишь опыт общения с продажными портовыми женщинами. Но в моральном плане мужеподобие Метте наверняка имело немаловажное значение. Ее подчеркнутая независимость, убеждение в собственной значимости, которую она умело подчеркивала, нежелание отказывать себе в удовольствиях, даже если это было расточительством, — все это привело к тому, что в браке она играла роль, принадлежавшую в ту эпоху мужчине. Когда они встретились в 1873 году, Поль произвел на нее впечатление человека, умеющего зарабатывать деньги, и впоследствии Метте постоянно упрекала его в неудачах, считая себя несправедливо обманутой. Могла ли она тогда знать, что Поль стал банкиром совершенно случайно и преуспел только благодаря счастливым обстоятельствам, лишь на время оставив свои мечты, тем более что воплотить их в то время в живописи он не имел никакой возможности. Метте вышла замуж за Гогена до того, как он стал Гогеном, а он в этом браке искал надежность, ограждавшую от житейских опасностей и одиночества.

Алина хорошо знала своего сына. В завещании она написала: «Что до моего дорогого сына, ему придется всего добиваться самому, так как своим друзьям он не сумеет внушить к себе любви, и поэтому всегда будет чувствовать себя покинутым». Кроме семьи Ароза, единственным человеком, которым Гоген дорожил, была Метте. Вот почему, когда она уехала в Данию повидаться с близкими, он испытывал безысходную грусть в том хаосе, который его окружал. С остальными он всегда вел себя как дикарь. Для Метте же, которую всегда ужасала необходимость экономить, важнее всего было блестящее будущее, ожидающее ее в Париже, и деньги, в которых муж ей никогда не будет отказывать. Они обвенчались 22 ноября 1873 года. Свидетелями были Гюстав Ароза, его восьмидесятисемилетний отец и Бертен. Церковный брак был освящен в лютеранском храме Искупления на улице Шоша.

Молодая чета поселилась рядом с бывшей квартирой родителей Гогена на площади Сен-Жорж. Вскоре Метте забеременела. В конце апреля 1874 года Гоген писал мадам Хеегорд: «Интересно, какой бы вы сейчас нашли



Метте, она так похорошела, хоть и похудела немного [...] Что бы вы ни говорили, подлинные целители — это мужья. Мы провели чудесную зиму. Возможно, кому-то показалось бы, что мы жили слишком замкнуто, но нам было хорошо в нашей маленькой квартирке. Она сказала, что вы на нее обиделись за молчание. Простите бедняжку, [...] вы ведь знаете, что когда она болеет, то совершенно неспособна переносить страдания с христианским смирением...»

Во время беременности выяснилось, что Метте не так мужественна, как предполагал Гоген. Он сразу же показал себя заботливым отцом, безмерно превознося в письмах новорожденного сына Эмиля: «Вы знаете, он очень хорош собой — так считаем не только мы с матерью, все подтверждают это. Беленький, как лебедь, сильный, словно Геркулес, не знаю пока, добрый ли у него нрав — при таком мрачном отце у него есть все основания не быть слишком милым...» Жизнь улыбается нашему дикарю, и он даже склонен на этот счет пошутить.

Сейчас принято считать, что первые картины Гогена написаны не ранее 1873 года, а те, что выполнены уже более или менее профессионально, датируются 1874–1875 годами. С 15 апреля по 15 мая 1874 года проходила первая выставка импрессионистов. Гоген наверняка посетил ее, поскольку она устраивалась в бывших мастерских Надара, старинного и очень близкого друга Гюстава Ароза, который будучи любителем живописи не мог остаться равнодушным к подобному событию. Таким образом, Гоген не только познакомился с новой школой живописи, но и участвовал в дискуссиях об искусстве.

Несомненно, некоторые острые, особо скандальные моменты обсуждения были непонятны новичку. Но интерес к предмету разговора постепенно становился все сильнее. Он даже познакомился с одним из самых скромных тамошних служащих, который был моложе его на три года, — Клодом-Эмилем Шуффенекером. Их сблизила любовь к живописи. Шуфф, как его называли приятели, был убежден, что живопись — его будущее. Разве не его в восемнадцать лет наградили золотой медалью за лучший рисунок? Шуффа привлекала официальная, салонная живопись, и, вполне возможно, Гоген видел в нем единомышленника, как и в Маргарите Ароза. Он пригласил Шуффа в свой дом, и вскоре между ними установились дружеские отношения. Видимо, в эти решающие для Гогена годы в душе он был глубоко одинок.

Виктор Мерлес замечает, что из-за отсутствия следов переписки Гогена с кем-либо за целых четыре с половиной года — с рождения первого ребенка, Эмиля, до первого письма к Писсарро — этот период жизни

художника совершенно неизвестен. Мы располагаем в основном хронологическими сведениями, которые, впрочем, опровергают даты, приводимые его первыми биографами. Так, например, вряд ли он мог познакомиться, а уж тем более посещать Писсарро до того, как тот переехал в 1878 году в Париж. Это на целых четыре года откладывает начало их дружбы, и, следовательно, на такой же срок мы вынуждены отодвинуть приход Гогена в большое искусство. Но тем большее значение приобретает его решение выставить свои работы в Салоне в 1876 году.

В начале 1875 года Гоген с семьей переехал из района площади Сен-Жорж в Шайо. Там он снял квартиру попросторней, дабы в одной из комнат разместить свою мастерскую. К изображению полей и перелесков на его первых полотнах добавились виды Сены, ее мостов, Лебяжьего острова. Картина «Лес в Вирофле» (департамент Сены-и-Уазы) была принята жюри на выставку 1876 года (тем самым жюри, которое отвергло две картины Эдуара Мане — «Художник» и «Белье»), Виктор Мерлес подчеркивает, что, вопреки обычной практике, Гоген не заявлял о своей принадлежности «к какой-либо школе или же мастерской». Но выставленная им работа все же была отмечена Шарлем Ириатом, Другом семьи Ароза, в его статье для «Газетт де Боз Арт».

И хотя выставленное в Салоне полотно пропало, виды Сены зимой, сохранившиеся в музее Орсе, весьма напоминают манеру Йонкинда. Таким образом дали о себе знать впечатления, полученные Гогеном от коллекций Ароза. Судя по «Натюрморту с фазаном и устрицами», написанному в 1876 году, Гоген в то время уже восхищался Мане и перенял у него манеру изображать так называемые «вещи-свидетели», подобно лимону и ножу, лежащим наискось на скатерти, при помощи которой создается в картине перспектива (прием, который совершенно самостоятельно открыл для себя Сезанн). Предметы расположены строго горизонтально и вместе с параллелями крышки стола, которые как бы делят картину на продольные вытянутые полосы, создают, быть может, немного наивно, словно в учебном упражнении, объемное пространственное построение, свойственное Гогену. Таким образом, в картине уже угадывается его будущий почерк.

То, что его первые шаги в живописи совпали с уходом от Бертена, конечно же, не случайность, даже если инициатива исходила и не от самого Гогена. Из-за упреков его старшей сестры Мари, вышедшей замуж за чилийского негодянта Хуана Урибе, распространилось мнение, что уже тогда ради живописи ее брат пожертвовал положением и карьерой. Это не совсем так. Гоген до 1884 года продолжал работать на бирже. По словам

Мерлеса, тогда «у него появился только первый ребенок, и, увольняясь, он не слишком рисковал, учитывая знания и связи, которые приобрел за пять лет работы у Бертена; если бы он впоследствии решил зарабатывать на жизнь службой у какого-нибудь крупного биржевого маклера, то вполне мог бы это сделать».

Эволюция Гогена как художника происходила постепенно. Правда, это противоречит всеобщему представлению о его характере. Но это уже сложившийся характер взрослого человека и мастера, и ни в коем случае нельзя приписывать Гогену, не достигшему и тридцати лет, никому тогда еще не известному, те черты, которые стали свойственны ему лишь по прошествии десятка лет.

## **Глава 4**

### **Период Писсарро**

Ошибиться по меньшей мере на четыре года, передвинув дату знакомства Писсарро и Гогена на 1874 год вместо 1878-го, как это сделали почти все биографы Гогена и историки импрессионизма, значит, исказить не только значимость открытий, сделанных им с помощью старшего товарища, но и представить уже открытым то, чему только предстояло стать для него откровением. Таким образом, нам придется заново осмыслить первые впечатления молодого художника от дружбы с Писсарро и, что еще важнее, от их артистического единомыслия, которое хоть и закончилось печально, но тем не менее очень повлияло на мастерство Гогена, на его понимание статуса художника.

Итак, сначала рассмотрим последствия возникшей путаницы относительно Писсарро. Несмотря на провал первой выставки импрессионистов, 1874 год оказался для него вполне удачным. По мнению его первых биографов, Ральфа Е. Снайкса и Паулы Харпер, в январе 1874 года Дюран-Рюэль выплатил Писсарро «небывалую сумму — одну тысячу восемьсот тридцать пять франков, а потом стал регулярно выплачивать по пятьсот франков раз или два в месяц. К апрелю это составило три тысячи восемьсот семьдесят пять франков, и Писсарро уже считал, что он на пути к заветной цели любого художника: стабильный доход, ограждающий от случайных продаж, сопровождающихся постоянной тревогой и преследованием кредиторов».

Однако четыре года спустя он впал в полную нищету. Жестоко пострадавший от экономического кризиса, разразившегося в 1873 году,

Дюран-Рюэль прекратил в 1875 году все выплаты. Писсарро, в свою очередь, уже ничего не мог продать ценителям и вынужден был уехать к своему другу, акварелисту Пьетту в Монфуко, в Бретань. Но и тут его ждала беда. Внезапная смерть пятидесятидвухлетнего Пьетта в 1877 году лишила Писсарро средств к существованию, и уже через год он дошел в своем отчаянии до предела. На распродаже с молотка коллекции Хошеде, проходившей 5 и 6 июня 1878 года, цены на его картины упали настолько, что за девять полотен, представленных на аукцион, было выручено лишь четыреста четыре франка.

Писсарро писал своему другу Мюре: «Об искусстве уже нет и речи, главное — это пустой желудок, пустой кошелек, нищета...» Его многочисленное семейство, проживавшее в Понтуазе, осталось совсем без средств, а жена Жюли в сорок лет ждала очередного ребенка. Было от чего впасть в отчаяние: «Больше не могу. Когда я выберусь из этой ямы? [...] Этюды получаются безрадостными из-за одной мысли, что придется бросить живопись и подыскивать другое занятие, если я еще смогу чему-нибудь научиться. Как грустно».

Очевидно, безвыходное положение заставляло Писсарро большую часть времени проводить в Париже в надежде найти покупателей. Тогда-то он и встретил Гогена. Скорее всего Писсарро обратился к нему, чтобы предложить приобрести его живописные полотна, а не из желания найти компаньона и единомышленника. Во всяком случае, в 1878 году Гюстав Ароза купил три картины Писсарро, а Ашиль Ароза — пять. Вполне возможно, что именно Гоген стал посредником в этом деле. Сближению их благоприятствовал переезд Писсарро в Париж в ноябре 1878 года. Не вполне ясно, чем Гоген занимался с момента ухода от Бертена в начале 1877 года и до июля 1879-го. Из его переписки мы знаем, что он работал на банкира Андре Бурдона. И действительно, когда он переехал в 1877 году в район Вожирар, то был зарегистрирован в домовоей книге как служащий биржи, проживающий у скульптора Жюль Буйо.

Вожирар, с его огородами, все еще был похож на деревню, хотя по сравнению с эпохой Флоры Тристан уже достаточно урбанизировался. Здесь-то и родилась дочь Гогена Алина, которой он решил дать имя своей матери. Что привлекло его сюда? Возможно, чистый воздух. К тому же тупик Фремен, где поселился Гоген с семьей, выходил на улицу Фурно (ныне это улица Фальгьер), где издавна располагались мастерские скульпторов. Работал там и Роден. Свидетелями при регистрации Алины в мэрии были, кстати, два скульптора, один из них — Жюль Буйо, у которого Гоген изучал основы ремесла.

Все говорит о том, что именно тогда он становится художником-профессионалом, и решающую роль в этом играет дружба с Писсарро. Самое раннее из сохранившихся писем относится к 3 апреля 1879 года. Если сравнить его с последующими, создается впечатление, что оно действительно первое: отношения Гогена и Писсарро еще не стали близкими. Любопытно, что в нем Гоген выражает согласие участвовать в четвертой выставке импрессионистов. Писсарро и Дега отправили ему приглашение в последний момент перед открытием выставки, которое состоялось 10 апреля, этим и объясняется отсутствие имени Гогена в каталоге.

Мерлес подчеркивает, что Гоген тогда еще полагал, что «союз» организаторов первой выставки по-прежнему существует, и безропотно продолжал платить взносы, хотя к тому времени он уже распался. Все это свидетельствует как о его интересе к делам импрессионистов, так и о том, что если он и познакомился с Писсарро раньше, то отношения их были весьма поверхностными. Последующая их переписка касается в основном финансовой помощи, выражавшейся в том, что Гоген пытался продать работы Писсарро и даже купить их для себя, пока позволяли средства. Но попытка пригласить Гогена на выставку означает, тем не менее, что был сделан еще один шаг к их сближению, а именно: Писсарро наверняка посетил мастерскую Гогена и видел его произведения.

Неизвестно, какие работы, кроме бюста сына Эмиля, который он сделал в мастерской Буйо, Гоген представил на выставку. Писатель-реалист Дюранти в своей рецензии упомянул только «небольшую, очень милую скульптуру господина Гогена», другие же критики не обратили на нее никакого внимания. Писсарро же, напротив, представил двадцать две работы, выполненные маслом, две пастели и двенадцать вееров в надежде хоть что-то продать. Несмотря на отсутствие работ Сезанна и собиравшихся выставляться в официальном Салоне Сислея и Ренуара, выставка имела большой успех. Кстати, в Салоне от полотен Сислея отказались, а вот Ренуара превозносили до небес за его «Портрет мадам Шарпантье с детьми».

Резонно предположить, что Гоген внимательно изучал представленные на выставке картины. Дега выставил танцовщиц и портреты; Писсарро и Моне — пейзажи во всем многообразии технических приемов; Кайботт, Мари и Феликс Бракмоны, Анри Руар, Мэри Касетт — пейзажи и жанровые зарисовки. Гоген тщательно анализировал работы Писсарро, и это не могло не сказаться на его собственном творчестве. Посещал ли он уже тогда мастерскую своего нового друга? Вполне возможно, но ничего

определенного мы об этом не знаем. Но из писем известно, что Гоген знал об отчаянном финансовом положении Писсарро.

Талант Писсарро окончательно сформировался за время трех приездов Сезанна в Понтуаз — в 1874, 1875 и 1877 годах (еще один довод в пользу того, что необходимо исправить допущенную в хронологии ошибку, о которой уже упоминалось). Сезанн и Писсарро во многом повлияли друг на друга, с чем оба безоговорочно соглашались. В манере Писсарро, кроме того, что он одно время использовал шпатель (вместо кисти, которой работал Сезанн), стала прослеживаться новая тенденция в построении изображаемого пространства — жесткая разработка глубины и структуры, которые во многом определили неповторимость его пейзажей того периода, обусловили законченность и оригинальность его творчества. Но, несмотря на завершенность стиля и высокую художественную ценность, эти работы вызвали массу нареканий и не имели никакого успеха. Собственно живопись поднимается в них над фотографически точным воспроизведением окружающего мира, а это в то время совершенно не воспринималось.

Гоген же испытывал потребность именно в таком искусстве. Он не мог не обратить внимания на неподражаемый «Берег быков» (полотно, находящееся сейчас в Национальной галерее в Лондоне); «Огород и деревья в цвету» (сейчас в музее Орсе) или «Межу на капустном поле» (находится в музее в Дуэ) — картину, которой Жорис Карл Гюисманс еще в 1881 году предрек мировую славу; «Это пейзаж превосходного колориста, преодолевшего наконец невероятную сложность воспроизведения яркого дневного света и струящегося воздуха».

Писсарро, со своей белой бородой патриарха, вызывал глубокое уважение у посещавших его художников. Все они попадали под невыразимое обаяние его личности. Он принес в импрессионизм безусловные находки, способствовавшие изящному и быстрому решению проблем, внезапно возникавших в результате доселе невиданного в живописи кризиса. Столетие спустя живописцы в своем творчестве перестали следовать каким бы то ни было правилам, и каждый, в буквальном смысле слова, мог экспериментировать сколько угодно, тогда как во времена Писсарро нарушение академических канонов несло в себе опасность потерять социальный статус художника, а значит, и возможность заниматься живописью вообще. Писсарро в качестве наставника служил гарантом для начинающих собратьев. Именно в этом и нуждался самоучка Гоген. С особым вниманием он прислушивался к дискуссиям, которые вели между собой Писсарро и Сезанн, черпая в них для себя бесценный опыт.

На этом необходимо остановиться поподробней, чтобы понять, как происходило последующее развитие Гогена-художника. В то время дружеское противостояние Писсарро и Сезанна служило поводом для шуток тех, кто, как, например, Золя, судил о живописи дилетантски. «Им кажется, — напишет о таких людях Писсарро своему сыну Люсьену, — что мы создали живопись сплошь надуманную [...]. Что им интересно, так это сходство некоторых пейзажей Сезанна, написанных в Овере, в Понтуазе, с моими собственными. Черт возьми, мы всегда шагали нога в ногу, но нам всегда удавалось сохранить то главное, единственное, с чем стоит считаться, — свое собственное видение мира».

Писсарро умел заразить всех окружающих уверенностью в том, что именно они создают новую живопись. И Гоген, проникшись этой твердой уверенностью, станет потом в Понт-Авене неким подобием Писсарро еще до того, как они вдвоем с Ван Гогом утвердятся в собственном понимании живописи. Необходимо подчеркнуть этот момент, чтобы понять, в какой степени встреча Гогена с Писсарро предопределила его понимание будущего живописи и своего в ней места. У Гогена сложилось свое представление о профессии художника и, соответственно, вытекающем из этого образе жизни, которое расходилось с общепринятым и лишало его положения салонного художника, в то время единственно признанного обществом. Он еще не принял окончательного решения, однако уже получил от Писсарро, из того беспросветного отчаяния, в котором тот находился, элементарный нравственный урок, который никогда не забудет: ради искусства нужно найти в себе силы бросить все. В те дни Писсарро писал Мюре о своем друге Гийоме, которому из-за его службы чиновником в департаменте мостов и дорог постоянно не хватало времени на живопись, и вспоминал: «В 1852 году я служил коммивояжером в Сен-Тома, на Антильских островах, и неплохо зарабатывал, и все-таки ушел. Без колебаний я бросил все и уехал в Каракас, обрубив все пути, связывавшие меня с жизнью буржуа. То, что я претерпел, невозможно описать, а нынешнее мое положение и того ужасней, тем более что даже тогда, когда я был молод, полон энтузиазма и пыла, я уже считал себя лишенным будущего. И все же, мне кажется, если бы предстояло начать все сначала, я выбрал бы для себя ту же участь».

Если вспомнить, что Гоген был куда ближе к буржуазной жизни, чем Гийоме, но с патриархом их связывало общее понимание вопросов искусства, становится очевидным, что откровения Писсарро доходили до самого его сердца, и он с жаром внимал этим призывам. К тому же Писсарро пробудил в нем сдерживаемые чувства, и прежде всего своими

анархическими идеями. Годы, проведенные Гогеном в банке, упорядоченная жизнь, благоразумие и пунктуальность усердного служащего не соответствовали его истинной сути. Да и Метте была не той женщиной, в которой он нуждался. Возможно, он начал догадываться об этом, но полной ясности в сложившейся ситуации для него еще не было. Таким образом, Писсарро явился для Гогена живым воплощением социального и морального бунта, выплеснувшегося в 1870-е годы, во времена Коммуны, времена амнистий и возврата депортированных. Те события были созвучны идеям Писсарро, что отмечают Шайке и Паула Харперы: «Хотя его анархистские взгляды и не были ни глубокими, ни оригинальными, он все же стал первым среди художников, с юных лет и без остатка посвятившим себя философии свободы, идеи которой вплоть до Первой мировой войны значительно влияли как на течение неоимпрессионизма, так и на наби, кубистов и другие группы живописцев».

В убеждении Писсарро, что ради искусства необходимо жертвовать всем, прослеживается та анархистская подоплека и раскрепощенность, которую породила беспечная юность, проведенная им на прекрасных Антильских островах. Это, очевидно, перекликалось с далекой мечтой Гогена о потерянном рае, мечтой, которую он вынашивал с детства. До встречи с Писсарро Гоген старался гнать эти мысли от себя, справедливо считая их пустыми иллюзиями, и довольствовался лишь воспоминаниями о Перу и разговорами в семье Ароза. Метте к подобным вещам была совершенно невосприимчива, как, впрочем, и его коллеги по банку. В глазах же Писсарро перуанские воспоминания и годы, проведенные во флоте, только возвышали Гогена. Такое родство душ было у него только еще с одним художником-датчанином, Фрицем Мелби; именно он убедил когда-то Писсарро покинуть Сен-Томе и оставить торговлю ради живописи...

Писсарро поделился с Гогеном и более традиционным опытом. Сам он занимался классическим изобразительным искусством, хотя и оставил мастерскую, чтобы работать на природе. В 1859 году Писсарро выставлялся в Салоне, а в 1863 году его туда уже не пригласили, и он принял участие в выставке «отверженных», где председательствовал его друг Шентрей. После войны, в 1870 году, Писсарро вместе с Дюран-Рюэлем отправился в Англию на поиски новых рынков сбыта картин. Впоследствии, благодаря этой поездке, Писсарро умудрялся придавать выставкам импрессионистов исследовательский характер, утверждая таким образом новый статус художника, подготавливая его к участию в продаже



картин, хотя сам делал еще только первые шаги в этом направлении и пока не обладал достаточным опытом, чтобы вовремя подсказать коллегам выход из сложных ситуаций. Он никогда не изменял борьбе за цеховые интересы и даже предложил художникам устав по образцу хартии профсоюза булочников Понтуаза, что повергло в панику Ренуара...

Гоген обрадовался возможности участвовать в выставке 1879 года. Но намеревался ли он уже тогда противопоставить себя существовавшему порядку? Очевидно лишь то, что он не собирался войти в живопись через официальный Салон, и одно из ранних полотен Гогена «Крестьяне Вожирара» убеждает нас в этом.

Эта картина свидетельствует о том, что Гоген уже тогда доверял исключительно своему «видению». Прежде всего он выбрал для своего пейзажа формат 66 x 100 см — излюбленный формат маринистов. На полотне — вид из окна его мастерской на окрестные поля. Фон разделен на полосы, как на натюрморте 1876 года, но ограда, очерчивающая крестьянские наделы, расположенные на переднем плане, сдвинута по отношению к линии горизонта, что создает эффект ножниц, углубляющих правую половину картины. Цветовые контрасты голубого и сиреневого в темно-зеленых тонах травы, извилистые мазки листвы и облаков — несомненно, следствие диалогов Писсарро с Сезанном. Это уже не поделка любителя, а профессиональная работа представителя новой школы живописи, каковой и являлся импрессионизм.

Вопреки сложившемуся мнению, вряд ли Гоген познакомился бы с работами Сезанна без участия Писсарро, о чем свидетельствуют даты. Только в мае 1880 года Сезанн и Гоген стали жить в одном городе — в Париже, и, кстати, довольно близко друг от друга. Но вряд ли год спустя они вместе отдыхали в Понтуазе. Для такого способного ученика, как Гоген, опыта Писсарро оказалось вполне достаточно, чтобы освоить навыки нового ремесла. Об этом говорит появление в картинах Гогена множества вариаций мазков, создающих форму тонами и полутонами цвета. Интересно, что «Крестьян», оставляющих полное впечатление работы на натуре, Гоген писал, глядя в окно своей мастерской. Все вышесказанное подтверждает внутреннюю потребность художника следовать манере импрессионистов, а хронологические уточнения ведут к одному: Гоген постепенно, годами, на это настраивался самостоятельно, поэтому, обратившись к творчеству Писсарро с относительным опозданием, он воспринял его сразу же.

Его общение с патриархом вскоре стало более тесным, особенно после того, как часть лета 1879 года Гоген провел близ Понтуаза, а из письма от

26 сентября явствует, что к тому времени он познакомился с Гийоменом и посещал Дега в его мастерской. Гоген приобрел у папаша Танги на 80 франков красок, и это подтверждает тот факт, что он уже вошел в тесный кружок новаторов. Папаша Танги стал краскотером в сорок лет, начав дело на собственные средства. Он сам привозил свой товар в те места, где художники работали на природе: то в департаменте Барбизон, то в Аржантейле. Сторонник анархизма, он после падения Коммуны предстал перед военным судом, но его выручил Жоббе-Дюваль, художник-традиционалист, у которого Гоген снимал квартиру на улице Карсель. Кроме умения изготавливать отличного качества краски, папаша Танги обладал еще одним достоинством — любимым художникам, а именно Писсарро и Сезанну, он предоставлял товар в кредит под залог их картин. Так получилось, что покупать у него краски означало проникнуть в то единственное место, где можно было познакомиться с новой живописью наиболее полно, и именно там Гоген получил возможность завязывать необходимые для художника знакомства. С тех пор он стал сам обрабатывать свои холсты и «смог экономить более чем вдвойне».

Мне представляется сомнительным, несмотря на утверждения Поля Гогена, сына художника, что полотно «Метте за шитьем» может относиться к 1878 году. Контрастные мазки в прическе, атмосфера интимности стали характерны для полотен Гогена уже после того, как он написал «Крестьян в Вожираре». Кловис, еще один сын Гогена, родился 10 мая 1879 года, и значит, портрет его матери следует отнести, по крайней мере, к лету или осени того же года, так же, как и бюст Метте, представленный на пятой выставке импрессионистов в апреле 1880 года.

На этот раз Гоген был приглашен как полноправный участник и представил восемь работ, одна из которых — очередной вариант «Яблоневых деревьев в Эрмитаже», написанный в Понтуазе предыдущим летом. Возможно, тогда же появилась и «Ферма», точное время создания которой определить сейчас сложно. Он выставил также «Крестьян» и «Сад под снегом» (сейчас находится в музее в Будапеште). Реакция критиков на представленные работы была враждебной. Альберт Вольф, например, видел в них лишь «мазню сумасшедших, принимающих булыжники за драгоценные камни», и недоумевал: «Почему такой художник, как Дега, задержался в этом скопище ничтожеств?» («Фигаро» за 9 апреля). А Шарль Эпрюсси, опубликовав в «Газетт де Боз Арт» полный перечень картин нового направления, поставил Гогена «под знамена месье Писсарро», упрекнув последнего в «индигомании». По его мнению, на этой выставке господствует «пытка синим, синий присутствует повсюду». И только

Арман Сильвестр попытался проникнуть в суть вещей: «В выставленных месяе Гогеном работах есть удачи, его „Сад под снегом“ очень точен. Хотя исполнение крупными мазками очень утяжеляет полотно».

Пожалуй, наименее пессимистичным оказался уже упомянутый выше Шарль Эпрюсси: «...усилия этой группы художников, живущих на собственные средства, ничего не требующих у администрации и ищущих верный ли, нет ли, но свой собственный путь с завидными убежденностью и постоянством, заслуживают большего, чем одни грубые оскорбления». В атмосфере всеобщей враждебности художники, подобно Писсарро, поставившие на карту все, воспринимали эти строки как сладкую музыку. Таким образом, Гоген приобщился к кругу этих художников, теперь считавших его своим. Это не могло не принести ему определенного удовлетворения — ведь его социальное положение пока оставалось прежним. В то время биржевая лихорадка была в самом разгаре, и Гоген продолжал успешно зарабатывать на жизнь, теперь уже на предприятии, управлявшем средствами страхового общества. Летом он переехал на другую квартиру в том же Вожираре. Он писал Писсарро, что случайно нашел на улице Карсель «что-то потрясающее: мастерскую 6 x 5 м, две большие и одну маленькую комнату, чистенькие и аккуратные, — всего за семьсот франков». Эту квартиру он стал снимать у Жоббе-Дюваля, с которым, видимо, познакомился через папашу Танги. Думается, что главным достоинством квартиры для него было наличие мастерской.

В этой-то новой мастерской, как бы дающей новые возможности, Гоген бросил вызов судьбе, начав писать «Этюд обнаженной фигуры», для которого выбрал тот же формат, что и для «Метте за шитьем», из-за чего полотно загромодило мастерскую. Поль Гоген упоминал, что позировала ему служанка. По мнению же искусствоведов, это была профессиональная натурщица. Но это не столь важно. Сам Гоген позже говорил о ней, как о некой Сюзанне. Смелым являлся выбор самой темы: одинокая, уже увядшая женщина, занятая обыденным делом — починкой ночной рубашки перед сном, — сюжет вполне допустимый в наши дни, но в ту эпоху он воспринимался как нечто вульгарное и грубое, точно вызов публике. В своей реалистичности Гоген превосходит Эдуара Мане, выбравшего для «Завтрака на траве» натурщицу Викторину Меран с ее костлявыми коленями, торчащими ключицами и обвислым животом. Бодлер, приписывавший модернизму способность «извлечь вечное из преходящего», считал, что молодой художник выступил модернистом именно в этом смысле. Он умел находить красоту в неприукрашенной действительности. В этом Гогена можно сравнить с Дега.

Сразу оценил новаторство Гогена Жорис Карл Гюисманс, который в своих произведениях показывал безобразное и мерзкое только затем, чтобы преодолеть его силой своего искусства. Увидев обнаженную натуру Гогена на новой выставке импрессионистов, он уловил в ней свою собственную концепцию: «Не побоюсь утверждать, что до Гогена никто из современных художников, работающих над обнаженной натурой, не сумел с такой силой передать действительность. [...] Я счастлив приветствовать художника, как и я, испытывающего отвращение к манекенам с упругой розовой грудью и подтянутым животом. [...] До сих пор только Рембрандту удавалась обнаженная натура. Такого гения, такого замечательного живописца сейчас нет, поэтому остается лишь пожелать подлинным талантам, к каковым относится господин Гоген, суметь сделать для своей эпохи то, что Ван Рейн сделал для своей, — писать обнаженную натуру где только возможно: в кровати, в мастерской, в ванной, — изображая подлинную французскую женщину, тело которой не сложено из выхваченных ото всех понемногу наиболее удачных частей. [...] И я повторяю, за долгие годы господин Гоген первый попытался изобразить современную женщину...»

Когда в 1883 году Гоген прочел эти строки, он прежде всего отметил, что Гюисманс «ни на секунду» не соотнес его полотно с произведениями Мане, а также то, что того «прельстила лишь литература моей обнаженной, а не ее живопись». В этих словах отражается извечное непонимание между писателями и художниками, но оно же выявляет подлинную цель Гогена — изобразить средствами живописи женщину в непринужденной обстановке, в повседневности. Отсюда и мандолина, висящая на стене, и выбор драпировок — все напоминает «Олимпию»! Поэтому Гоген и назвал ее «Сюзанной», имея в виду библейскую Сусанну, застигнутую врасплох старцами (и художником), когда она не ожидала, что ее могут увидеть... (Разве Дега не говорил о своих женщинах, изображенных за туалетом, что двумя веками раньше он вместо них писал бы Сусанну?)

Наверняка эта женщина с немолодым телом, отвисшим животом и тяжелой грудью вызывала у Гогена и сексуальное влечение. Желать ее его заставляла живопись. Он трудился над каждым сантиметром ее кожи, снова и снова возвращаясь к нему подобно Мане, чтобы получить то дрожание света под лессировкой, которое благодаря контрастам розовых, охряных и желтых отблесков в сочетании с синим и зеленым создавало ощущение тепла ласкаемой плоти. Так же, как и смятые простыни, хранящие след ее тела, и скомканная рубашка, которую она только что сняла. С равным старанием передает он тканую структуру простыней на кровати и обивку стен, стремится с осязаемой точностью показать шероховатость материи в

двойных занавесях в верхней части композиции. В итоге эта картина стала манифестом как мастерства нового метода, доведенного художником до совершенства, так и утверждения его права диктовать свои законы живописи выбором модели.

Письмо, посланное Гогеном в марте 1881 года Писсарро, свидетельствует о его новых устремлениях. Теперь он полноправный участник будущей выставки, впрочем, как и дискуссий, и споров, в очередной раз будораживших группу импрессионистов. Моне, Ренуар и Сислей, а вслед за ними и Кайботт, выступавший против навязанного им бездарного Раффаэлли, которому покровительствовал Дега, отказывались участвовать в предстоящем показе. После многотрудных усилий и длительной переписки Дюран-Рюэлю удалось добиться примирения. На эту выставку Гоген представил десять работ, включая и «Этюд обнаженной фигуры». Дюран-Рюэль купил за четыреста франков «Ночь в Вожираре», которую на выставке же и продал. Впервые Гоген выставил скульптуру из дерева под названием «Певица». Моделью послужила Валери Руми, позировавшая также Форену для его пастели «Обительница Монмартра». Работа поражает своей живой выразительностью. Букет цветов и украшение фигурки оттенены гипсом и краской по красному дереву. В ней увидели сатирический шарж и даже пародию на «Певицу из кафешантана» Дега, выполненную пастелью в 1879 году. Это полный абсурд. Натурщица Гогена представлена в гораздо более выгодном свете, чем у Дега. Но в этой оценке, скорее всего, проявилось нежелание понять стремление Гогена создать простую и понятную форму без вычурных прикрас, хотя и обладающую декоративностью. Здесь еще рано говорить о примитивизме, но первые его признаки явно налицо. Также он выставил фигуру из раскрашенного дерева — «Дама на прогулке», вызвавшую скандал. Гогена обвиняли в грубом непрофессионализме, тогда как все дело было в том, что художник сознательно отказался от общепринятой законченности.

На этот раз критика действительно заинтересовалась им всерьез. В «Съекле» подчеркивалось, что «появление обнаженной натуры (подразумевался „Этюд обнаженной“), какова бы она ни была, большая редкость для господ Независимых». Гогена воспринимали как «очень странного скульптора и весьма смелого художника». В «Эвенмане» его пейзажи были оценены как «примитивные. [...] У господина Гогена верный глаз, но слишком настаивая на своем, он впадает в настоящую какофонию красок». И только Жеффруа отзывается о нем благосклонно: «„Ночь в Вожираре“ — образчик спокойной, проникнутой светом живописи». Начиная с этого, по мнению критики, художник такие отзывы мог считать

ободряющими, хотя они абсолютно не соответствуют мастерству представленных работ.

В самый разгар выставки, 12 апреля, у Гогена родился третий сын, Жан Рене. Это событие объясняет интимный характер его последующих картин, открывая глубину отцовских чувств, которыми ему, увы, предстоит вскоре пожертвовать. Нежным умилением проникнут «Сон малютки» — портрет спящей Алины. В этой работе он вновь обращается к горизонтальному построению изображения, уравновешенному изгибами железной кровати и белой зыбкой массой одеял, в которые завернута девочка. Картина «Улица Карсель, дети в саду» дышит той же нежностью, но ее композиция, на первом плане которой доминирует тоненькое деревце, занимающее все пространство своими раскинувшимися веером веточками, напоминает японские гравюры и китайскую живопись. А детская коляска своими плавными формами и окружностями металлических колес (это, кстати, первое появление коляски в живописи) создает неожиданный контраст с садом и с застывшей геометрией зданий. Словом, Гоген продолжает развивать свою живописную лексику, и в ней ясно различимо стремление к новым экспериментам.

Почему-то он не представил это полотно на новую выставку импрессионистов в начале 1882 года. Возможно, к этому не располагала атмосфера, сложившаяся в группе художников. Его письмо к Писсарро от 14 декабря 1881 года свидетельствует о том, что Гоген к тому времени обрел уверенность в себе и уже не желал подчиняться привыкшему командовать Дега, который к тому же вновь намеревался навязать своего подопечного Раффаэлли: «Импрессионистов стало больше, выросли их талант и влияние. Но из-за Дега, единственно по его воле, усиливается дурная тенденция: каждый год кто-нибудь из импрессионистов уходит, освобождая место очередному ничтожеству или ученику Школы. Не пройдет и двух лет, и вы останетесь один среди проныр самого худшего толка. Все ваши усилия пойдут прахом. При всем моем к вам расположении я больше не желаю служить посмешищем для господина Раффаэлли и иже с ним. Посему благоволите принять мою отставку: отныне я решил ни в чем не участвовать».

В этом поступке впервые проявился подлинный характер Гогена, его гордость и вспыльчивость. Точно так же был настроен Гийомен и даже, похоже, Кайботт. В конце концов Писсарро внял доводам Гогена, в результате чего Дега отказался от дальнейшего участия в мероприятиях, устраиваемых импрессионистами. 1 марта открылась выставка, в которой после некоторого перерыва приняли участие Моризо, Моне и Ренуар, а

также Сислей, Кайботт, Гийомен, Виньон и, конечно же, Гоген. Но из-за злобных нападок критики, считавшей его виновником в уходе Дега, победителем Гоген себя не чувствовал. Как писал Виктор Мерлес: «Презируемый Ренуаром и Моне из-за конфликта с Дега, окруженный неприязнью своей группы и высмеиваемый прессой, художник, так изумительно воспевавший в своих следующих картинах красоту Маркизских островов, в то время, по-видимому, оказался в полной изоляции». Практически никто его не поддерживал и не понимал. Как это ни парадоксально, ближе всех по духу ему был именно Дега, но примирение двух живописцев состоится, к сожалению, гораздо позже.

Между тем материальное положение Гогена резко ухудшилось, поскольку к тому моменту рухнула его биржевая карьера. В январе в результате краха Банка Лиона и Луары внезапно прекратился рост курса акций. И если ранее акции большого католического банка, входившего во Всеобщий союз, котировались дороже трех тысяч франков, то теперь они упали до тысячи трехсот, а позже и до шестисот франков. 1 января арестовали директоров, и банк объявил себя банкротом. В результате этих событий Гоген потерял много денег, а Дюран-Рюэля поддерживал тот же Всеобщий союз, и все происходящее не могло не отразиться на рынке живописи. Все планы Гогена перепутались. О своем потрясении он писал Писсарро, единственному, с кем мог поделиться личными проблемами. Вот строки из письма, отправленного в июне 1882 года: «Я не могу одновременно продолжать свою финансовую карьеру и оставаться при этом художником-любителем; я вбил себе в голову, что стану именно художником. Как только горизонт прояснится и я смогу зарабатывать себе на жизнь искусством, займусь живописью вплотную. Но самое главное, что меня бесит больше всего, так это наша разобщенность, которая является причиной всех неудач».

Гоген сумел убедить Моне и Ренуара вернуться. И теперь причиной финансовых неудач и отрицательного отношения критики он считал только разногласия в кружке новаторов, приведшие к тому, что с 1883 года у импрессионистов больше не было общей выставки. Гогену же не терпелось целиком отдаться искусству, стремление изменить свою жизнь стало для него главной целью и даже навязчивой идеей. В следующем письме он пытался объяснить Писсарро, почему его положение хуже, чем у всех остальных: «Мне не хватает времени, чтобы работать в полную силу. Но я не отчаиваюсь, я очень надеюсь, что долгие размышления, постепенно накопившиеся в памяти наблюдения позволят мне наверстать потерянное время». Здесь впервые он намекнул на глубинную работу ума, серьезное

осмысление своего метода, который можно увидеть в его последних работах. «Признаюсь, что еще во время последней выставки я почувствовал, насколько отвратительны мне эти люди, — продолжал он. — Все четче понимаю, насколько наш век жесток и жаден до денег, насколько сильна ныне зависть. Но мне это безразлично. Тем больше влечет меня искусство, уже ставшее целью моей жизни. Так хочется победить силой таланта, несмотря на помехи, неизвестные тем, кто ежедневно имеет возможность заниматься любимым делом, овладевать мастерством».

Именно в это время личности Гогена-человека и Гогена-художника отождествляются и он предстает во всем обуревающем его неистовстве, которое станет определяющим в его дальнейшей жизни и творчестве. Таким его воспринимали и собратья-художники, если судить по письму Гийомена к Писсарро: «Рад, что рядом с вами „великий и ужасный“ Гоген. Несмотря на его грубость, он не худший товарищ. В трудные времена на него можно положиться». Сам же Писсарро был тронут признаниями Гогена, тем более что их взгляды на призвание художника абсолютно совпадали.

Тем временем Гоген непрерывно совершенствовал свои приемы. В 1882 году на выставке его пастель «Газовый завод» привлекла всеобщее внимание — стало очевидным, что в своей технике он достиг настоящего мастерства. Это подтверждает и другая его работа, также выполненная пастелью примерно в тот же период, но на выставке не представленная, — «Скульптор Обе и ребенок». Гоген резко разделил картину на две равные, но не похожие друг на друга части, и в результате к двум контрастным фигурам добавился контраст равновеликих пространств. Под названием «Цветы, натюрморт» он представил полотно большого формата (130 x 162 см), на котором изображена сцена из домашней жизни. Эта картина очень тонко проработана, но по манере она совсем не импрессионистская, за исключением фона в манере Дега, с персонажами на заднем плане. Повернутый спиной мужчина слушает игру пианистки, фигура которой посередине вертикально пересечена инструментом. (Возможно, это Гоген и Метте. Надо заметить, что шесть из восьми картин на этой выставке написаны на семейные сюжеты. Вероятно, тогда художник еще надеялся, что ему удастся совмещать семейную жизнь с искусством.) Внимание Гогена привлекала вся гамма привычных сюжетов, а своей манерой он как бы обновлял их.

Ближе к осени он с новыми силами принимается за отложенную раннее картину «Карьер близ Понту аза», глубже вникая в звучание пейзажа, в его тайну. Возможно, ретроспективная выставка Курбе весной



1882 года заставила вступить его в соревнование с мэтром из Орнана, величие которого он подчеркивал в своем письме к Писсарро. А новый «Эффект снега», написанный зимой в начале 1883 года, явно соперничает с Моне в виртуозности использования контрастов белого и голубого цветов. Похоже, что Гоген объединил сад на улице Карсель с фоном из фабричных построек, как на картине «Газовый завод», впервые попытавшись спровоцировать встречу природного пейзажа с достижениями индустриальной революции. Подобных попыток выразить свое глубокое убеждение, что именно искусство создает жизнь, а не наоборот, в творчестве художника будет много.

Кроме того, Гоген с увлечением работал над деревянной скульптурой. Он отослал Писсарро прямоугольной формы барельеф из грушевого дерева под названием «Туалет», выполненный нервно и в то же время изящно. В ответ на похвалы Писсарро Гоген писал: «Совершенно смущен и краснею. Вы ошибаетесь, полагая, что можно заработать на деревянных скульптурах (я имею в виду — на умных скульптурах). Это заблуждение! Когда это настоящее искусство имело спрос?» (Отметим, что 8 апреля 1989 года барельеф из грушевого дерева был продан в Париже за два миллиона восьмьсот тысяч франков!)

Вопрос о деньгах стал для Гогена насущным. Снизились его доходы маклера. Ведь он служил посредником у Дюран-Рюэля, дела которого после уже упомянутого финансового кризиса шли из рук вон плохо. «Если он разорится, — писал Гоген Писсарро в начале 1883 года, — это отразится на положении импрессионистов. На их картины навсегда ляжет проклятье беды, и понадобится много времени, чтобы восстановить их доброе имя». Рынок, подобно любому живому организму, существует по своим законам, и, чтобы выжить, необходимы общие усилия. Разобщенность импрессионистов в сложившихся обстоятельствах приводила Гогена в отчаяние: «Я всегда полагал, что самое главное — это писать хорошие картины, но их же нужно и выставять. Мы с Гийоменом окажемся в самом низу лестницы, если не сумеем правильно это сделать. Как смогут узнать о наших успехах, даже если они у нас будут?» А вот его замечание практического характера: «Выставяться поодиночке — то же, что торговцу, желающему сбыть свой товар, рекламировать его в безлюдном месте. Как группа мы были интересны и здесь, и за границей, публика внимательно, с живым участием следила за нашей борьбой. Если бы мы по-прежнему были едины, нас давно бы приняли на ура, тогда как разброд в наших рядах дает возможность противнику потирать руки. Не перестаю удивляться тому, что вы, рьяно изучая теории социализма (вы понимаете,

какой смысл я вкладываю в это слово), отнюдь не вкладываете столько же пыла в разрешение проблем, связанных с живописью. Мне очень жаль, что вы способствуете нашему разобщению. Уверяю вас, что бы ни случилось, я совершенно уверен, что останусь таким, как есть».

Ужасный Гоген. Дикарь Гоген. Без сомнения, так. Он не пошел на похороны Мане. «У меня очень мало времени для работы, поэтому я не захотел пожертвовать четвергом и уехал на этюды в Шавий. К тому же на этих похоронах было слишком много зевак, чтобы у меня возникло желание смешаться с их толпой; слишком много людей, клеветавших на него при жизни, явились туда, чтобы их заметили...» — нисколько не смущаясь, объяснил он.

В свое время Гоген купил две работы Мане — «Голландский пейзаж» и рисунок пастелью. В «Прежде и потом» он напишет: «Мане. Еще один из тех, кто не оглядывался на других. Когда-то, увидев одну из моих первых картин, он сказал, что она сделана очень тонко, и я ответил с уважением к подлинному Мэтру: „Что вы, я всего лишь любитель“. „Нет, — ответил Мане, — любители — это те, кто пишут плохие картины“. Мне было приятно это услышать».

Лето 1883 года преподнесло Гогену сюрприз — книгу Гюисманса, в которой писатель собрал свои критические статьи о художнике, те самые, которые Гоген, как и Писсарро, ранее игнорировал. В этой книге, например, обнаружилась хвалебная статья об «Этюде обнаженной». Однако ей предшествовало суждение о первых пейзажах Гогена, охарактеризованных как этакий «разжиженный, неокрепший Писсарро», а также суровый отзыв на его выставку 1882 года: «Увы, господин Гоген не сделал успехов! На этот раз ничего стоящего. Но все же отмечу наиболее интересную из его работ, новый вид на собор в Вожираре. Что до интерьера его мастерской, то он выполнен в каких-то серых и глухих тонах». Из всего этого Гоген делает вывод, что на самом деле Гюисманс совершенно не понимает, в чем заключается новаторство в его живописи. И сразу же пишет Писсарро: «Я полностью разочарован. Он заблуждается с начала и до конца и взахлеб болтает о достижениях импрессионистов, абсолютно не понимая, в чем же заключается новизна их метода. Он подходит к ним с меркой литератора и судит о них через призму Дега, Раффаэлли и иже с ними, потому что они изображают лицо, а он в глубине души обожает натурализм. Он ни на йоту не понял ни Мане, ни вас, которого пытается бессмысленно цитировать...» И далее дословная реакция Гогена, о которой я уже упоминал: «Несмотря на лесть, я уверен, что его привлекла лишь литература моей обнаженной, а не ее живопись. Дега будет смеяться, читая это...»

Это письмо свидетельствует о том, что Гоген отныне четко разграничил такие понятия, как литература, то есть обработка сюжета, и собственно живопись. Возможно, что таким образом он хотел перетянуть на свою сторону внушаемого Писсарро, то есть оторвать его от Дега, которому не мог простить его отношения к последней выставке. И это кажется нам совершенно непонятным, поскольку Дега эстетически был наиболее близок Гогену, мог понять лучше, чем кто бы то ни было, его требования. Очень скоро Гоген и сам осознал это. Приведенное выше письмо интересно еще и тем, что раскрывает для нас умонастроения Гогена в тот момент, когда он решил, наконец, посвятить себя исключительно живописи, собираясь содержать семью на добытые с ее помощью средства. Кроме всего прочего, это письмо говорит о глубине его одиночества, которое не смогла преодолеть даже дружба с Писсарро.

Заметим, что Гоген ни на секунду не усомнился в возможности сбыта такой, как у него, новой живописи. Раз она не продается, значит, виной тому или неумелая «раскрутка», говоря теперешним коммерческим языком, или отсутствие единства среди художников нового толка, способного создать эффект массовости своими совместными выставками. Он так и не понял, что причиной неудач было нарушение ими академических устоев, поборники которых закрывали доступ публике, коллекционерам и критике к новому искусству. Именно поэтому его творчеству суждено было быть принятым и оцененным по достоинству только следующим поколением.

## **Глава 5**

### **«Во что бы то ни стало я должен зарабатывать на жизнь своим искусством»**

В начале лета 1883 года Гоген три недели провел в Они, в гостях у Писсарро. Это был важный момент, ибо со времени их знакомства манера мэтра значительно изменилась, что еще более утвердило Гогена в правильности избранного им творческого пути. Писсарро стал писать портреты в совершенно несвойственной ему манере. Гоген же был убежден, что тот солидарен во взглядах на живопись с Дега, Раффаэлли и компанией только потому, что все они тоже пишут портреты. И то, что его учитель вдруг стал работать в этом жанре, могло не только заинтересовать, но и обеспокоить Гогена.

К сожалению, невозможно определить точную дату появления рисунка, на котором Писсарро и Гоген изобразили друг друга, оставив свои

подписи под портретами. В то время Гоген часто проводил воскресенья в Понтуазе. Замечателен контраст между портретом Писсарро, изящно выполненным Гогеном в классической манере, и тем, как Писсарро изобразил своего друга. Похоже, он воплотил в нем советы, данные им сыну Люсьену 5 июля 1883 года (как раз тогда у него гостил Гоген): «Следует не приукрашивать черты лица из желания угодить, а стремиться к простоте выразительных средств, изображать внутреннюю сущность, раскрывающую характер. Лучше уж написать карикатуру, чем стараться изобразить покрасивее». Это была одновременно и критика рисунка Гогена и комментарий к портрету, написанному им самим, где лицо Гогена предстает в упрощенном виде, а его черты сведены к основным линиям. Именно к такому методу позднее стремился Гоген, в нем он упражнялся и достиг совершенства, сделав этот стиль своим собственным, даже более того, превратив его в свой автограф.

Проблемы портретной живописи лежат в самой основе нового письма импрессионистов и продолжают занимать важное место во всех последовавших течениях, включая и кубизм. Академическая точность стремится к максимальному сходству, более того, почти всегда предполагает идеализацию. С того момента, как художники отказались от создания иллюзии действительности и стали следовать велениям своего личного восприятия, человеческое лицо они начали изображать, как и любой другой предмет. Отсюда и яростное возмущение критики при виде портретов Мане и Моне, когда последний прибегнул к приему неполного профиля — вслед за Энгром, иногда использовавшим этот метод, чтобы обойти какие-либо несообразности. Сезанн пошел еще дальше, полностью устранив из своих произведений результаты любых случайных воздействий на изображаемое им, сняв таким образом противоречия между вневременным структурным обликом и вариациями, связанными с различными атмосферными явлениями, те противоречия, которые частенько терзали приверженцев новой живописи, порой создававших полотно исключительно ради самого полотна, а не ради раскрытия основной формы. Именно к этому и пришел Гоген в переходный период от 1870-х годов к 1880-м, когда он наиболее близко общался с Писсарро, используя, например, ту же модель в «Женщине за шитьем», но с упрощениями, до которых Писсарро еще не додумался.

Когда в 1874 году Писсарро писал «Портрет Сезанна», ему пришлось решать те же проблемы с символикой, что семь лет назад решал Моне, когда создавал портрет Золя. К тому же обычный живописный фон он заменяет карикатурами на политических деятелей того времени — Тьера и

Курбе, притом фигура Сезанна в крестьянском платье, занимающая передний план, стоит к ним, то есть к фону, спиной. Позже он стал помещать в свои пейзажи фигуры людей, исполняя их мелкими штрихами кисти, придававшими определенную пластичность его композициям. Так, его «Крестьянки на отдыхе», написанные в 1881 году, или «Молодая крестьянка в соломенной шляпе» оказались лишь разновидностью созданного им образа в той же мере, что и фон. Когда для того, чтобы передать теплое прикосновение воздуха, Писсарро запечатлевает формы, дрожащие в ярком освещении, он стремится отвлечься от человеческой сущности своих моделей. И это гораздо лучше удается ему в закрытом пространстве. Ярким примером является полотно «Молодая деревенская служанка» (1882 год). Гоген находится рядом в самом разгаре этих поисков. Вот что писал Писсарро своему сыну Люсьену сразу после отъезда гостя: «Меня преследует мысль написать несколько картин с изображением людей, которые доставляют мне много хлопот в выборе концепции; я смастерил что-то вроде картонных человечков, и когда замысел созревает, я принимаюсь за работу... Задний план, фон — вот в чем загвоздка, ну, да там видно будет...»

Картину, ставшую воплощением его замыслов, он назвал «Колбасница». Писсарро воспроизвел в ней «под открытым небом» тот же эффект определения контура при помощи предметов, что и в «закрытом пространстве» «Деревенской служанки», используя для этого прилавки, крепления торговых тентов и сами тенты. В «Птичьем рынке», который был написан чуть раньше и который вполне мог видеть Гоген, эту роль сыграла толпа покупателей. Гоген наблюдал, запоминал, и «Дорога, ведущая в Они» — картина, привезенная им из отпуска, в которой точно воссоздаются подъем дороги и ее рельеф, решена в стиле «Карьера близ Понтуаза». Он закрепляет то, чего достиг. Вероятней всего, как он сам постоянно сетовал, времени на живопись у него действительно было слишком мало. Он тогда еще где-то работал, и положенный ему отпуск длился всего три недели. Но, так или иначе, служил Гоген на новом месте недолго, и к концу 1883 года он окончательно оставил карьеру служащего.

Гоген постоянно придумывал какие-нибудь диковинные проекты, часто под воздействием обстоятельств. Увлечшись идеей создания настенных ковров в импрессионистской манере, он уговорил Писсарро сделать для них наброски. Но затея не увенчалась успехом. В августе его уже поджидало новое приключение. Внук Флоры Тристан решил поучаствовать в вылазке испанских революционеров в связи с государственным переворотом, что привело его на несколько дней в

Руссийон, на испанскую границу. Его участие в экспедиции этим и ограничилось, но оно свидетельствует о противоречивом складе ума Гогена и нетипичном для государственного служащего поведении. От этой поездки сохранилась акварель, датированная 18 августа. Простая констатация увиденного. Можно ли из этого заключить, что занятия живописью не могли еще полностью удовлетворить Гогена в его исканиях? Шуффенекер тогда же заметил, что Гоген «устал от биржи». Может быть, он больше ни на что не надеялся? В конце сентября Гоген писал Писсарро: «Признаюсь, что впал в глубокую меланхолию: как подумаю, что в январе у меня родится еще один ребенок, а я — без места...»

Другое письмо, от 11 октября 1883 года, менее мрачно: «Я сейчас оказался в некоем тупике — любовь к живописи занимает все мои помыслы настолько, что работник из меня никакой; дела, которыми я занимался, не терпят грез. А с другой стороны, у меня слишком большая семья и беспомощная жена — они в полной нищете. Я не способен отдаться искусству, не будучи уверен, что у них есть хотя бы самое необходимое. Одним словом, мне во что бы то ни стало необходимо зарабатывать на жизнь живописью. Рассчитываю в своих начинаниях на вас...» Письмо, исключительное по ясности понимания самого себя, Метте, связи между искусством и жизнью, адресовано старшему другу, которого самого живопись так и не смогла прокормить. Письмо, разбивающее в пух и прах романтическую легенду о Гогене, которому взбрело в голову, и он вдруг бросил доходную должность, чтобы предаться пороку. Все обстояло совершенно иначе, и решение его было продуманным и взвешенным.

В письме, посланном Писсарро в конце сентября, Гоген прямо говорит о возможных доходах от живописи: «Вы хотите вслед за Дега изучать движение, найти свой стиль в передаче физиономий людей. Я считаю это опасным с точки зрения продажи картин. У Дега примут вещи, которые не пройдут (по крайней мере, сейчас), будучи подписаны фамилией Писсарро. Поверьте на слово и занимайтесь этим для себя. Для Дюрана (Рюэля) продолжайте писать пейзажи». Подобная откровенность, видимо, не понравилась Писсарро. «Решительно, Гоген беспокоит меня, — писал он Люсьену. — Он отъявленный торгаш, во всяком случае, в мыслях. Не решаюсь сказать ему, что это ошибочно и ни к чему не ведет. У него слишком большие потребности, его семья привыкла к роскоши, но думать только о доходах, значит, упустить время, предназначенное искусству. Вы утрачиваете свое мастерство, переоценивая себя. Лучше некоторое время продавать свои картины дешевле...»

Совершенно очевидно, что именно послужило причиной

окончательного разрыва между двумя художниками. Безусловно, Гоген придавал деньгам слишком большое значение, но в его положении это было, скорее, нормально, к тому же, несмотря ни на что, в своей живописи ради доходов он не пожертвовал ничем. Да, он не был солидарен с Писсарро в его подходе к изображению лиц. И чтобы понять, что уже тогда их разделяло, достаточно вспомнить такой факт: когда Писсарро увлекся дивизионизмом<sup>[17]</sup>, Гоген пришел к идее клуазонизма<sup>[18]</sup>. Кроме того, Писсарро принадлежал к поколению, так и не сумевшему принять коммерческую сторону искусства. Это еще одна причина взаимного непонимания. Писсарро считал тогда, что нашел экономическое решение своих неурядиц — уехать в Руан, где жизнь была гораздо дешевле. Гоген сразу же последовал за ним. Немного испуганный его напором, Писсарро пишет Люсьену, что Гоген «приступом берет Руан, позабыв на время о финансовой деятельности ради искусства». Кстати, эти слова подтверждают, что к тому времени, а письмо написано 10 ноября, Гоген еще не окончательно порвал с биржей.

Увы, план, который вынашивал Гоген, оказался невыполнимым: невозможно было, уехав в Руан, продолжать время от времени свою финансовую деятельность. Еще одной иллюзией была надежда на то, что богатые руанцы будут покупать его нетрадиционную живопись. В остальном же он рассчитал верно: после переезда туда всей семье удастся прилично сэкономить, так как у Метте будет гораздо меньше соблазнов, чем в Париже. Кстати, Писсарро и его друг Мюре имели похожие планы относительно Руана. Мюре даже купил там отель. Но уже летом 1884 года Писсарро писал Мюре, что «искусство, потрясшее старые устои, не может вызвать одобрения, тем более в Руане, на родине Флобера, в чем они не решаются признаться...».

Но пока, до 4 января 1884 года, когда пришлось оставить квартиру на улице Карсель, Гоген был далек от разочарования. Хотя настоящее уже выглядело довольно безрадостным. Гоген ждал, пока разродится Метте, — это был еще один сын, которого назвали Поль, — и мечтал поскорее уехать, думая только о своей живописи. То, что Гоген так решительно и бесповоротно выбрал для себя путь художника, неизбежно привело к ссорам с Метте. Обескураженный, он жалуется Писсарро на жену. Начав свое послание с того, как он сожалеет о пропущенной ретроспективной выставке Мане, для которой одолжил принадлежавшее ему полотно художника, добавляет: «Жена стала просто невыносима, все ей плохо, будущее видит в черном цвете. Надо признать, что так оно и есть, ибо после всех расходов в декабре, а также из-за переезда и обустройства мой

небольшой резервный фонд сильно истощился, и в нем осталось денег от силы месяцев на шесть. Так что необходимо сделать все возможное, чтобы поскорее разобраться с живописью. По этому поводу моя сестра и многие другие постоянно накручивают жену, мол, у меня нет ни на грош таланта и все такое...»

В этом драма Гогена. Чтобы обеспечить семью, его произведения должны были иметь коммерческий успех, а учитывая расходы Метте, ему необходимо было продавать картин много больше, чем удавалось в то время даже Дега. Разумеется, все это было совершенно нереальным. Однако для Гогена, очень высоко оценивавшего свои способности, альтернативы не существовало. Он подчеркивал в том же письме: «Что касается деловой стороны, рассчитывать почти не на что». Будущее представлялось Метте довольно мрачным, она абсолютно не понимала, почему ее обеспеченная жизнь вдруг оказалась под угрозой. Метте не хотела принять во внимание общий финансовый кризис, она была уверена, что это лишь повод, придуманный мужем, чтобы полностью отдаться занятию, которое она считала своего рода развратом или, по меньшей мере, сумасшествием. К слову, никому его живопись в общем-то не нравилась. Авторы трудов о Гогене часто не учитывают, как много и за довольно короткое время он успел создать и выразить внятным языком Писсарро и Сезанна, но только с высоты собственного **ви**дения. Это были уверенные, солидные композиции, которые отрицали внешнюю красоту и привлекательность, но которые и для публики, и для критики навсегда остались мерилом истинного искусства. Не следует забывать, что в январе 1884 года от распродажи картин Мане, овеянных славой умершего автора, с трудом выручили сто шестнадцать тысяч франков. Столько же, по словам Табарана, стоил тогда маленький этюд Мейсонье. Композитор Шабрие заполучил за пять тысяч франков, то есть за половину запрашиваемой цены, такой шедевр мастера, как «Бар в Фоли-Бержер». Настоящий успех импрессионизма был еще впереди. К тому же дебютант Гоген, которого, подобно Сезанну, сравнивали с Мане, писать картины на потребу публике не умел.

Метте была по-своему права. Она выходила замуж за биржевого маклера, способного помочь ей подняться по социальной лестнице, а не за какого-то мазилу, который в итоге вверг ее в бедность и одиночество. Во имя чего, имея четверых детей, жертвовать собой? Муж существует для того, чтобы приносить в дом деньги, пусть даже у него не остается времени на занятия живописью. Тем лучше. Кстати, следует уточнить, что тогда подразумевалось под «стесненными средствами». Понятие это весьма



относительное. Писсарро до кризиса получал от Дюран-Рюэля в год от десяти до четырнадцати тысяч франков. В десять раз больше, чем квалифицированный рабочий. Даже с многодетной семьей на эти деньги можно было вести респектабельную жизнь обычного буржуа. Гоген, служа на бирже, зарабатывал вдвое больше, в среднем около тридцати тысяч франков. Ровно в десять раз больше, чем Шуффенекер, преподававший в лицее. На самом деле проблема состояла в том, что они не умели приспособиться к резкому падению жизненного уровня, во-первых, потому что для близких это означало потерю социального статуса, и, во-вторых, потому что это лишало их моральной свободы, так необходимой для творчества. К тому же и «орудия производства» художника стоили баснословно дорого.

Этим и объясняются опасения Гогена потерять свой финансовый резерв. Он попытался продать одного из своих Мане, но безуспешно. В начале апреля он передал Дюран-Рюэлю семь картин и вновь отправился в Испанию, на этот раз в компании с другим биржевым маклером, Эмилем Арманом Берто. Его друзья-революционеры надеялись на восстание по случаю выборов в кортесы, но в очередной раз потерпели фиаско. Если Гоген намеревался решить во время этой поездки свои финансовые проблемы, то он просчитался. Зато выиграл в том, что касается живописи, так как во время остановки в Монпелье посетил музей Фабра. Без сомнения, Курбе произвел на него большое впечатление, а «Мулатку» Делакруа он даже скопировал. Выбор вдвойне знаменательный: во-первых, Гоген предпочел противоположный реализму Курбе метод, а во-вторых, в нем, женатом на белотелой датчанке, пробудился интерес к цветным женщинам... Копия заметно осовременивала оригинал. Гоген увеличил эффект крупного плана так, что все полотно заполнило обнаженное живое и теплое тело девушки, как будто даже дышащее, благодаря дрожанию мазков. Изображение получает новое звучание: характерные черты лица, дерзость взгляда, выющиеся волосы. Художник меняет и ее позу с тем, чтобы подчеркнуть экзотическую чувственность. Он перенимает свободу, к которой призывал Делакруа, используя в своем творчестве его уроки.

По возвращении в Руан, несмотря на скромные расходы, деньги кончились. На горизонте нет ни одного богатого мецената, и Гоген безропотно соглашается продать свою страховку за тысячу пятьсот франков, то есть за полцены, чтобы продержаться еще хотя бы три месяца. Но, в любом случае, даже при строжайшей экономии, ему необходимы, по меньшей мере, еще шесть тысяч франков в год. Такая перспектива явно не устраивала Метте, и в конце июля она собралась ехать в Данию вместе с

Алиной и малышом Полем, оставив троих детей на попечение Гогена и няньки. «Признаться, из всех трудностей, навалившихся на меня, самой большой является моя собственная жена. Чем меньше средств, тем больше у нее требований!» — жалуется Гоген в одном из писем.

Он снова с головой окунается в живопись. Едет в Париж, где у Дюран-Рюэля видит картины, привезенные Моне из Бордигеры. «По мнению Писсарро, где-то глубоко внутри этого художника, несомненно, присутствуют наивысшие достоинства, но это очень сомнительно», — пишет Гоген. Моне, в свою очередь, выступал против участия Гогена в седьмой выставке импрессионистов. Эта взаимная неприязнь происходила из противоположности избранных ими путей в искусстве. На картинах, написанных в Бордигере, усилено дрожание размытых форм, выполненных нервными прерывистыми мазками, изображение словно сливается в красочное пятно, от которого рябит в глазах, и переполняет полотно, отчего возникает эффект так называемого «all over». Негативная реакция Гогена на эти работы подобна той, с какой он воспринимал такую же манеру у Писсарро. И, как бы сравнивая, в том же письме он продолжает: «Выйдя оттуда, я увидел у Танги четыре картины Сезанна, над которыми он работал в Понтуазе, — настоящее чудо чистого искусства, которым не устаешь любоваться».

Вот он, решающий поворот, когда Сезанн со своим творчеством вскоре займет в душе Гогена место Писсарро. Гогена того, переходного периода трудно понять, если не вспомнить, что он, самоучка в таинственном ремесле художника, продвигался вперед на ощупь, что ему еще предстояло найти себя если не в Писсарро, то в Сезанне или Моне. Один Дега к тому времени определился и твердо знал, чего хочет. И тем не менее Гоген почувствовал себя уверенней: «Теперь, когда у меня в Париже достаточно картин, чтобы выставляться, я успокоился. Я пишу теперь для себя, не торопясь, и уверяю вас, что на этот раз я настроен чрезвычайно серьезно...»

Что же он подразумевал под этим «настроен чрезвычайно серьезно»? Ответ можно увидеть уже в его копии «Мулатки» и в пейзажах «Голубые крыши», «Роцца в Нормандии» и «Повозка с сеном», по поводу которых он через год писал Писсарро: «Эти картины лишь переход к иной манере или, скорее, основа того, что я тогда только смутно предчувствовал, то есть я написал их в приглушенных тонах, в единой манере, но их тусклость меня не пугала, я был уверен, что это как раз то, что нужно. У меня тогда не было большого опыта, и, не овладев до конца ремеслом, я только еще обдумывал свой метод. Мне нужна была точка отсчета, противоположная

той, которую я так ненавижу у создателей дешевых эффектов, стремящихся воспроизвести иллюзию реальности». Это относилось к Моне и, конечно, к Ренуару. Все говорило о том, что приглушенные цвета, характерные для почерка зрелого Гогена, были самоцелью еще в период его становления. Следовательно, уже в 1884 году Гоген соответствовал понятию художника-импрессиониста в гораздо меньшей степени, чем принято обычно считать.

Писал он тогда не только пейзажи. Например, натюрморт «Радужная ваза», относящийся, скорее всего, к руанскому периоду, по мнению Франсуазы Кашен, также создан под влиянием Сезанна: «Композиция — кувшинчик, стакан, яблоки — просчитана с геометрической основательностью, совершенно не свойственной автору, как и выбор мазка, более широкого и свободного, связанного, скорее, с расположением изображенных предметов, чем с их освещением». Добавим к этому привычку размещать композицию горизонтально, что уже наблюдалось ранее, в других работах. Та же манера видна и в другой картине, датированной 1884 годом. На ней изображен ребенок, уснувший за столом. Несомненно, это один из детей Гогена. Мерете Бодельсен считает, что это Алина или Кловис. Но здесь обивка стен выполнена в глубоком синем цвете, вызывающем ассоциации с японским стилем, ранее проявившимся в «Радужной вазе». Помещенные на стол рядом с головой ребенка предметы, в том числе впечатляющих размеров пивная кружка, наряду с резкими контрастами чистых тонов, свидетельствуют о том, что художник стремился избежать скованности, диктуемой натурой.

От Дугласа Купера нам известно, что «Спящий ребенок» и был в числе восьми работ, посланных Гогеном в сентябре в Осло на выставку, в которой он пригласил участвовать Писсарро и которая была организована его шурином, художником Фрицем Тауловым. В каталоге фигурировали только три полотна Гогена. Я склоняюсь к мысли, что портрет «Метте в вечернем платье» написан по возвращении жены художника в Париж, куда она приехала, чтобы отправить в Данию мебель. И тут из записки Шуффенекера мы узнаем, что, несмотря на безвыходное финансовое положение, Метте без колебаний взяла у мужа четыреста двадцать франков на платье, которое «Поль нашел восхитительным, хотя его цена превышала бюджет». Восхитительной здесь представляется ее безответственность, а реакция Гогена доказывает, что он был еще способен брать на себя непосильные обязательства, которые, без сомнения, и привели его в отчаянное положение. Не в этом ли платье он ее и написал? В любом случае, в этой картине, к досаде Писсарро, Гоген сумел добиться таких контрастов, которые выделяют Метте из фона окружающих предметов,

хотя все выполнено в одной манере. Обрамление здесь уничтожает перспективу. Изображение плоское, но в нем выделяется объемность модели, ее платья и перчаток, кресла и веера. Похоже, этой работой Гоген намеревался доказать Метте, на что он способен.

Более чем когда-либо он отчаянно старался выполнять свои обязательства перед близкими. Именно поэтому Гоген согласился стать представителем фирмы «Дилли и К°», принадлежавшей Рубе и производившей «непромокаемые» ткани. Метте вносила свою лепту, преподавая французский язык. Гоген очень рассчитывал на помощь датских родственников. Конец страхам перед завтрашним днем! Он присоединился к Метте, которая уехала первой, и привез с собой все свои работы. Наступил ноябрь. Как и при переезде в Руан годом раньше, он был твердо убежден, что в Дании его ждет новая жизнь. «Какая исступленная энергия овладевает в период отчаяния!» — сказал бы Малларме.

## **ЧАСТЬ ВТОРАЯ**

### **ПЕРУАНСКИЙ ДИКАРЬ ПРОБУЖДАЕТСЯ**

*Игра словами, цветистый стиль, блестящие обороты, присущие мне как художнику, далеки от моего сердца варвара. Встречаются дикари, порой облачающиеся в одежды.*

*Поль Гоген. Прежде и потом*

#### **Глава 1**

#### **От провала в Дании до Понт-Авена**

В «Прежде и потом» Гоген писал: «Глубоко ненавижу Данию. Ее климат. Самых датчан». Вряд ли причина такой неприязни заключалась только в том, что приехал он туда в разгар зимы. По прибытии он писал Писсарро: «Копенгаген очень живописен, и в том месте, где я живу [у матери Метте], можно написать много характерных и прекрасных вещей. Сейчас стоит десятиградусный мороз, по улицам разъезжают в санях. В Дании легко и в то же время трудно быть хорошим художником. Легко, потому что все здесь увиденное настолько плохо и такого дурного вкуса, что малейшее проявление настоящего искусства должно засиять в таком окружении. С другой стороны, трудно, потому что такое положение вещей настолько присуще национальному характеру датчан, что работать по-иному считается почти бестактным».

К тому же существовал религиозный вопрос. По-видимому, у Гогена произошло какое-то столкновение с лютеранами, отличавшимися религиозным рвением и осуждавшими сексуальную чувственность, которую он воплощал особенно ярко, поскольку ни в личной жизни, ни в искусстве пока не находил ей выхода. Таким образом, взаимное непонимание становилось все глубже. Исполненный отвращения и мечтающий об отъезде Гоген писал Шуффенекеру: «Под меня подкапывались исподтишка какие-то протестантские ханжи. Они знали, что я безбожник, и хотели избавиться от меня». Скорее всего, трения с женой начались уже с самого приезда, а разногласия с родственниками вряд ли способствовали улучшению их отношений.

Однако Гоген с полной отдачей пытался играть роль коммерсанта в предприятии «Дилли и К°». Он рассылал множество писем, хлопотал насчет таможни. Но в итоге его ждало полное фиаско, усугубленное еще одним разочарованием. Гоген во время своей последней экспедиции в Испанию состоял в деловых отношениях с неким Берто, намеревавшимся заняться торговлей картинами. Что же тот мог наобещать Гогену? «Только из-за него я оказался в этом гнусном положении! — впоследствии негодовал Гоген. — Я бы никуда не поехал, не обещай он поддерживать меня в течение года. И что же? Он так и не сдержал свое слово, объяснив это затруднениями, связанными с кризисом». В довершение всего Метте выдворила мужа на чердак, так как гостиная понадобилась ей самой для уроков французского. «Вот уже полгода, как мне не с кем словом перемолвиться. Я в полной изоляции. Естественно, в глазах семьи я просто чудовище: ведь я не зарабатываю денег».

Но, как бы то ни было, Гоген продолжал заниматься живописью: «Более чем когда-либо меня одолевает тяга к творчеству, и ни поиски денег, ни деловые хлопоты не могут меня отвлечь». Его «Парк Остервальд в Копенгагене» — вылитый Писсарро. Ему нравится смотреть на лед — и появляются «Катающиеся на коньках». Многие работы он пишет, чтобы не утратить навыка. Но вот Гоген создает полотно, не похожее ни на одно из предыдущих — «Художник за мольбертом». В нем он использует слабое освещение своего чердака, где наклонные перекрытия определяют пространство, ограниченное слева краем холста. Спинка стула также важна в этом построении. Импрессионистское искажение цвета лица и руки доведено до крайности при помощи голубоватых теней и эффектов красного цвета. В то же время благодаря игре мазков, подчеркивающих объемность блузы и создающих контраст между лицом и фоном, человеческая фигура заметно выделяется среди окружающих ее предметов.

Это портрет самого художника. Гоген показал человека, погруженного в глубокое раздумье, которому он часто предавался во время злосчастного пребывания в Дании, где у него совершенно не было условий для серьезной работы. Своими горькими размышлениями Гоген делился в письмах с Шуффенекером, своим единственным в то время другом. И эти признания стали основным документом, помогающим понять тогдашнего «рассудительного» Гогена. Но эта «рассудительность» вовсе не вступала в противоречие с Гогеном-художником, а просто отражала присущий ему метод борьбы — постепенно накапливать силы для грядущих битв. В это время ум Гогена напряженно работал, искал новые пути для творчества. Пусть читатель сам судит об этом по письму художника, отправленному 14

января, в самом начале его пребывания в Дании: «Иногда мне кажется, что я сошел с ума, и все же, чем больше я размышляю перед сном, тем больше утверждаюсь в своей правоте. С давних времен философы обсуждали явления, которые представляются нам сверхъестественными, но которые мы как бы „ощущаем“. Все дело в этом слове. Гении, подобные Рафаэлю и другим, как раз и были теми людьми, у которых сперва возникало ощущение, а потом уже мысль. Это и давало им возможность, изучая предмет, не разрушать эти ощущения и оставаться истинными художниками, а для меня великий художник — это прежде всего великий ум, которому свойственны чувства и рассуждения настолько тонкие, что они почти неуловимы для мозга».

Именно тогда Гоген осознал свой окончательный разрыв с импрессионистами, основную причину которого он сформулировал так: «Свой поиск они вели вокруг того, что видит глаз, а не в таинственном центре, управляющем мыслью». Надо быть очень смелым, чтобы противопоставить простым ощущениям свое индивидуальное восприятие мира, каким он не просто видится и ощущается, а именно осмысливается. То есть, выражаясь современным языком, интеллект художника вступает в противоречие с примитивным мироощущением. Именно интеллектуальный инструмент в живописи, точнее, ее новый метод старался определить и проанализировать Гоген, считая, что речь идет как бы о неизвестном языке, законы которого необходимо расшифровать.

«Все наши пять чувств, — писал он, — связаны непосредственно с мозгом, получающим импульсы от бесконечного множества вещей, и никакое образование не способно изменить это. Из чего я делаю вывод, что существуют линии благородные, линии обманчивые и так далее. Цвета, хотя и не столь разнообразны, как линии, еще более выразительны благодаря своему могучему воздействию на глаз. Есть тона благородные и вульгарные, есть спокойные, утешительные сочетания, а есть такие, что возбуждают своей смелостью. В итоге, как в графологии, при одной гамме проступают черты лица человека искреннего, другие цвета выдают лжеца. Для дилетанта и линия, и цветовая гамма мало что значат и поэтому не могут раскрыть ни величия его таланта, ни мастерства».

Конечно, можно посмеяться над этими наукообразными рассуждениями, характерными для того времени, но именно они открыли позже дорогу различным абстрактным направлениям в живописи, попытались показать силу воздействия линий и цветовой гаммы, абстрагируясь от их естественной сущности. Подобные вопросы уже возникали по мере достижения импрессионизмом определенных успехов,

но приверженцы теорий живописи делали вид, что не замечают их. Тем не менее они всплывали во всем том, неизведанном, неклассифицированном и неклассифицируемом, что появилось в живописи и в культуре вообще в последней четверти XIX века — в открытиях эффектов фотографии, во влиянии японского искусства и еще более широко — в различных видах примитивизма, произведших переворот в искусстве и культуре, к чему Гоген был особенно восприимчив. Здесь стоит вспомнить, что рисунок всегда рассматривался «как основная составная часть живописи» — так писал Бутар в то время, когда Наполеон III своим декретом в 1863 году реформировал Школу изящных искусств. Республика же, желая выказать свое презрение к Империи, поспешила 13 ноября 1870 года просто передать все ее права Академии, и в период царствования Филиппа де Шенневьера, вплоть до 1878 года, ничего не менялось.

Гоген, обучавшийся живописи самостоятельно, не испытал на себе устаревшей систематизации, и ему хватило ума попытаться найти свою оригинальную манеру вслед за теми, кого он считал своими учителями. В то время он вновь приводит в пример Сезанна: «Посмотрите на непонятого до сих пор Сезанна, на его мистическую натуру (его лицо напоминает древнего левантийца). Он воплощает в своих образах некую тайну и тяжеловесный покой человека, который лег помечтать. Его цвета значительны, словно характер обитателей Востока. Родившись на Юге, он проводит целые дни в горах за чтением Вергилия и созерцанием неба, поэтому оно на его картинах всегда высокое, синие тона насыщенные, а красный удивительного оттенка. Как и произведения Вергилия, имеющие несколько смыслов, толковать которые можно произвольно, содержание полотен Сезанна можно изобразить параболой с двумя концами: ее глубина настолько же иллюзорна, насколько реалистична».

К этому можно добавить: «Характер, ум и сердце не придумывают себе сами [...], Рафаэль же обладал удивительной интуицией. В его полотнах такое единение линий, которое невозможно постичь, в них в завуалированном виде воплощена самая интимная часть души. Вглядитесь во второстепенные детали на его картинах, даже в пейзаже в его композициях присутствует то же чувство, что и в находящихся там же человеческих фигурах. Поразительная чистота во всем. А вот пейзаж Каролус-Дюрана — такой же бордель, как и его портреты».

Надеялся ли Гоген быть понятым Шуффенекером? Может быть, его письма лишь способ выразить собственные мысли, переполнявшие его в одиночестве? Рассуждая о Сезанне или Рафаэле, Гоген раскрывается сам, целиком погружаясь в глубины собственного творчества. Он мысленно как



бы разрешает себе писать неправильно, вернее, свободно. Позволяет себе, никому не известному самоучке, шокирующие новшества, ставящие его на одну доску с Мане и Сезанном, и даже с Дега. Новшества, впускающие его «в святую святых импрессионизма», доказывающие, что живопись лишь поверхностному наблюдателю представляется искусством имитации, и чтобы быть полноценной, она может и должна обойтись без копирования.

Итак, «характер, ум и сердце не придумывают себе сами...». Как мы видим, Гоген заранее разделяется с мифами о себе, безжалостно отбрасывая то, что, казалось бы, могло пролить свет на его биографию. К тому же нельзя забывать о его склонности опозитизировать Восток (значительные цвета в духе Сезанна, высокое небо, насыщенные синие тона и удивительного оттенка красный). Оказывается, причина его отъезда на Мартинику или в Бретань и жажда жить среди людей, обитающих на другом конце Земли, кроется не в желании бежать от себя, а в его самоуглубленности, в стремлении проникнуть в суть того, что вдохновляло Гогена в живописи. В то, что сделало из него художника.

В то же время он трезво оценивал материальные проблемы, так или иначе связанные с искусством. Когда Шуффенекер посоветовал ему вступить в Союз независимых (которые недавно открыли свой салон), он ответил: «Хотите скажу, что произойдет дальше? Сейчас вас сто человек, завтра будет две сотни. И поскольку коммерсанты от искусства на две трети интриганы, очень скоро вы увидите, какую силу обретут Жервекс и прочие. И что тогда останется нам, непонятым мечтателям?» Почему Гоген называет себя мечтателем? Ответ можно найти в конце письма: «Что до дел, то я топчусь на месте, как и в начале. Результаты увижу, если они будут вообще, лишь через полгода. А пока я без гроша, увяз по горло. Утешаюсь лишь мечтами...»

Если Шуффенекеру Гоген мог сказать все, то Писсарро он посвящал скорее в свои социальные идеи, нежели эстетические. Такое положение явно предвещало разногласия между ними. Вот письмо Гогена к Писсарро от 30 января 1885 года: «Действительно, есть улучшения, и со всей моей республиканской философией я не смогу осуждать то, чего желал с тех пор, как стал мужчиной. Придет день, когда не станет безысходной нищеты. За длительной эволюцией я уже вижу наступающее светлое будущее, но в моральном плане нас ожидают потери. Вы считаете, что в области искусства все идет к лучшему. Я полагаю, вы ошибаетесь, искусство пойдет в обратном направлении. Все станут талантливы так же, как сейчас все грамотны. Мне кажется, чем более одинаковы люди, тем менее они нуждаются в искусстве. Для развития искусства необходимы любовь к

созерцанию, любовь к роскоши, рожденная высоким положением, ощущение социального неравенства и минимум расчета. Но от всего этого новое общество удаляется и будет удаляться все дальше. Найдет ли оно время на созерцание? Сможет ли обойтись без расчета? Нынче жизнь слишком сурова, чтобы человек смог жить руководствуясь лишь вдохновением».

Эти строки вряд ли оставили Писсарро равнодушным. И он укрепился во мнении, что в Гогене под маской анархиста таился не только аристократ, но и «законченный торгаш». И то и другое возмущало Писсарро, казалось ему отвратительным. По сути дела эти высказывания ставят Гогена в один ряд с Бодлером, для которого (об этом почему-то всегда забывают), как и для Рембо, современное искусство само по себе не являлось ни благом, ни идеалом. Прежде всего потому, что прекрасное «всегда двойственно», а значит, его нельзя рассматривать с какой-то одной стороны: как вечное или, наоборот, как преходящее, а только с обеих сторон одновременно — как нечто нетленное, проистекающее из временного. Таким образом, если считать все новое лишь преходящим, оно так и останется «модным фатовством», «новомодной глупостью». Такова расхожая «идея прогресса [...], идея гротескная [...], отбрасывающая тень на любой объект познания». И наоборот, то, что современное искусство все-таки содержит в себе красоту, воспринималось Бодлером как нечто «геройское», воистину «аристократичное по духу».

Анри Мешонник писал: «Когда категория времени играла большую роль или даже только она одна и принималась в расчет традиционным искусством, одной из основополагающих черт современного искусства, по мнению Бодлера, являлся полный отказ от всего того, что вмещает понятие эпохи. Сам термин „эпоха“ приобретал уничижительный оттенок». Именно так мыслил и Гоген вслед за Рембо, который, бросив в финале поэмы «Время в аду» свое знаменитое: «Нужно быть абсолютным модернистом», в конце концов признал свое поражение, неспособность сделать больше, чем просто оторваться от социума, который и есть для него время, заключенное в ад. Поражение, ставшее его прощанием с поэзией.

Неизвестно, размышлял ли Гоген над строками Бодлера, пока пребывал в одиночестве в Дании (о Рембо до него могли дойти только слухи), но он осознал ужасающую двойственность модернизма, которая тяготела над ним до конца жизни. Он ощущал себя человеком своей эпохи, но также понимал, что искусство может развиваться только против течения, уносящего общество от «созерцания, от любви к роскоши, рожденной высоким положением, от ощущения социального неравенства...». Вот

почему в отличие от Рембо он не распрощался со своим творчеством, а раздиравшие его противоречия вылились в новое направление в искусстве.

Датские грезы развеялись четыре месяца спустя, после провала выставки, которую Гоген рискнул организовать в Копенгагене. Он рассказал Шуффенекеру о том, что «через пять дней приказом Академии выставку велели закрыть и арестовали отправленные в газеты серьезные статьи в мою пользу. Повсюду мерзкие интриги! Вся старая академическая братия трепещет [...]. Как художнику мне это лестно, но результат катастрофический».

Такой реакции следовало ожидать заранее. «Мне пришлось заказывать рамы у столяра, ибо мастера-окантовщики мгновенно потеряли бы клиентуру, посмей они работать на меня, и это в XIX веке! Но если мы для них полные ничтожества, тогда зачем весь этот шум? Как ужасно ощущать себя пусть несовершенной, но личностью и наталкиваться повсюду на закрытые двери. Приходится признать, что мы мученики от живописи...» В конце мая Гоген еще более откровенно писал Писсарро: «Каждый день спрашиваю себя, не пора ли отправиться на чердак и накинуть себе на шею веревку. Удерживает только живопись. Жена, домашние, да и все вокруг винят меня во всех грехах из-за проклятой живописи, постоянно твердят, что, мол, стыдно не уметь заработать себе на жизнь. Но не в силах человеческих служить двум богам, вот и я *способен делать только одно — рисовать*. Все остальное отупляет меня. Мне не на что купить краски, поэтому приходится рисовать карандашом. Получается дешевле. К тому же, немецкие краски, которые здесь продают, омерзительны...»

К сожалению, часто забывают, что именно поездка в Данию толкнула Гогена в пропасть, из которой он впоследствии так и не смог выбраться. Лютеранское общество, помешанное на строгом порядке, финансовой напыщенной респектабельности и суровой морали, отвергло художника, и ему пришлось вернуться в Париж, где он впал в беспросветную нищету. 22 июня Гоген переехал к Шуффенекеру. «Выдерживать датские бури далее невыносимо». Из письма от 9 августа к Метте выясняется, что отъезду Гогена способствовала ее сестра Ингеборг. Позднее, 19 августа, он пишет, что, если удастся продать пару картин, следующим летом он «поселится в какой-нибудь дыре в Бретани, будет работать и жить экономно». Он жалуется, что остался в Париже «гол как сокол». Из Дании он вернулся вместе с сыном Кловисом, а уезжая в Англию<sup>[19]</sup>, был вынужден оставить мальчика на попечение своей сестры.

Гоген отсутствовал три месяца, причем большую часть лета провел в Дьепе, и нам не известно, у кого он останавливался. Он писал море и

жаловался Писсарро, что Дега, которого он видел в мастерской Жака Эмиля Бланша, велел служанке сказать, что его нет дома. Жак Эмиль Бланш рассказывал потом, как однажды встретил Гогена на берегу, где тот «с суровым видом писал скалы». Из той поездки он привез полотно «Купальщицы» (сейчас оно находится в музее в Токио). Женские фигуры на нем изображены необычайно смело, в той манере, которую позже назовут клуазонизмом Гогена.

Мы почти ничего не знаем об этом периоде его жизни, но то, о чем смутно догадываемся, ужасно. У Гогена нет ничего, даже постели. У него дома страшный холод. Сестра отсылает к нему Кловиса. Он пишет Метте: «Когда малыш заболел ветрянкой, у меня в кармане оставалось 20 сантимов, еду мы брали в кредит. Совершенно отчаявшись, я решил устроиться на работу в рекламное агентство при вокзалах расклейщиком афиш». Если он намеревался шокировать свое семейство, то лучшего нельзя было придумать. Метте не замедлила известить его о том, как «задело ее самолюбие датчанки». Муж — расклейщик афиш! За этим следует ответ пастушка своей пастушке: «Не удивляйся, если в один прекрасный день, когда мое положение улучшится, я найду женщину, которая будет для меня не только матерью моих детей...» У него появится «другая семья, в которой не сочтут зазорным работу расклейщика афиш. Каждый понимает стыд по-своему». Кловис же с трудом оправлялся от болезни. Этому полуголодному, слабому ребенку необходимо было побольше есть и дышать деревенским воздухом. И Гоген, хоть и не знал, как оплатить новый расход, поместил мальчика в пригородный пансион. В следующем письме от 24 мая 1886 года он вскользь упоминает, что Кловис поправился: «...кажется, здоров; я так и не решился навестить его, поскольку у меня нет денег, чтобы оплатить его содержание за следующий месяц».

Между Метте и сестрой Гогена, похоже, существовало полное взаимопонимание. «Видимо, чтобы помочь мне, — писал он жене, — она на всех перекрестках кричит, что я ничтожество, что я ушел от Бертена ради этой ужасной живописи, оставил свою бедную жену без крова, без обстановки, без всякой поддержки». «Что ж, толпа ведь всегда права, — горько иронизировал он, — вы с ней ангелы, а я жестокий негодяй. Молю о прощении и простираюсь ниц у ваших ног, и приношу публичное покаяние... А как поживает мой маленький Поль?»

Этот «авантюрист», этот «жестокий негодяй», даже в те месяцы, когда, по его словам, он дошел «до крайности», не забывал о своих детях. В июне он писал Метте: «Получил письмо от Эмиля на ужасном французском.

Скоро ни один из моих детей не сможет даже разговаривать со мной. Судьба хорошо распорядилась. Вам принадлежит все, а я даже не могу возразить...» Об этой отцовской любви, наперекор судьбе, свидетельствуют портрет «Кловис за чтением» (сейчас он находится в Нью-Джерси Музеум) и пастель «Кловис и Пола»<sup>[20]</sup>, написанная по памяти в Париже. Впоследствии, невзирая на то, что это была память о детских годах их сыновей, Метте эту пастель продала.

Прошел год — и какой! — со времени возвращения Гогена из Дании. И все же он смог представить новые работы на восьмую выставку импрессионистов, проходившую с 15 мая по 15 июня 1886 года и имевшую решающее значение для будущего новой живописи. Все убеждает нас в том, что выбор представленных Гогеном девятнадцати работ был зрело продуманным и взвешенным. Находясь в аду, он не прекращал размышлять о своем творчестве. К своим картинам «Купальщицы» и «На утесе», привезенным из Дьепа, он присоединил несколько полотен из Руана, по меньшей мере одно, написанное в Дании, и добавил два натюрморта, на одном из которых были изображены цветы.

Писсарро лишь в конце 1885 года согласился с идеей коллективной выставки, но обсудил ее с Мане, а не с Гогеном. Организаторами ее стали Берта Моризо и ее муж Эжен Мане<sup>[21]</sup>. При этом столкнулись с трудностями, которые возникли из-за Гогена, с его непримиримым, все ухудшавшимся характером, и из-за изменившего взгляды Писсарро. Мэтр, выступавший в 1884 году против подобной выставки, теперь одобрил ее лишь потому, что открыл для себя Сёра с его манерой разложения цвета на холсте. Как пишет Джон Ревалд, в этом он видел метод, способный «обеспечить импрессионизм всеми завоеваниями современной науки». В этом вопросе он столкнулся с ожесточенным сопротивлением и ни в ком, кроме Дега, не встретил понимания. Да и тот показал себя не слишком убежденным союзником. А уж Моне, Ренуар, Сислей, Кайботт и вовсе упирались изо всех сил. Гоген, не одобрявший новшества, воспользовался конфликтом, чтобы заставить пригласить Шуффенекера. Писсарро договорился разместить его работы в отдельном зале рядом с работами своих новых друзей Сёра и Синьяка и своего сына Люсьена. Большую часть этого помещения, располагавшегося в конце апартаментов в Мезон Доре, арендованных для выставки, занимала новая картина Сёра «Гранд-Жатт». Полотно стало гвоздем экспозиции и принесло ей скандальную известность.

На выставку сразу откликнулся рядом статей молодой критик Феликс

Фенеон, проявивший в своих отзывах редкую проницательность и глубокое понимание новой живописи. Журналист, например, писал: «Тона господина Гогена создают однородную гамму, что придает его картинам приглушенную гармонию. Густые мощные деревья произрастают у него на тучном, плодородном и влажном перегное, они как бы вылезают за раму и застилают небо. Воздух кажется тяжелым и плотным. За виднеющейся кирпичной кладкой угадывается близость дома; по земле разбросана кожура, коровьи морды раздвигают ветви кустов. Рыжие тона кровель и коровьих шкур художник противопоставляет насыщенно-зеленому цвету, отражая его в реке, текущей меж деревьев. Ее дно поросло длинными переплетающимися водорослями. На других картинах перед нами предстают нормандские пляжи и скалы. И наконец, скульптура из дерева, выполненная в 1882 году...» Итак, Фенеон заметил Гогена и всерьез оценил его работы. Когда он правил свою статью, чтобы издать ее отдельной брошюрой, то добавил, что натюрморт Гогена «сделан тонко и продуманно». Речь идет о «Натюрморте с вазой японских пионов и мандолиной» (находится сейчас в музее Орсе). Картина написана в 1885 году и примечательна тем, что глубина изображения создается эффектом ножниц, образованных наклонной линией стола и горизонталью, которую вычерчивает на стене уголок полотна кисти Гийоме на белом паспарту. Богатый колорит цветов в вазе, а также самой вазы и расписного блюда явно указывает на то, что автор интересуется керамикой, да и выглядят эти предметы на удивление декоративно. Также Фенеон добавил, что скульптура Гогена является «безусловно одной из самых привлекательных работ на выставке».

Но именно тогда, во время выставки, разногласия в группе импрессионистов обострились до крайности. Фенеон как раз и спровоцировал этот взрыв. Уже в двадцать пять лет аналитические очерки принесли ему успех. Обладая чутьем на все новое, он мчался вперед на всех парах. В 1884 году он основал «Ревю эндепандант» и открыл для публики Сёра. Год спустя он уже находился в самой гуще движения символистов, будучи завсегдатаем на вторниках Малларме, а в 1886 году вместе с Гюставом Каном издал сборник «Озарения» Рембо. Вечно чем-то озабоченный, насмешливый, он пользовался поразительным авторитетом. Фенеон писал: «Несмотря на некоторые пробелы, новая выставка весьма показательна — господин Дега присутствует на ней в своей обычной манере. Мадам Моризо и господа Гоген и Гийоме представляют на ней ту традиционную школу импрессионизма, какой она явилась перед нами на предыдущих выставках. И только господа Писсарро, Сёра и Синьяк

предлагают что-то совершенно новое».

Мог ли Гоген согласиться с тем, что его представили импрессионистом, пусть даже своеобразным и стоящим у истоков развития этого течения? Определение Фенеона уже не подходило к его живописи: «С самого начала художники-импрессионисты в своем стремлении правдиво передать виденное заставляли себя ограничиваться простым изображением окружающей их жизни или пейзажем, написанным непременно с натуры. Они видели окружающие предметы в неразрывной связи, без их колористической самостоятельности, составляющими единую цветовую гамму, тогда как традиционная живопись рассматривала изображаемые объекты в полной изоляции друг от друга и освещение в их картинах представало бедным и искусственным». Гоген же пытался объединить цвет и форму. Рассчитывая свои полотна композиционно, он не ограничивался началами импрессионизма, о которых упоминал Фенеон, а в гораздо большей степени тяготел к «сознательному и научно обоснованному» делению тонов, которое обнаружил у Сёра, Синьяка и Писсарро.

Там, где Сёра выходит за рамки импрессионизма, размывая пластические ритмы и превращая их в волны до предела разделенных на тона мазков, Гоген структурирует их и как бы материализует, создавая некое своеобразие поверхностей, окрашенных в зависимости от типа предмета или липа, суть которых они выражают. О Сёра и его последователях Фенеон писал: «Мастерство, искусность руки становятся второстепенными, поскольку все материальные трудности фактуры устранены. Достаточно, чтобы исполнитель владел артистическим видением, чтобы он просто-напросто был художником! А не фокусником». Гоген же пишет Шуффу: «Главное — не корпеть над картиной. Большое чувство может быть выражено в одно мгновение. Вдумайтесь в это и ищите самые простые формы выражения».

Виктор Мерлес цитирует по этому поводу рассказ Гюстава Кана о банкете в Бельвилле, организованном Писсарро в честь выставки: «Естественно, разговор зашел об эстетике и особенно о живописи. Большинство склонялось к тому, что пуантилизм<sup>[22]</sup> вскоре завоюет весь мир. По кратким же, но решительным высказываниям Гогена было совершенно очевидно, что он не верит в обретение абсолютной истины и считает, что всегда остается возможность и необходимость поиска». Это еще больше охладило их отношения с Писсарро, который кинулся в пуантилизм очертя голову. Только спустя семь месяцев после выставки Гоген пишет ему письмо, делаясь своими впечатлениями по этому поводу. «Долгое молчание, — подчеркивает Мерлес, — подтверждает

возрастающее отдаление ученика от учителя. Ученика, обиженного тем, что его вынуждают безоговорочно принять неприемлемый для него неимпрессионистский догматизм, и учителя, раздосадованного и оскорбленного до глубины души его притворной, а может, и искренней, незаинтересованностью, сходной с реакцией Дега, да и многих других».

Произошедший раскол и связанные с ним волнения создали чрезвычайно напряженную ситуацию. Да и Фенеон подлил масла в огонь, написав, что цветделение у родоначальников импрессионизма «происходит произвольно», тогда как Сёра и его соратники, например Дюбуа-Пийе, создают его научным способом. В этом заявлении не было ничего нового, но то, что он причислил к избранным Дюбуа-Пийе, жандармского полковника и живописца-любителя, очень возмутило Гийомена, который отнес слово «произвольно» на свой счет. Недолго думая, он высказал свое недовольство Сёра, а тот пожаловался Синьяку: «Гийомен питает ко мне какую-то ненависть», вообразив при этом, что Гийомена «настроил Гоген, у которого это хорошо получается». Гоген в то время с разрешения Синьяка, уехавшего в Андели, работал в мастерской, принадлежавшей Синьяку и Сёра. Но сразу же после инцидента Сёра обвинил Гогена в том, что тот проник к Синьяку без позволения, и предложил ему освободить помещение. К тому же Сёра рассказал об этом Писсарро, и тот, не разобравшись, заявил, что Гогену свойственна «матросская грубость». Все это, конечно, дошло до Гогена, который написал Синьяку: «Быть может, я не слишком умелый художник и к тому же испытываю всякого рода сомнения, но, как светский человек, не могу себе позволить, чтобы кто-либо меня оскорблял».

Степень раздражения, вызванная этими ссорами, не случайна. Сёра вел себя так, будто его открытие уже запатентовано. И он, и Гоген поставили себе целью теоретически обосновать свои открытия, полностью отрицающие все, что до них считалось признанным. Сёра на одиннадцать лет моложе Гогена. Ему еще нет тридцати, а Гоген приближается к своему сорокалетию — по тем временам это более чем зрелый человек. Именно к этому периоду относят его «Синтетические записки», которые он заносил в блокнот, купленный в Руане еще в 1884 году. Там можно прочесть его рассуждения о многоцветье дополнительных тонов и заметки, касающиеся Сёра, а именно, его предвзятости: «Нас обвиняют в том, что мы не смешиваем краски, находящиеся рядом друг с другом. В этом мы, безусловно, правы, нас поддерживает сама природа, поступающая точно так же. Зеленый с красным дают не красно-бурый цвет, что произошло бы при их смешении, а две по-разному звучащие ноты. Количество



комбинаций бесконечно. Смешение же красок дает грязно-размытые тона. Они абсолютно неудобоваримы и в природе не существуют...»

Подстрекаемый еще более молодым Синьяком, Сёра, дабы отстоять свое первенство, даже навестил девяностовосьмилетнего старика Шеврейля в его лаборатории при мануфактуре Гобеленов. В итоге все его усилия свелись к тому, о чем в 1887 году Фенеон написал: «Импрессионисты принесли в искусство новый взгляд на вещи. Однако в смысле техники — ничего определенного: их произведения представляются некоей импровизацией; пейзажи изображают кусочек природы, мелькнувший перед глазами через приоткрывшийся на мгновение иллюминатор. Все это слишком приблизительно и общо».

Отсюда и необходимость оглянуться на предшественников, чтобы пересмотреть свои технические приемы. В бумагах Сёра и Гогена обнаружили выдержки из произведений тюркского поэта, которого они считали современником Тамерлана (на самом деле он умер в 1809 году). Как утверждает Франсуаза Кашен, этот поэт более знаменит своими сказками о любви, нежели трактатами о живописи. Но для них это было не важно, главное, требовалось доказать, что задачи 1886 года восходят к старинным восточным источникам: «Ищите гармонию, а не обратное ей, согласие, а не столкновение. Также избегайте движения. Ваши персонажи должны быть статичны [...]. Работайте над очертаниями каждого предмета; четкость контуров зависит от твердости руки, никакие колебания недопустимы». Можно представить, какие аргументы против Сёра почерпнул отсюда Гоген! Но и Сёра было на что опереться в тех же записях: «Не стремитесь к законченности, впечатление мимолетно, не останавливайтесь без конца на деталях, чтобы не спугнуть первый порыв, не то вы остудите пылающую лаву и кипящую кровь превратите в камень. Даже если это будет рубин, отбросьте его подальше от себя». В итоге можно сказать лишь то, что Сёра слишком ревностно относился к своим достижениям, в то время как Гоген исходил желчью по поводу высказываний Фенеона, который, хотя и понимал его живопись, но больше внимания все же уделял Сёра.

Такова была интеллектуальная расстановка сил весной 1886 года, когда Гоген собрался в свое первое путешествие в Бретань, в Понт-Авен. Он писал Метте: «Мне предлагают наняться сельскохозяйственным рабочим в Океанию, но это значит отказаться от какого-либо будущего, а я не решаюсь смириться с этим; я чувствую, что еще немного терпения, какой-нибудь поддержки и искусство еще подарит мне счастливые дни». Он заблаговременно отказался от своей парижской квартиры. Отныне будущее

уже не казалось ему таким мрачным. «Наша выставка вновь подняла вопрос об импрессионизме, что имело весьма благоприятные результаты. По сравнению с другими художниками мои произведения имели большой успех. Господин Бракмон, гравёр, за двести пятьдесят франков с восторгом приобрел мою картину и познакомил меня с керамистом, который собирается заниматься изготовлением ваз. Его очаровали мои скульптуры, и он предложил мне сделать за зиму несколько работ на свой вкус, выручку от которых мы поделим поровну. Возможно, в будущем работа с ним станет для меня источником постоянного дохода...»

Все это не пустые мечты. Бракмон, первым оценивший японские гравюры, имел чутье на художественные произведения. Продать ему картину считалось хорошим знаком. К тому же он представил Гогена Эрнесту Шапле, слывшему лучшим специалистом по керамике в Париже. По счастливому совпадению его мастерская находилась на улице Бломе, совсем рядом с улицей Карсель. Но, тем не менее, Гоген пишет Метте: «Самое разумное сейчас — уехать в Бретань, где за шестьдесят франков в месяц можно жить и работать». Это осмысленное решение он принял в начале июля.

## **Глава 2**

### **Гоген уезжает и находит себя**

Это был, пожалуй, самый беспорядочный период в жизни Гогена, временами очень тяжелый, но полный важных встреч и новых открытий. Приближаясь к своему сорокалетию, художник почувствовал, что ему необходимо передохнуть, чтобы на досуге разобраться в своих мыслях, тем более что теперь он был предоставлен только себе. Отношения с Писсарро были окончательно разорваны, и у него теперь не было учителя, к которому он мог бы обратиться. Но он чувствовал себя достаточно сильным, чтобы стать для самого себя учителем и даже заменить собой друзей, готовых безоговорочно следовать за ним. Обращение Писсарро к «маленьким точечкам», чрезмерная вера в науку Сёра и Синьяка, восторженность Фенеона этими их новшествами окончательно укрепили его в сознании своей неповторимости и значимости. Его единомышленником, без сомнения, был Дега, но тот предпочитал держаться особняком. Так что Гоген ничего не выигрывал, оставаясь в Париже, где он сполна хлебнул и нервного перенапряжения, и нужды. Как он позже признавался Шарлю Морису, в Бретань его погнала тоска. Тоска от разлуки с семьей, от нищеты

и творческого одиночества.

Перед отъездом они с Гийоменом решили больше не выставляться у Независимых. Выставка должна была проходить с 21 августа по 21 сентября. Любому художнику, которому, как Гогену, было необходимо показать свои работы, чтобы напомнить о своем существовании, такое решение далось бы непросто. Из записки Синьяка Писсарро видно, какой была реакция приверженцев «научного метода» на этот поступок: «Это настоящее предательство; они хотят бросить нас на произвол судьбы. Что ж, тем лучше! Эти так называемые художники, отрицающие всякий прогресс, малейший шаг вперед, добровольно становятся на одну доску с этими *пошлыми мазилами!*»

Очевидно, что Гогена такая юношеская непосредственность не смутила. Но и принять такое положение вещей с легкой душой было невозможно.

Заняв денег у своего родственника банкира Эжена Миртиля, Гоген уехал в Понт-Авен. Его голова была занята мыслями об экономии, а не поисками живописных уголков. И даже там, в пансионе Мари Жанны Глоанек, который порекомендовал ему Жоббе-Дюваль, обо всех встреченных художниках он судил прежде всего в свете парижских разногласий. Если верить его письму к Метте, первое впечатление было обнадеживающим: «Моя живопись вызывает многочисленные дискуссии, и должен сказать, ее благосклонно приняли американцы. Это дает мне надежду на будущее». Позже он с удовлетворением добавляет: «Я здесь работаю много и успешно. Меня ценят как самого сильного художника в Понт-Авене, правда, денег мне это не прибавило. В любом случае, у меня здесь репутация респектабельного господина, и все наперебой спрашивают у меня совета. И я, видимо, глуп, что даю их, поскольку советы мои используются без надлежащей признательности. С моим ремеслом не растолстеешь. Я вешу теперь меньше тебя...»

Понт-Авен в то время, несмотря на общепринятое мнение, вовсе не был таким уж безлюдным местом. С начала 1860-х годов там работали двое друзей Коро — Франсуа и Огюст Анастази. Вслед за ними туда приехал Бастьен Лепаж. Там собирались англичане, американцы, скандинавы, а Альфред Стевенс открыл это место для бельгийцев и голландцев. Рассказывая о своем положении в Понт-Авене, Гоген не хвастался. Именно он был заводилой среди единомышленников и, как никто, умел испортить настроение тем самым «*пошлым мазилам*», которые держались в сторонке, не желая поддерживать дружеских отношений с «импрессионистами».

Отличительная черта полотен, написанных Гогеном тем летом в Понт-

Авене (их нелегко идентифицировать, поскольку отсутствовал реестр), — прежде всего длинные прямые мазки, появившиеся под влиянием Писсарро. Речь идет о двух картинах — «Поле Деру-Лолишон I и II». Первая, известная под названием «Церковь в Понт-Авене», написана, скорее всего, в начале пребывания. Как отметил Ришар Бретель во время выставки 1985 года «Импрессионизм и французский пейзаж», своей композицией и фактурой эти работы настолько были похожи на пейзажи Сезанна и Писсарро, написанные в Понтуазе, что создавалось впечатление, будто Гоген «вносит в виды Бретани дух деревенского пейзажа совершенно другой местности». Весьма точное замечание, но оно лишь подтверждает то, что мы уже подозревали, а именно: Гоген уезжал не конкретно в Понт-Авен, а в некое абстрактное место, подальше от Парижа. Он вернется в Понт-Авен еще раз, в 1888 году, и тогда это уже будет намеренный выбор.

Таким образом, то, что его работы оказались похожими на чьи-то, не имело ничего общего с рассеянностью. Все дело было в единомыслии, объединявшем его пейзажи с пейзажами Сезанна и Писсарро, написанными в Понтуазе. Отметим, однако, что до сих пор Гогену удавалось сохранить свою манеру письма, где бы он ни работал — будь то Вожирар, Понтуаз, Руан или Дания, — не изменяя ее сущности, последовательно продвигаясь в одном направлении, не сворачивая в сторону и постоянно изучая и совершенствуя свой стиль. Но когда он близко сошелся с Писсарро, между ними образовалась до странности прочная общность взглядов. Если попытаться разобраться в причинах выбора, сделанного Писсарро, то есть его разрыва с импрессионистами, придется отметить, что прежде всего он решил порвать с живописью любительской, существовавшей для развлечения буржуа, каковой он считал творчество Независимых. Особенно это относилось к Моне. Вследствие своих политических убеждений Писсарро внутренне глубоко переживал события, происходившие в мире. Он старался запечатлеть на своих полотнах естественные и простые пейзажи, населяя их людьми, которые жили и работали в этих местах. Иначе говоря, он стремился к сути, избегая всего второстепенного, поверхностного, в том числе и элементов красоты. Именно эта суровость способствовала диалогу между ним и Сезанном, а позже между ним и Гогеном. С каждым из них он мог писать бок о бок один и тот же сюжет, не отвлекаясь, они не мешали друг другу.

Сезанн и Гоген были абсолютно непохожи, и общим с Писсарро у обоих было то, что они все трое, хотя и по разным причинам, подолгу вынашивали сюжеты внутри себя. Причем каждый по-своему. Сезанн, например, постоянно находился в поисках композиций, а Гоген — того, что

вдохновило бы его на создание более совершенных линий и новой цветовой палитры. И нет ничего удивительного в том, что теперь, когда он остался один, с глазу на глаз со своей живописью, он стал искать поддержки в своем неприятии Писсарро, по мнению Гогена, потерявшего вместе со своими «точечками» неповторимость манеры.

Во время своего первого пребывания в Понт-Авене Гогена еще мучит бесконечный поиск средств самовыражения. Он работает часто как бы на ощупь, не имея отчетливых ориентиров. Нетрудно заметить, что за первыми, «сельскими» пейзажами, к которым, например, относятся «Прачки в Понт-Авене», где лица довольно невыразительны, следуют другие работы, уже отмеченные интересом к тем характерным чертам, на которых останавливался взгляд художника.

Это хорошо видно в натюрморте «Белая скатерть», которую он «позаимствовал» в пансионе, где тогда проживал. Судя по обоям на заднем плане, к тому же периоду можно отнести и картину «Дочь хозяина». «Купание на мельнице в Буа д'Амур» выполнено в том же стиле, а попытка разместить фигуры в пейзаже, где пространство ограничено рамкой картины, которая как бы срезает верхушки крыш, напоминает манеру Дега. В «Бретонской пастушке» пейзаж выполнен трепещущими, вибрирующими мазками с явным преимуществом голубых тонов. Фигура самой девушки — это торжество безукоризненной пластики. Как подтверждают многочисленные эскизы и вылепленная осенью керамическая ваза, на крышке которой изображен тот же сюжет, сама тема сидящей пастушки в то время очень привлекала Гогена.

Из-за уверенного исполнения это полотно часто относят к более позднему времени, к 1888 году, впрочем, как и «Танец четырех бретонок» (сейчас полотно находится в Новой Пинакотеке в Мюнхене). Любопытно, что период становления Гогена как художника растягивали в обоих направлениях, не понимая ни причин его размышлений, ни характерной для его творчества смеси колебаний и решимости. И если «Пастушка» как бы растворяется в ритмах пейзажа, то «Танец» интересен упрощенными очертаниями профилей, причесок и воротничков, а также стилизацией контрастных поз и общего ритма — все это, вплоть до деталей, тонко выписано вибрирующими мазками.

Новые достижения еще более отчетливо проявились в его совершенно исключительной работе — «Натюрморте с профилем Лаваля», где отдельные места, выполненные крупными мазками, противопоставляются упругой однородности яблок. Смелая композиция с введенным справа профилем его нового друга, художника Шарля Лаваля, который как бы

вторгается в полотно, пристально разглядывая керамическую вазу, характеризует Гогена как преемника теорий Дега об искусстве. В то же время легкие складки скатерти, контрастирующие с громоздким столом, и фрукты написаны, безусловно, под влиянием Сезанна. Гоген все еще искал себя, вернее, создавал. В своем неприятии пуантилизма ему нужны были союзники, и поскольку с Писсарро их взгляды в этом вопросе разошлись, он обратился к Сезанну и Дега. В итоге эти разнообразные поиски привели Гогена к тому, что принято называть «клуазонизмом», течением, не имевшим ничего общего с безрассудством (в этом можно не сомневаться, зная характер Гогена), а явившимся результатом длительных размышлений и проб.

Нужно ли устанавливать точную дату этого понт-авенского натюрморта? Именно тогда, в августе, Гоген познакомился с Шарлем Лавалем. Ученику Бонна и Кормона — так он представлялся — Шарлю Лавалю было двадцать пять лет, и когда в Понт-Авен приехал Гоген, он уже находился там. Слабый здоровьем, он был фактически мальчиком на побегушках в мастерской художника, и, если верить письму к Эмилю Бернару, которое приводит Мерлес, среди тех, кто учился у Гогена, «не было никого более способного схватить суть его **видения**». Сначала он стал близким приятелем Гогена, а уж потом его последователем. Последователем, зачарованным керамической вазой, изображенной в натюрморте. Но, хотя дело и происходило в августе, логичней предположить, что натюрморт относится к тому периоду занятий керамикой, который наступил по возвращении Гогена в Париж, то есть был написан осенью.

Очень интересны воспоминания художника и гравера Анри Делавалле. Он поделился ими с Шарлем Шассе, одним из первых исследователей жизни Гогена. «Его живопись была очень неоднородной, и вопросы техники терзали его куда больше, чем теория. „Я пишу, — объяснял он мне, — куньими кистями, тогда краска ложится гуще, и вы можете спокойно получить рядом два противоположных цвета; если же писать обычными кисточками, две соседние краски смешиваются“. Он старался класть краску как можно гуще, прямыми длинными штрихами». Далее Делавалле пишет: «Он часто употреблял слово *синтез*, так как это уже тогда интересовало его...» Эти его слова не придуманы, они только подтверждают авторство Гогена в том, что является синтетизмом и клуазонизмом, которыми он увлекался на заре своего неповторимого творчества.

Мы уже забыли, что означало слово «синтез» в то время, так, как это объяснялось в книге Марселена Бертелло «Органическая химия,

основанная на синтезе», опубликованной в 1860 году. Открытие, что химическим путем, *без помощи какой бы то ни было природной силы* можно получить любое органическое тело, созданное природой, стало событием в интеллектуальном мире. Оно привело не только к невиданному доселе развитию материализма в науке, но и к переоценке синтеза как способа познания и созидания в целом. Бодлер, с его тонким чувством языка, тут же применил этот термин к живописи в своей статье «Художник и современная жизнь», опубликованной в 1863 году, когда упомянул о «быстром и синтетическом взгляде Коро». Когда заходит речь о тех умозаклчениях, в результате которых Моне и другие импрессионисты пришли к идее прерывистости линии и мазка, а позже и к их индивидуализации, с тем чтобы привлечь взгляд зрителя и дать ему возможность охватить всю композицию в целом, под этим тоже подразумевался синтез. Еще более наглядно это явление выразилось в спрямленных штрихах и совмещении цветов, в построении при помощи полос, используемых Гогеном. Возникновение нового термина было для него не неожиданностью, а, скорее, естественным результатом размышлений об уже существующих методах в живописи и их функционировании.

Что же касается заявлений Эмиля Бернара о том, что именно он является первооткрывателем синтеза, то они совершенно беспочвенны. Если он и приезжал тем летом в Понт-Авен, то не привлек внимания Гогена, будучи для последнего просто случайным празднующимся мальчишкой. Сам же Бернар еще до того, как он начал возвеличивать свою роль в развитии искусства, поведал родителям, что «встретил одного импрессиониста по имени Гоген, очень сильного художника». Это было в середине августа того же года. В то время главным для Гогена было вкушать радости бытия на свежем воздухе. Он чувствовал себя в отличной физической форме и был окружен всеобщим уважением, которым Париж его отнюдь не баловал. Но обретение, пусть даже благодарной, аудитории не могло заменить настоящего общения с собеседниками. Шуффенекер же хоть и решился приехать в Бретань, но сразу перебрался в Конкарно.

Именно тогда Гоген решил расставить точки над *i* в своих взаимоотношениях с Метте: «Оставим взаимные упреки. Я похоронил прошлое и далек от мысли злиться, хотя и не собираюсь быть любезным. Сердце мое одеревенело, меня закалили превратности судьбы. Я думаю теперь только о работе, о моем искусстве. Это единственное, что никогда не предает. Слава Богу, с каждым днем я неустанно продвигаюсь вперед, и придет день, когда я пожну плоды своих трудов. Когда это случится? Не

знаю. Пока я получаю моральное удовлетворение от того, что в Понт-Авене именно я делаю погоду. Все художники боятся и любят меня — ни один не осмеливается мне возражать...» Можно не сомневаться, что именно так и было. По крайней мере, до осени, когда Гоген начал жаловаться: «Вечера в Понт-Авене немного длинноваты: когда заканчиваешь работу, остаешься совершенно один...»

В Париж Гоген вернулся к середине октября и снова стал влачить нищенское существование. Написанные картины не продавались. Тогда же Шуффенекер снял для него «лачужку» на улице Лекурб, 257. В конце декабря Гогену удалось продать принадлежавшую ему картину Йонкинда за триста пятьдесят франков и отдать долг за содержание Кловиса в пансионе. Малыш теперь стал жить с отцом, «...без ботинок и без единого подарка к празднику». Сам Гоген только что вышел из больницы после двадцатисемидневной ангины. «Уж не думаешь ли ты, — писал он Метте, — что долгими ночами в больнице мне было весело думать о том, как я одинок! Во мне скопилось столько горечи, что если бы ты приехала в это время, я вряд ли согласился бы тебя принять, разве что с озлоблением...» Вся его одежда была заложена в ломбарде.

И тем не менее он продолжал много работать в мастерской у Шапле над скульптурами. «Боюсь, они слишком художественны, чтобы их можно было продать», — писал он. Шапле же считал, что «через некоторое время, а именно этим летом, на выставке декоративного искусства скульптуры будут иметь бешеный успех»... Для этого, увы, понадобилось куда больше времени, но так или иначе в начале 1887 года Гоген смог представить Бракмону «пятьдесят пять наименований в отличном состоянии, все плоды моей страсти налицо. Представляю, какие громкие вопли вызовут эти чудовища...».

Ваза, которая впервые появилась в «Натюрморте с профилем Лаваля», заслуживала именно определения «чудовищная», по крайней мере в свете принятых норм, так как единственным ее предназначением было выражение свободы форм, как мы сказали бы сейчас, это настоящая абстрактная скульптура. На мой взгляд, всегда уделялось слишком мало внимания развитию взаимоотношений между скульпторами, керамистами и художниками, работающими с фарфором во Франции в 1870–1880 годы. Этот процесс происходил под тройным влиянием: японского искусства, импрессионизма и особого развития самой скульптуры. Последний аспект обратил на себя внимание благодаря Родену как в связи со скандалом, возникшим вокруг его «Человека из бронзы», так и в связи с его сотрудничеством с Севрской мануфактурой, производившей скульптурные



фигурки для широкого потребления под управлением Каррье-Беллеза. Но история искусств еще не в состоянии выбраться из традиционных рамок, хотя уже и разбивавшихся вдребезги под давлением вторгавшегося в них модерна.

Вот почему Бракмон, представший перед нами выразителем развивающегося искусства и посредником между ним и публикой, до сих пор не занял надлежащего ему места в истории. Что же касается Родена, то именно ему Гоген обязан появлением в Париже мастерской Шапле. После Севрской мануфактуры, где он в 1871 году шесть месяцев возглавлял художественные мастерские, Роден, по свидетельству Виктора Мерлеса, «в течение девяти лет осуществлял художественное руководство мастерской изделий из керамики, созданной Чарлзом Хэвилендом в Отейе в качестве филиала его мануфактуры в Лиможе». Именно там он взял себе в помощники Эрнста Шапле, которого знал еще по Парижу. Шапле тогда только что открыл для себя новую технику «рисования на сырой керамической массе, совершенно как на холсте». Тогда же ему в голову пришла еще одна мысль, которой через какие-то семьдесят лет воспользуется Пикассо, а именно сыграть на контрасте грубого глиняного сырья, сделав естественный коричневый фон частью рисунка. Позже этим приемом воспользуется и Гоген, когда при создании своих произведений будет оставлять незакрашенной в некоторых местах грунтовку холста.

Тогда же, как утверждают Тамара Прео и Серж Готье в своей книге «История керамики XX века», Бракмон решил пригласить в мастерскую Шапле Жюля Далу, вернувшегося из Лондона, куда он был сослан за сочувствие Коммуне. Далу явился уже с готовыми серьезными идеями, на что и рассчитывал Бракмон. «Потрясение, произведенное его глубоко реалистическими произведениями, полностью изменило стиль работы мастерской, занимавшейся до этого изготовлением разноцветных керамических ваз с натуралистической росписью, где покрытые краской места окружались металлической окантовкой, чтобы краски не смешивались. В свое время именно эти вазы и привлекли внимание Гогена», — читаем мы в этой книге.

Эта старинная технология была как бы заново открыта в XIX веке, а появление в Европе японских ваз вдохнуло новую жизнь в ее развитие. Твердая глина была способна выдерживать и глазурную краску, и насечки и поэтому идеально подходила для внесения в цвет и форму создаваемой керамики новшеств, присущих импрессионизму. Гоген нашел этот материал более пластичным, чем дерево, которое использовал в начале своей карьеры, и более подходящим для окраски в различные цвета.

Расписывая свои изделия, он сочетал абстрактные формы с персонажами, как будто сошедшими с его картин; в его экспериментах явно проглядывало стремление к клуазонизму. Добавим, что он с детства хранил воспоминания о глиняной перуанской посуде, внушительную коллекцию которой собрала его мать и которая, к сожалению, погибла во время пожара вместе с их домом в 1870 году. Кроме того, во времена тесного общения с семьей Гюстава Ароза Гоген не мог не обратить внимания на широкие возможности гончарного ремесла, так как хозяин дома был коллекционером керамики и любителем этого вида искусства. Таким образом, керамика, помимо того, что давала возможность заработать, позволяла наиболее полно раскрыться темпераменту перуанского дикаря, каковым Гоген продолжал себя считать.

Керамическая ваза, не менее важный персонаж, чем Лаваль или сезанновские яблоки в «Натюрморте с профилем Лаваля». Она порождена не фантазией Гогена, а новым этапом в его творчестве. Поэтому создание натюрморта и следует относить к осени. Кроме того, успех картины, который можно было бы объяснить случайной победой новичка, скорее, является результатом не совсем необычного для Гогена явного предпочтения вазы портрету своего друга. Такая композиция наверняка была следствием размышлений художника о широких возможностях новой техники, а следовательно, и экспериментаторством. Вполне вероятно, что надуманная форма вазы выражала желание вновь пережить волнение, испытанное ранее перед той перуанской коллекцией керамики, подтолкнувшее его на путь к прославившему его позже примитивизму. К тому же эта ваза, как и появившиеся вслед за ней другие, лишена какого бы то ни было утилитарного предназначения.

Так начался для Гогена период скульптуры. Одна из его ваз украшена рельефом, изображающим танцовщицу Дега. Похоже, что, невзирая на раскол, произошедший на последней выставке импрессионистов, Гоген с неослабевающим вниманием следил за творчеством старшего товарища. Чаще же всего темой изображения служили бретонские крестьянки. Сидящая пастушка, например, обнаруживается на боковой стороне жардиньерки. Такое соединение живописи и керамики сбивало с толку всех, за исключением Шапле. Писсарро, например, писал сыну: «Похоже, Бракмон считает, что все это смахивает на творение сошедшего на берег матроса, нахватавшегося отовсюду понемногу». Лично мне такое высказывание кажется непорядочным. Франсуаза Кашен совершенно права, подчеркивая, что «порывистость в формовке и вызывающая незаконченность (*le non-finito*) его произведений приближают их к

подлинной эстетике импрессионизма». Добавлю, что Гоген, к керамическим творениям которого никто не относился серьезно, благодаря совершенно иному подходу к назначению предметов и смелому сочетанию различных декоративных приемов выступил родоначальником нового искусства. Оно было обусловлено совершенно новым восприятием, но появилось слишком рано, чтобы его оценили.

Когда следишь за развитием событий, поражают две вещи. Во-первых, отношения с Бракмоном, Шапле и Далу, то есть со средой коммунаров, как и в случае с Писсарро, лишний раз свидетельствуют о том, насколько второстепенными являлись для Гогена политические убеждения. И во-вторых — выходящая за пределы обычного энергия художника, ведь зима 1886/87 года оказалась для него еще трудней предыдущей. Вероятно, большая часть керамики была сделана им до того, как он попал в больницу, но, едва оправившись, Гоген вновь принялся за работу. В феврале 1887 года Гоген писал Метте: «Время идет, а никаких изменений к лучшему не предвидится, такое чувство, что постепенно увязаешь в трясине, становишься инертным и перестаешь что-либо ощущать. Сейчас здесь много говорят о войне. Для меня это могло бы оказаться выходом, на который я не смею надеяться. С радостью жду начала этой войны и не упущу возможного в ней участия». Ничто лучше, чем эти слова, не дает нам почувствовать, насколько далека от нас та предвоенная эпоха 1914 года, когда в войне можно было увидеть приключение или выход из трудного положения. Как, впрочем, и глубину отчаяния художника.

Причину этого состояния отчасти поясняют строки из письма Писсарро к сыну, того же, где говорится о «матросском искусстве». Он пишет о том, что Бракмон взял у него несколько картин Гогена на продажу. «Он нашел их хорошими, но все же... странными... немного беспорядочными, хотя что-то в них, несомненно, было. Но увы! все, кому он их ни показывал, были либо взбешены, либо сочли, что их разыгрывают». Писсарро вряд ли преувеличивал. Хотя после своего увлечения пуантилизмом он и считал, что в искусстве их пути с Гогеном разошлись, но, стоя перед пейзажами Понт-Авена, он отлично понимал, что они по-прежнему находятся по одну сторону баррикад, противостоят обывателям, которые теперь начали покупать картины Моне и других импрессионистов, поскольку испытывали некоторое удовольствие, разглядывая их на досуге. Такую живопись они готовы были признать салонной в отличие от гогеновской Бретани, написанной без обычных прикрас.

Современному зрителю все же может быть не совсем ясна причина

такого неуспеха гогеновских произведений. Сейчас невозможно понять, каким образом академическое искусство формировало вкусы и какова была сила запретов для всего, что выходило за рамки привычного. Хотя уже в то время понемногу стали принимать живопись Дега — возможно, сыграли свою роль его социальный статус и продолжительность карьеры. Во всяком случае, так полагал Гоген и так он это объяснял Писсарро, снова поднявшемуся на этой благоприятной волне. К великой досаде Писсарро, Гоген наконец сблизился с Дега, мнение которого являлось для него единственным подтверждением правильности избранного им пути.

Но Дега был слишком занят своими делами, чтобы хоть в какой-то мере избавить Гогена от одиночества. Они оба присутствовали на свадьбе у Гийомена, но что касается общения, Гоген по-прежнему мог рассчитывать лишь на Шуффенекера да на Лаваля. И вопреки мнению Джона Ревалда, навряд ли Гоген и Ван Гог познакомились именно в этот период. Но вот совершенно удивительная вещь: находясь на грани нищеты, вновь лишенный возможности видеть Кловиса, так как он не заплатил за три месяца содержания и поэтому притворялся, что уехал из Парижа, Гоген вдруг пишет Метте, что 20 апреля отплывает в Америку. «Не заберешь ли ты к себе Кловиса? Я столько выстрадал, что это превышает любые человеческие возможности».

В следующем письме он поясняет: «Больше всего я хочу вырваться из Парижа — это пустыня для бедняка. Мое имя становится с каждым днем все популярней, а пока я по три дня голодаю, что не только разрушает мое здоровье, но и лишает меня энергии. Чтобы вновь обрести ее, я еду в Панаму, где буду жить дикарем. Я знаю в одной морской миле от Панамы маленький островок в Тихом океане — Табога, почти необитаемый, свободный и плодородный. Я увожу с собой краски и кисти и вдали от людей снова воспряну духом. Я всегда буду тосковать без семьи, но хоть избавлюсь от опостылевшей нищеты».

В этих письмах видны глубокая искренность, сознание своей силы и необходимости сберечь эту силу, чтобы жить. Он открывает Метте сердце в надежде, что она еще способна его понять, и признание в том, что он страдает вдали от семьи, следует принимать всерьез. Вывод напрашивается сам: Гоген — дикарь не по призванию, не по наследственности, это для него последняя возможность выжить. Причиной его отказа от цивилизации было не столько волевое решение, сколько обида на то, что она не поняла и не приняла его как своеобразного, необычного художника.

Предусмотрительность, с которой Гоген улаживал свои дела, выслав жене доверенность на случай, если в его отсутствие умрет дядя Зизи из

Орлеана, с тем чтобы деньги достались детям, несколько смягчила Метте. Она решила сама приехать за Кловисом. Виктор Мерлес подчеркивает, что, если свидание и состоялось, оно было весьма коротким, «поскольку непохоже, что Кловису удалось повидать отца и мать вместе». Метте покинула Париж сразу после отъезда мужа, забрав из мастерской изрядное количество картин и керамики, из-за чего впоследствии возникли затруднения при составлении реестра ранних работ Гогена. Все эти произведения были распроданы ею в Копенгагене.

Даже если предположить, что в письмах к Метте или Шуффенекеру Гоген преувеличивал свои страдания, чтобы заручиться их помощью, его разочарование в Панаме, а позже и в Табоге не поддается описанию. Он помнил Табогу таким, каким остров был в 1867 году, двадцать лет назад, когда знаменитый панамский канал существовал только на бумаге, и с тех пор Гоген пребывал в эйфории от увиденного. Ему даже удалось убедить Лаваль сопровождать его после пережитой ими тяжелой зимы: «Там очень здоровый воздух, а питаться можно рыбой и фруктами, которые стоят гроши...»

Все испортило строительство канала. Цены, по сравнению с парижскими, взлетели на головокружительную высоту. Это объяснялось тем, что из-за рискованных работ и, прежде всего, тяжелого климата жалование непомерно возросло. Рост смертности вынудил власти открыть на Табоге «огромную больницу на шестьдесят две палаты, строительство которой обошлось более чем в два миллиона франков (золотом), куда отправляли для отдыха и лечения начальников и кое-кого из служащих компании между двумя сроками в чистилище». Дистанция между нашей эпохой и той, отстоящей на целое столетие, еще увеличивалась за счет полного отсутствия информации как для тех, кто жил там в то время, так и для нас, нынешних, поэтому наша критика порой необъективна. Только появление книги Мерлеса наконец прояснило ситуацию.

Хватило бы и меньшего, чем эта больница, чтобы разрушить рай, который Гоген предполагал найти на Табоге. Друзья очутились в аду строящегося канала. Похоже, им предложили взять в руки кирку, чтобы добывать средства для существования, — уж таковы были тогдашние колониальные нравы. Надежда спокойно поработать таяла на глазах. Лаваль вышел из положения, согласившись рисовать «для пропитания» портреты. Гоген отказался, что доказывает, что его веера и керамические изделия принадлежали исключительно его искусству. Ослабевший от желтой лихорадки Лаваль и Гоген, у которого началась дизентерия (от последствий этой болезни он так никогда и не избавится), сбежали с Табоги

и 20 июня оказались на Мартинике, где Гоген подхватил болотную лихорадку. И все же ему удалось выстоять не только физически, но и морально и даже сохранить, вопреки всем напастям, свойственную ему энергию.

На ноги ему удалось встать только к 25 августа. Жили они с Лавалем в «негритянской хижине», то есть в самом дешевом помещении на одной фруктовой ферме на берегу моря, где-то возле деревушки Карбе. Они избегали покупать продукты в городе, хотя цены на ферме были ненамного ниже. Самое поразительное, что Гоген находил в себе достаточно сил, чтобы писать на Мартинике картины, ныне занимающие почетное место в его творчестве. Как заметил позже Шарль Морис, у тех, кто знал Гогена, создавалось впечатление, что «он сможет все, что захочет. То есть он умел по-настоящему хотеть».

По приезде Мартиника показалась «чудесной страной, где жизнь недорога и необременительна». Когда Гоген устроился, он написал Метте: «Это настоящий земной рай рядом с [Панамским] перешейком. Прямо перед нашим жильем море, окаймленное кокосовыми пальмами. Над головой растут всевозможные фруктовые деревья. Вокруг целыми днями снуют негры и негритянки со своими детьми, напевая креольские песенки и непрерывно болтая. Не могу даже выразить свой восторг от жизни во *французских* колониях. Мы начали работать, и я рассчитываю через некоторое время прислать интересные картины». Утверждая в письме, что сумеет защититься от «жен Пентефрия», что было необходимо для спокойствия Метте, Гоген все же отмечает, что «почти у всех женщин цветная кожа, от оттенка эбенового дерева до тускло-белого, свойственного черной расе». Совершенно профессиональное замечание художника. Он еще не потерял надежду «в один прекрасный день увидеть здесь Метте с детьми».

Очарование тропической природы будило в нем далекие воспоминания о детстве и службе во флоте. И тем не менее все в его живописи свидетельствовало об изумлении и восхищении увиденным. Если нечто похожее он и видел когда-то, то передать на холсте пытался впервые. Он писал Шуффенекеру: «Повсюду кокосовые пальмы и другие фруктовые деревья, вызывающие восторг у пейзажистов. Но более всего меня восхищают туземцы. Каждый день наблюдаю вокруг себя непрерывное хождение туда-сюда негритянок, наряженных в живописные лохмотья, их грациозные движения. Делаю эскиз за эскизом, пока не проникнусь их характером, а потом уговорю их позировать. Представь, они продолжают болтать, даже неся на голове тяжелый груз. И у них совершенно необычная

жестикуляция, особенно движения рук в сочетании с покачиванием бедер».

Однако болезнь спутала все его планы. В письме от 25 августа, когда он снова смог взять в руки перо, Гоген сам себя называет «скелетом». Он умоляет Шуффенекера: «Продайте мои картины по сорок-пятьдесят франков, отдайте за гроши все, что у меня есть [он не знал, сколько именно увезла Метте], но меня нужно вытащить отсюда, иначе я подохну, как собака». Но тут в ходе болезни произошел перелом, и спустя два месяца он написал тому же Шуффенекеру: «Хорошо, что вы не поторопились. Я чувствую себя как никогда бодрым; несмотря на физическую слабость, никогда я еще не писал так светло и ясно и с такой фантазией». Суждение необычайно точное. Казалось, при полной физической немощи его талант, напротив, поднялся на небывалую высоту, освободившись от тяготевшего над ним груза чужого влияния.

Посветлевшая живопись Гогена становится как бы прозрачной, штрихи не столь резкими, тона приобретают большую чистоту, создавая впечатление открытости. Ван Гог писал сестре об одной из его работ того времени — «На берегу пруда» (Гоген обменял ее на одну из картин Ван Гога): «Река в сиреневой тине и лужи, в которых отражается синее, цвета чистого кобальта небо; зеленая трава; негритенок с белой в красных пятнах коровой, негритянка в голубом платье и зеленом чепце». Полотно «Берег моря» еще более четко выделяется своей ясной композицией, несомненно навеянной картинами Сезанна, написанными в Марсельском заливе. Здесь тоже насыщенно-синее море, на фоне которого на переднем плане вырисовываются фигуры людей. Восхитительная тропическая растительность превращает залив Сен-Пьер в сияющий рай, заставляя исчезнуть город под буйными зарослями, облагораживая очертания берега и гор. Совершенство пластических ритмов в картине «Манго, или Сбор фруктов», которую впоследствии приобрел Тео Ван Гог, показывает, как и в изображении деревьев в другом варианте «Берега моря» (полотно теперь в Копенгагене), насколько полным было его духовное освобождение. А картина «Пруд» подтверждает, что композиция «На берегу пруда», буквально «all over» состоящая сплошь из густой растительности, была не случайной.

Эти две последние картины оказали исключительное воздействие на живопись другого художника, Андре Массона, также работавшего на Мартинике, но уже в 1942 году, пятьдесят пять лет спустя. Единственный натюрморт, который Гоген написал за время, проведенное на Мартинике, — «Цветы экзотические и цветы красные» — мог бы быть смело посвящен Сезанну. Достаточно вспомнить, что именно писал Гоген Шуффенекеру по

приезде из Дании в 1885 году о насыщенных красках Сезанна, его высоком небе, его интенсивно-синем и пылающем красном. Как раз такими и были его собственные работы, сделанные на Мартинике на полотнах большого формата. Смотришь на них и не устаешь удивляться, памятуя о том, в каких условиях они создавались. Какой восхитительный красный в его «Суетливой беготне», хранящейся ныне в коллекции Тиссена-Борнемиса! Гогену пришлось пройти через муки крушения надежд, нищеты, болезней. Нужда и недуги по-прежнему идут за ним по пятам и уже не отпустят до конца жизни (в то время ему не хватало только сифилиса, его он подхватит в Париже), но произошло главное — Гоген наконец обрел свою живопись.

## **Глава 3**

### **Встреча с Винсентом и возвращение в Понт-Авен**

13 ноября Гоген возвратился в Париж. Была уже зима, шел снег, и хотя Шуффенекер приютил его у себя, а «морской воздух немного восстановил силы», такая погода не способствовала окончательному выздоровлению. Гоген наконец получил известия от Метте, которой хотелось, чтобы он забыл о четырех месяцах ее молчания. Теперь уже известно, что перед его отъездом в апреле их встреча так и не состоялась. Метте только вывезла все, что ей понадобилось, но так и не удосужилась спросить у Шуффенекера адрес мужа, когда забирала из пансиона Кловиса...

Гоген вновь впадает в депрессию. Он пишет Метте: «Дела идут все хуже и хуже; все считают, что война — единственный способ их поправить. В один прекрасный день она и начнется. Конечно, тогда мы многих не досчитаемся, зато нам, оставшимся, станет легче...» Эти слова из письма к Метте могут шокировать нас, но нельзя забывать, с какой силой дарвиновская теория тогда завладела умами. В конце 1887 года активизировались сторонники генерала Буланже: разве война — это не борьба за жизнь, за выживание сильнейших?.. Гоген не бредил. «Если бы я вышел из тюрьмы, мне и то легче было бы пробиться. Как ты думаешь? Не могу же я, в самом деле, сесть в тюрьму, чтобы люди заинтересовались моей судьбой. Предназначение художника — работать, чтобы стать сильным. Я исполнил это свое предназначение: в итоге все, что мне досталось, — это небольшой кружок почитателей. Но несмотря ни на что, останавливаться я не собираюсь...»

В конце письма он говорит о новом ударе судьбы: Шапле уходит от дел. Гоген рассчитывал работать с ним вместе — и вот эта надежда



рушится. К тому же обнаруживается, как много работ увезла Метте из его мастерской: «Хотя бы напиши, что именно ты забрала, чтобы я знал, что меня не обокрали». Он просит вернуть Мане, если жена его еще не продала. В следующем письме, от 6 декабря, Гоген спрашивает конкретно: «Вазу, которую я сделал, ты тоже забрала?» Из приложенного рисунка ясно, что речь идет о вазе, фигурирующей на «Натюрморте с профилем Лавалья». «Сбереги ее для меня, я ею дорожу. По крайней мере, если не сможешь продать за хорошую цену (сто франков)».

Здоровье его не улучшалось. «С утра до вечера все внутренности болят нестерпимо». И все же появился просвет: Гоген продал какому-то скульптору одну из своих ваз за сто пятьдесят франков. Сто франков он сразу отослал Метте. Но главное, наметилась новая перспектива: галерея Гупиля стала центром импрессионистов. «Мало-помалу он заставит своих клиентов нас принять», — считает Гоген. Ведь Галерея Гупиля — это Тео Ван Гог, брат Винсента Ван Гога, с которым он недавно познакомился.

В то время Тео стал управляющим магазина на бульваре Монмартр и, определенно не без влияния Винсента, приехавшего за ним в Париж в марте 1886 года, уже в следующем году увеличил закупки картин импрессионистов с четырех полотен до тридцати: из них пятнадцать работ Моне, а также картины Писсарро, Дега, Ренуара, многие из которых ему удалось продать. Впервые в жизни надежды Гогена оправдались. 15 декабря Тео организовал небольшую выставку, на которой демонстрировались три полотна, пять керамических ваз и несколько вееров Гогена, а также картины Писсарро и Гийомена. В начале января 1888 года Гоген написал Метте: «В воскресенье пришел клиент от Гупиля, который очень заинтересовался моими картинами; кончилось тем, что он купил сразу три за девятьсот франков и собирается взять у меня еще». Наконец-то он может блеснуть перед своей женой...

Имя Ван Гога в письме не упоминается. В нем еще нет той магической силы, которая появится позже и это понятно: Винсент пока менее знаменит, чем Гоген. Но они уже знакомы, и нам достоверно известно, что Винсент сопровождал Тео, когда тот 4 января приобрел в мастерской у Гогена картину «Манго», написанную на Мартинике. Знаем также, что в один из ноябрьских дней Гоген отправился в Гран Буйон на выставку, организованную Винсентом в ресторане Шале, в доме 43 по авеню Клиши. На ней были представлены работы тех, кого называли художниками Малого бульвара, в отличие от художников Большого бульвара, то есть импрессионистов старой гвардии. Там было множество картин самого Винсента, Эмиля Бернара, с которым он познакомился в мастерской

Кормона осенью 1886 года, а также Анкетена, Лотрека и, возможно, Гийомена.

Между Винсентом и Гогеном сразу завязалась дружба, и они обменялись подарками. Со стороны Ван Гога это были два варианта «Подсолнухов». Конечно же, потому что они понравились Гогену, который своими глазами мог наблюдать за необычайным взлетом творчества Винсента той осенью — это были автопортреты, портреты «Папаши Танги» и «Ла Сегатори», а также полотна, выполненные по типу японских гравюр на дереве. В насыщенности цветов, простом, но густом и тяжелом мазке, смелой композиции и звенящей чистоте письма уже угадывался великий Ван Гог. Все составляющие его необычной талантливой живописи были налицо. Из-за отсутствия переписки между ними мы не знаем, что думал по этому поводу Гоген, зато есть все основания полагать, что это знакомство изрядно повлияло на развитие его метода, который начал вырабатываться на Мартинике. Из письма Винсента к Тео известно, что той зимой он стал свидетелем профессиональных споров между Бернаром и Гогеном, из чего можно заключить, что последний быстро преодолел депрессию, заставлявшую уповать на то, что война решит его проблемы.

Судя по многочисленным автопортретам и портрету, написанному с него Лотреком, можно сделать вывод, что Винсент в то время выглядел весьма внушительно, несколько не исхудавшим и не изможденным. В начале своей художественной карьеры он исповедовал голландский реализм, позже попробовал себя в импрессионизме, пуантилизме, впитал их, переработал, и из всего этого возник его собственный метод, к которому он также пытался применить усвоенное из японских гравюр. В «Автопортрете», где он изображен у мольберта, Винсент использовал для лица все цвета спектра, причем краски наносились не «точечками», а в буквальном смысле «синтетически». Это позволило ему выразить свое душевное состояние, нервозность, приобретенную в Париже, впоследствии заставившую его отправиться к южному солнцу.

Безусловно, Гогену требовалось что-то вроде инкубационного периода, чтобы привыкнуть к Винсенту, понять его манеру и своеобразие личности. Позже, уже после драматической развязки в их отношениях, Гоген будет вспоминать один морозный день на заснеженной улице Лепик: «Пешеходы шли гораздо быстрее, чем обычно, поскольку гулять не было ни малейшего желания. И среди них один выделялся своим нелепым нарядом. Совершенно замерзший, завернутый в козью шкуру, в меховой шапке, наверняка в кроличьей, с рыжей всклокоченной бородой. Но не проходите мимо, не рассмотрев прежде его красивые белые руки и светло-голубые,

детские глаза. Это Винсент Ван Гог».

Нам мало известно о том, что делал Гоген зимой 1887/88 года, кроме того, что, невзирая на уход Шапле, он продолжал заниматься керамикой, проявляя в этом недюжинную изобретательность. В то время, вдохновленный перуанскими изделиями, он перешел на антропоморфические вазы. Та, которую на ретроспективной выставке 1906 года назвали «Маска с диадемой», наиболее показательна с точки зрения наконец достигнутого и настойчиво афишируемого им примитивизма. Фигура не надстроена над вазой, как год назад, а вместе с украшениями органично вливается в ее структуру. Все лицо женщины закрыто маской, что создает атмосферу тайны. Другая ваза представляет собой бюст Жанны, дочери Шуффенекера. Виртуозно выполнена и «Ваза для фруктов с купальщицей» — в своем роде шедевр декоративного искусства. Это был настоящий расцвет скульптора-керамиста, в подобной области Гогена можно сравнить только с Пикассо.

В тот период Гоген написал по меньшей мере одно полотно, первоначальный замысел которого возник в Понт-Авене, а закончено оно было по возвращении с Мартиники. Речь идет о картине «Две купальщицы». Ее сюжет несомненно бретонский, построение снова «*à l'over*», а общая тональность очень напоминает «На берегу пруда» или «Пруд». У женщины, изображенной спиной, внизу справа нижняя часть тела и плечо как бы обрезаны краем холста, что свидетельствует о пристальном внимании Гогена к творчеству Дега. Композиция в первой четверти разделена на две части деревом — в этом Фенеон, например, усмотрел влияние Сезанна. Эти заимствования указывают на серьезность вопросов, которые Гоген пытался в то время разрешить в своей живописи. В картине, наряду с соблазнительным телом рыжей купальщицы, можно увидеть и чувственные пристрастия самого Гогена, которые не преминул отметить Фенеон: «Широкий размах плеч, пышное сложение женщины...» Это действительно присутствует.

Не исключено, что в те же годы в Париже, но уже совсем в ином жанре, жанре «Натюрморта с профилем Лавалья», написаны «Натюрморт с веером» и «Портрет мадам Кохлер» — в обоих фигурируют один и тот же веер и та же керамическая ваза «Рогатая крыса». В очередной раз наперекор судьбе Гогену удастся восстановить силы. Он вполне в форме, несмотря на шаткость своего положения, хотя это и очень тормозит работу. Но все равно не утрачивает творческого подъема, он готов даже ускорить темп.

Так обстояли дела, когда в начале февраля Гоген вновь собрался в Понт-Авен, ненадолго опередив также покинувшего Париж Винсента. Ему

надо было с максимальной выгодой использовать полученные деньги. Финансовый вопрос постоянно мучил Гогена. Вот и в его отношениях с Винсентом и Тео он играл далеко не последнюю роль. «Конечно, — писал Гоген, — находиться здесь зимой не совсем полезно для здоровья, но мне нужно очень много работать, а в Париже, без мастерской и без натуры, это практически невозможно...» Письмо Винсенту датировано концом февраля, поскольку первые две недели в Бретани Гоген провел в постели — «возобновилась лихорадка». Его охватило «бешеное желание писать». «Была надежда, — продолжал он, — что средств на это у меня хватит. Но та малость, что я выручил за проданное, ушла на уплату самых неотложных долгов, в итоге ровно через месяц я снова останусь без гроша. Господи, как же невыносимы для художника денежные затруднения!» Получив это письмо, Винсент очень разволновался, чего, видимо, Гоген и добивался, и замолвил за приятеля словечко перед Тео.

Основное отличие второго посещения Понт-Авена от первого заключалось в том, что у этой поездки была конкретная цель, и настроение у Гогена совершенно изменилось. Он пишет Метте: «В Бретани, где я уже был однажды, я поработаю семь-восемь месяцев, чтобы глубже постичь характер людей и страны». И Шуффенекеру (одна из излюбленных цитат мемуаристов): «Я люблю Бретань. Я нахожу здесь нечто дикое, примитивное. Когда я слышу глухое и мощное звучание гранита под моими сабо, мне хочется найти это в живописи». А еще он сообщает: «Работаю, пока ноги держат: пишу одновременно четыре вещи, почти все готовы...»

Чтобы понять, какое значение вкладывал Гоген в понятие «дикий», необходимо вернуться к его письму к Метте: «С тех пор, как я уехал, мне, чтобы сохранить душевные силы, пришлось постепенно закрыть свое сердце для чувств. С этой стороны все во мне уснуло, и было бы катастрофой увидеться с детьми, а потом снова уехать. Не забудь, что во мне два человека: индеец и человек с повышенной чувствительностью. Второй теперь исчез, и это позволяет индейцу твердо идти вперед». Примитивизм перуанской керамики привлекал его не просто эстетически, это было выбором «индейца». Добавим к этому следующий абзац, который перекликается с таким выбором дикаря: «Недавно в „Фигаро“ появилась большая статья о некой революции, свершившейся в Норвегии и Швеции — Бьернсон и его друзья опубликовали книгу, в которой требуют для женщин права спать, с кем заблагорассудится. Брак упраздняется. Он становится чем-то вроде свободного союза и так далее. Посмотри, переведена ли она на французский. Если нет, переведи сама и пришли мне. Может, удастся на этом немного заработать...» Комментарии, как

говорится, излишни.

Весна, похоже, выдалась отвратительная. Письмо Шуффенекеру от 27 апреля: «Понт-Авен исчез под пеленой дождя и грязью. Достаточно сказать, что я ничего или почти ничего не делаю. Если бы я хоть мог нанять натурщиц, я бы писал портреты...» Болезнь отступила лишь к концу марта, поэтому работал он мало. И тем не менее из-под его кисти появились картины «Эффект снега» и «Женщина с кувшином», а также большое полотно, которое принято называть «Бретонский пастушок». Сам Гоген называл его «Пейзаж, холмы и мальчик в голубой рубашке», что, конечно, точнее. От «сельских» пейзажей 1886 года этот зимний сюжет отличаются спрямленные штрихи, да и композиционно он выстроен точнее благодаря более высокому горизонту. Кроме того, в картине отчетливо видны те самые «дикость» и «первобытность», к которым стремился художник. В правой части изображены две фигуры — мальчика и согнувшейся бретонки. Они, определенно, сделаны с прежних набросков. В цветовой гамме преобладает зелено-голубое. По такому же принципу создавалась картина «Зима, или бретонский мальчик, поправляющий сабо», лишь с той разницей, что занавес из голых синих деревьев производит эффект решетки, усиливающей игру диагоналей в остальном пространстве композиции. Мы уже не в Понтуазе, а именно в Бретани, которую хочет постичь Гоген.

Долгожданное тепло рождает необычную для него работу «Первые цветы». Свежестью цветовой гаммы, подчеркнутой тонкими отдельными штрихами, похожими на падающий дождь, и обилием зелени композиция в чем-то напоминает Моне. Она вполне могла бы стать опровержением тех смелых нововведений, к которым Гоген пришел в своих работах на Мартинике, если бы не слабое освещение неба в верхней левой части полотна, благодаря чему тон всей картине задают сочетания растительно-зеленых тонов.

28 мая Винсент писал Тео: «Я тут вот что надумал о Гогене: если он хочет приехать сюда, тогда необходимо оплатить его переезд и купить две кровати или матрасы, зато потом, раз он моряк, мы сможем готовить дома и жить вдвоем на те же деньги, что я трачу на одного себя. Ты же знаешь, мне всегда казалось глупым, что художники живут порознь. В одиночестве всегда проигрываешь. В общем, это ответ на твое желание вытащить его оттуда...»

Винсент вновь и вновь возвращается к этой теме — он не хочет больше оставаться в одиночестве, и к тому же его волнует финансовый вопрос, поскольку он живет на деньги Тео. Гоген теперь тоже вовлечен в

эти сложные отношения между братьями. Как только он примет приглашение Винсента, он тоже станет зависеть от настроений, вкусов, желаний и денег коммерсанта Тео. «Меня огорчает, что я столько трачу на себя одного, — пишет Винсент, — но не вижу другого выхода, как найти или женщину со средствами или приятелей, с которыми можно было бы объединиться для работы. Женщины на примете нет, а приятели есть. Если ему (Гогену) это подойдет, то и нечего его заставлять ждать. Так мы положим начало коммуне художников. После к нам присоединится Бернар, который тоже собирается на юг. Имей в виду, что тебя вижу во главе всего нашего сообщества импрессионистов во Франции...»

В черновике неотправленного Гогену письма, который Винсент вложил в свое послание к Тео, мы снова читаем: «Мне кажется, что найди я еще одного художника, который хотел бы разрабатывать вместе со мной Южную тему и был бы настолько поглощен работой, чтобы суметь во всем себе отказывать и вести почти монашескую жизнь, раз в две недели посещая бордель, а остальное время отдавая работе и сожалея о каждой напрасно потерянной минуте, то дело бы сладилось. Наедине с самим собой я все же страдаю от одиночества». Далее он обсуждает финансовые вопросы, сам отвечая за Тео, пишет и зачеркивает «ты будешь получать столько же, сколько и я». И, обращаясь уже к брату, заключает: «Брат к себе Гогена очень рискованно и все же надо попробовать».

Гогену трудно было выбирать между своим проектом и выгодой совместной жизни, испробованной с Лавалем на Мартинике. О проекте нам известно из рассказа Винсента Тео: Гоген намеревался найти «капитал в шестьсот тысяч франков, чтобы завести дело по продаже картин импрессионистов, а тебя поставить во главе этого предприятия». Слава богу, Винсент воспринял его как «мираж, фата-моргана нищеты». Пока же Гогену предстояло вернуть триста франков Миртилю, который очень на этом настаивал, и, кроме того, заплатить за постой и доктору за лечение. Может, с Миртилем удастся расплатиться картиной — это был бы хороший выход... Винсент убеждал друга, что лучший способ расплатиться с долгами — оставить в залог свои работы. Что же касается Тео, он в итоге дал себя уговорить и в конце июня сообщил свое решение: если Гоген надумает отправиться в Арль, ему будет выплачиваться каждый месяц по сто пятьдесят франков в обмен на картину. Гоген на это ответил согласием.

Независимо от улучшения или ухудшения здоровья живопись Гогена чувствовала себя отлично. И если «Пастух и пастушка» очень напоминает заросли «Первых цветов», то «Свинопас», изображенный у горы Сент-Маргерит, и тем более «Хоровод маленьких бретонков» представляют собой

строгие композиции, в которых четкость контуров и самого построения предвосхищает то, что позже станет называться клуазонизмом. Что же касается стремления к декоративности, то оно обусловлено возвратом к свободной манере письма, характерной для полотен, созданных на Мартинике. Гоген и сам понимал это. В середине июня он сообщал Тео: «Сейчас я пишу бретонский гавот: танцуют три девочки среди стогов сена. Эта картина кажется мне оригинальной, и с точки зрения письма я доволен».

Сразу после этого он пишет несколько полотен, на которых изображает обнаженных мальчиков — на эту тему остались прелестные этюды. Из письма к Шуффенекеру: «Только что закончил несколько обнаженных натур, которые бы вам понравились. Ничего общего с Дега». Это, конечно, не совсем верно... Скажем так, он трактовал темы «à la Degas», представляя их в своей новой манере. Прежде всего это относится к «Молодым бретонским купальщикам». Их фигуры как бы замкнуты в пейзаже — прием, уже встречавшийся в работе «На берегу пруда». Контуры персонажей четко определены, подчеркивая разнообразие поз, в то время как цвет их тел совершенно сливается с желтым тоном травы. В «Борющихся мальчиках» тоже отсутствует линия горизонта; фигуры детей как бы наклонены к зрителю — эффект достигается диагональю зеленой поляны; ложбина, по которой течет река, обозначена ее склоном и движением третьего мальчика, поднимающегося по нему.

Гоген писал Шуффенекеру: «Работа совершенно в японском духе, выполненная французом [зачеркнуто] перуанским дикарем. Мало проработанная зеленая лужайка и белый верх». Но к концу июля специально для Винсента Гоген заново переделывает борющихся детей, сопровождая свою работу следующим комментарием: «Совершенно с вами согласен, что точность воспроизведения мало что вносит в искусство. Искусство — это абстракция. К сожалению, нас понимают все хуже и хуже». Понятие «абстракция» нужно воспринимать не в современном смысле, а как отказ от детализации, от реалистического изображения подробностей местности, от законченности. Это логически вытекает из продолжения: «Двое мальчиков, один в голубых штанах, другой в красных. Зеленая поляна — настоящий серо-голубой Веронезе, смягченный до простого хрома, невыделанного, как японский крепон. В вышине каскад кипящей бело-розовой воды и сбоку, ближе к рамке, радуга. Внизу светлое пятно; черная шляпа и голубая блуза». В самом деле, куча забытой одежды, некие пространственные вехи и впечатление натюрморта — совсем как у Мане в его «Завтраке на траве». А Клер Фреш-Тори увидела аналогию

между темой борющихся детей и фрагментом картины Пюви де Шаванна, выставившейся у Дюран-Рюэля в конце 1887 года. Преемственность традиций налицо. Но Гоген заимствует только материал, перерабатывая его в манере, свойственной лишь ему одному. Манере, которой он уже по праву мог гордиться.

В конце июля Гоген отправился на побережье, в Плестен-ле-Грев. Поселился он у капитана таможни. От этой экскурсии остался странный портрет «Капитана Жакоба», где тот изображен со спины в неполный профиль. Всю композицию занимает его широкий обнаженный торс. Он вроде бы собирается искупаться, но перед ним находится насыщенно-синяя поверхность, которая, как бы в насмешку, вовсе не является морем, а скорее, обоями с изображением водорослей. Гоген пребывал в отличном расположении духа.

Вернувшийся с Мартиники Шарль Лаваль приехал в Понт-Авен в начале августа, как раз перед Эмилем Бернаром. Вскоре к Бернару присоединились его мать и младшая сестра Мадлен. До этого он провел три месяца в Сен-Бриак-сюр-Мер, на другом конце Бретани, близ Динара. Направил его к Гогену Винсент Ван Гог, написав в мае: «Молодчина, что вспомнил о Гогене. Его негритянки — это вершина поэзии, да и во всем, что выходит из-под его кисти, есть что-то мягкое, щемящее, удивительное. Но его пока не понимают...» Винсент сообщил Бернару, что в начале августа Гоген еще будет в Понт-Авене и в Арль пока не собирается. Это и повлияло на решение Эмиля приехать.

С 1886 года творческий метод Бернара очень изменился, в основном под влиянием его товарища по курсам Кормона — Луи Анкетена (1861–1932), который также был другом Лотрека. Анкетен в 1887 году уже был тем, кого в марте 1888 года в своей статье для «Ревю эндепандант» Эдуар Дюжарден окрестил «упорным искателем», который, «рассуждая и осмысливая», сначала «испробует привычные формулы на деле, а потом находит свою собственную». Он имел в виду, что, пройдя через пуантилизм, Анкетен резко поменял направление, и это побудило Дюжардена назвать его в той же статье главой новой художественной школы — клуазонизма. Это новое течение относилось сначала к витражам и средневековым переборчатым эмалям, как и к переборкам на японских эстампах, но вскоре подход к клуазонизму изменился (отчасти благодаря экспериментам в фотографии), поскольку возникла необходимость в новых, не академических контурах.

На выставку, организованную Винсентом в Гран-Буйоне, Анкетен представил ноктюрн «Авеню де Клиши», впоследствии вдохновивший Ван



Гога на полотне «Кафе, вечер, площадь Форума», написанное в Арле. А Эмиль Бернар в своей картине «Набережная Клиши на Сене», где для получения упрощенной композиции он использовал геометрические формы газового завода в выделенном, как у Дега, кадре, продемонстрировал метод так называемого «геометрического синтетизма», о котором он поспешил заявить, что «вид получился совершенно новый, самый новый из всего появившегося в Париже». Он, очевидно, готов был запатентовать свое открытие.

На самом деле полотна, представленные Анкетеном и Эмилем Бернаром, так и остались произведениями постимпрессионизма, для которого контрасты тонко сплетенных оттенков продолжали играть основную роль. Их манеру следует отличать от общего стремления таких художников, как Ван Гог и Гоген, к четким контурам, использованию чистых, насыщенных плоских пятен цвета, что и составляло неотъемлемую часть собственно клуазонизма. Гоген познакомился с работами Анкетена и Бернара на выставке в Гран-Буйоне и не увидел решительно никакого отличия от произведений прочих участников. Да и могло ли быть иначе, когда там присутствовали последние полотна Ван Гога, перед которыми все эти надуманные «теории» лопались как мыльные пузыри? Идея так называемых «коренных отличий» принадлежала Эмилю Бернару, который, желая быть теоретиком «нового» направления, всячески его пропагандировал. В действительности же его просто не существовало.

В те годы двадцатилетний Бернар искал собственный путь в искусстве. Заслуга его заключалась в основном в том, что любое начинание он доводил до конца, что и заставило Винсента написать Тео, что «в ассимиляции японского искусства малыш Бернар продвинулся дальше Анкетена». Суждение, отнюдь не говорящее о безоговорочном восхищении. Винсент в письмах к Бернару дает ему советы, иногда даже журит как маленького. Оправдывает ли это нашего теоретика в том, что, добившись определенного успеха, он позволил себе непростительные высказывания, записанные Виктором Мерлесом? Например, такое, опубликованное в 1905 году (правда, под псевдонимом): «Ван Гог из-за своей страсти к анархии пытался обрести несвойственный его натуре темперамент, употребляя возбуждающие средства. Его вклад в живопись отмечен полнейшим эстетическим невежеством. Его формы в основе своей карикатурны. Он жертвует оттенками цветов. Несмотря на все это, в нем чувствуется мощь, но мощь грубая и неуправляемая...» В 1919 году он пишет уже под собственным именем: «Я всегда воспринимал Ван Гога как неполноценного художника, который, несмотря на свое дарование, не способен создать

ничего выдающегося...»

Вторая встреча Бернара с Гогеном была совершенно не похожа на первую. «Я отправился к Гогену, который на этот раз встретил меня сердечно», — писал Бернар. Гоген, очевидно, сразу же его раскусил: «Малыш Бернар привез из Сен-Бриака интересные вещи. Вот человек, который, не боясь, берется за что угодно». И позже Винсенту: «Изучаю малыша Бернара, которого знаю хуже, чем вы. Мне кажется, что вы многое можете для него сделать, он в этом нуждается. Вероятно, он много страдал, ему пришлось начинать жизнь в мире, полном злобы, и это привело к тому, что он видит в людях прежде всего плохое. Надеюсь, что его ум и любовь к искусству приведут к тому, что в один прекрасный день он обнаружит, что доброта — это большая сила в борьбе против себе подобных и утешение в наших собственных несчастьях. Он любит вас и уважает...» Это написано в начале сентября, когда Гоген был сильно влюблен в сестру Эмиля — Мадлен.

Бернар привез с собой (или написал по приезду) картину «Бретонки на зеленом лугу», ставшую его манифестом. Впоследствии он говорил, что изобразил на ней местный религиозный праздник, проходивший в Понт-Авене 16 сентября. Это хронологически не совпадает с пребыванием там Гогена, а значит, и с тем эффектом, который картина на него произвела по утверждению автора. Грубо скроенные силуэты, стилизованные лица, пластический строй задан контрастами белых чепцов, прорисованных длинными мазками. Высокая техничность, решительность, даже дерзость в использовании форм и средств доказывают, что Бернар и впрямь не боялся «браться за что угодно». Большое значение он придавал зелено-желтому фону, заполняющему холст от края до края. Хотя новыми здесь, скорее, являлись плоские черные пятна платьев и черные же контуры, оттенявшие снежную белизну чепцов.

Теперь Гоген отошел от своих пейзажей в импрессионистском стиле, написанных во множестве еще весной. Его «Белая река» дышит зноем лета (на обороте он написал портрет «Мадлен Бернар», поэтому с полной уверенностью эту картину можно отнести к августу); диагональная композиция этой картины, выбранная им в качестве обзорной площадки, на которой замыкается горизонт, бесспорно свидетельствует о наконец обретенной им свободе в выборе изобразительных средств и колорита. Это относится и к натюрмортам того же периода, и к знаменитой картине «Именины Глоанек», явно написанной к 15 августа — ведь хозяйку пансиона звали Мари. Используя вид сверху, так полюбившийся Дега и японским художникам, Гоген как бы смело выхватывает фрагмент красного

стола, и мы незаметно переносимся в совершенно другой мир, где царит и властвует живопись. Впоследствии эта манера была развита Матиссом.

Смелое решение цветовых контрастов и четкость контурных очертаний вместе с эффектом густой киновари с такой поразительной точностью повторяются в «Видении после проповеди, или Борьбе Иакова с ангелом», что есть все основания полагать: обе картины написаны в одно время. Известно, что мадам Глоанек отказалась от подарка, преподнесенного Гогеном, и под давлением его противников не захотела вешать картину в большом зале пансиона. Тогда Гоген пошел на хитрость: он подписал полотно «Мадлен Б.», уверяя, что это работа одной из дебютанток, сестры Бернара...

Целую серию натюрмортов, свидетельствующих о небывалом творческом подъеме художника, можно отнести к концу августа того же года, и то, что они созданы именно в этот период, подтверждает его письмо Шуффенекеру, в котором он жалуется на плохую погоду: «...погода отвратительная для любителей солнца. Лаваль и Бернар доводят до совершенства свой импрессионизм. Очень занятен малыш Бернар!» Кадровая композиция «Трех щенков» из коллекции Гуггенхайма, наверняка навеянная ксилографиями Хиросиге, написана тогда же, что и «Именины Глоанек», но в «Трех щенках» он меняет цветовые контрасты, используя белый и синий и одновременно обводя каждое изображение темным четким контуром в духе клуазонизма. В композиции «Окно, выходящее на море» вертикальная линия зрительно делит изображение на две части. Картина написана на обратной стороне «Сенокоса», где, кстати, применена та же диагональная композиция, что и в «Белой реке». В «Натюрморте с керамикой» снова показан вид сверху, как и на полотне «Ваза для фруктов с купальщицей». Все эти творческие приемы в упомянутых произведениях говорят о том, что Гоген наконец нашел свой творческий путь и обрел уверенность в себе. Произошло ли это отчасти благодаря Мадлен или потому что появилась надежда на более упорядоченную жизнь в Арле? Или дело было в восторженном поклонении окружавших его молодых художников? Но Гоген засиял всеми гранями своего таланта. Он смело заимствует у Бернара лицо его бретонки, покорившее его необычным выражением раскосых глаз, и втискивает его в верхний левый угол своего «Натюрморта с фруктами», в оставшийся свободным маленький треугольник на столе. В этой картине художник снова использует вид сверху, что придает изображению оттенок загадочности и создает ощущение пространства за пределами полотна.

Такова была окружающая Гогена атмосфера, когда он писал картину

«Видение после проповеди, или Борьба Иакова с ангелом». Необходимо поговорить о ней подробно, поскольку большинство историков в конце концов поверили запоздалому (в 1903 году) желчному заявлению Бернара, что это произведение настолько отличалось от всего написанного Гогеном ранее, что даже стало «полным отрицанием» его предыдущего творчества, а следовательно, просто являлось копией его, Бернаровых, «Бретонок». На самом же деле все было иначе. Из переписки Винсента с Тео мы узнаем, что послания Бернара «проникнуты преклонением перед талантом Гогена, он писал, что считает его таким великим художником, что робеет перед ним и что все, написанное им, Бернаром, считает никуда не годным по сравнению с произведениями Гогена. А ведь еще зимой Бернар искал ссоры с Гогеном...». И еще: «Бернар пишет, что очень страдает, видя, насколько мешают Гогену работать так, как он мог бы, чисто материальные проблемы: приобретение красок, холста и т. д.». Об этом Бернар писал в середине сентября, то есть когда Гоген заканчивал свое «Видение после проповеди».

А вот что писал Гоген Винсенту, с нетерпением ожидавшему его в Арле: «Несомненно, вы правы, ожидая от живописи с ярким, непростым колоритом поэтических идей, в этом смысле я совершенно с вами согласен, с одной лишь оговоркой. Мне чужды поэтические идеи. Возможно, какого-то из чувств мне не хватает. Я нахожу поэзию во всем и улавливаю ее какими-то потаенными уголками своей души. Не вникая в причины, я вдруг ощущаю иногда перед чьей-нибудь картиной, что вхожу в поэтический транс, который пробуждает во мне духовные творческие силы».

Не имели они в виду «Бретонок на зеленом лугу» Бернара, говоря о «чьей-нибудь картине»? Винсенту свое «Видение» Гоген описывал так: «Бретонки, собравшись группами, молятся, они в черных, насыщенного цвета платьях». Если он чем-то и обязан Бернару, то именно этим выбором цвета, но черный Гогена интенсивен совсем по-иному, и в этом разница. Более насыщенным этот черный кажется из-за контраста с чепцами, о которых он пишет, что они «желтовато-белые, светящиеся. Два чепца справа — словно какие-то чудовищные колпаки». А вот это принадлежит уже только одному Гогену: «Полотно пересекает темно-фиолетовый ствол яблони, листва которой написана пятнами, подобными изумрудно-зеленым облакам, она пронизана желто-зеленым солнцем. И все это на лугу цвета чистой киновари. Ближе к церкви он темнеет и становится коричнево-красным. Ангел в интенсивно-синем, Иаков в бутылочно-зеленом. Крылья ангела — чистый хром № 1; волосы ангела — хром № 2; ступни — оранжево-телесного цвета. Мне кажется, в этих образах я смог передать

подлинную безыскусную простоту этих людей и их суеверие... Все выдержано в строгом стиле». Отдельные слова подчеркнуты самим Гогеном. Из этой беседы в письмах с Винсентом можно узнать кое-что еще: «Для меня в этой картине и пейзаж, и борьба существуют лишь в воображении молящихся после проповеди людей, вот почему такой контраст между этими реальными людьми и борющимися на фоне пейзажа фигурами, которые нереальны и непропорциональны...»

Похоже, при создании этой картины Гогену было необходимо найти для Винсента, а возможно, и для себя какие-то реалистические объяснения тому, что он собирался написать, тогда как его пластические «абстрактные», так называемые «неестественные» находки в этом совершенно не нуждаются. Нам уже известно, насколько естественно для Гогена использовать диагональ ствола яблони, разделяющую полотно надвое для создания его излюбленной композиции, в результате чего достигается столь эффектный контраст. Эти противопоставления вдохновляли его воображение, находившее выход в буйстве чистых цветов. А отсечение рамой части изображения там, где начинается листва, заставляет глаз мысленно продлить его за пределы картины. Сила психологического воздействия «Видения» несоизмерима с «Бретонками» Бернара, просто рассыпавшимися по зеленому лугу.

«Видение после проповеди» взрывается внезапно высвобожденным напряжением. Было бы неверно считать полотно абстрактным, хотя оно впечатляет вовсе не сюжетом, даже если Гоген задумывал его как трамплин или как самооправдание а posteriori. Что же касается Эмиля Бернара, необходимо отметить, что лучшая его работа, написанная в Понт-Авене, «Гречиха», создана под влиянием «Видения после проповеди»: он не только изменил первоначально зеленый фон картины на ярко-красный, но даже расположение чепцов и тема дерева со срезанной краем холста листвой — все напоминает Гогена. Но, используя чужие эффекты, Бернару не удается их выстроить композиционно. Яблоневое дерево, перенесенное в правый угол, становится чисто декоративным элементом. Красный цвет у Гогена создает огромное психологическое напряжение, а у Бернара, избравшего более умеренный оттенок, словно теряет свою мощь. Достаточно одного этого примера, чтобы понять: сомневаться в том, кто был «главой» школы Понт-Авена, Гоген или Бернар, — значит перейти на сторону тех, кто заправлял тогда общественным мнением в области живописи.

В конце концов, у нас есть свидетельство Мориса Дени, опубликованное в 1893 году, которое Бернар даже и не пытался оспаривать. Речь идет об отношениях Гогена с Полем Серюзье. Серюзье, ученик

академии Жюльена, был старше других единомышленников Гогена (он родился в 1864 году). Тем летом вместе со своими друзьями он тоже отправился в Понт-Авен, в пансион Глоанек. Скромно расположившись за столом «темных художников», он наблюдал за «бандой Гогена», слушал, как они смеялись и спорили об искусстве. И лишь перед самым отъездом, подбадриваемый Бернаром, осмелился обратиться к Гогену, который тогда снова слег. На следующий день Гогену стало лучше, и он повел Серюрье в Буа д'Амур (Лес Любви) на берегу Авена. Сам Гоген написал множество видов этой реки, упражняясь в «японском стиле». Наиболее известна среди них работа «Над пропастью», в которой контрасты простых цветов и вид сверху доведены до совершенства, в результате чего пропасть получилась как бы в миниатюре.

Этот свой опыт он и хотел передать Серюрье, заставив его выполнить под своим руководством на коробке из-под сигар набросок пейзажа, известный сегодня под названием «Талисман». «Какими вам видятся эти деревья? — спрашивал он. — Они желтые. Так и пишите их желтыми. А эта тень вам кажется синей? Так не бойтесь, пишите ее ультрамарином! Эти листья красные? Берите киноварь». Если бы существовало несколько вариантов этого разговора, суть бы их сводилась к одному — довести яркость красок до пароксизма, как это сделал сам Гоген в «Видении после проповеди». Набросок Серюрье подтверждает это. Дени, увидев пейзаж по возвращении Серюрье в Париж, был совершенно покорен им. Он писал, что этот пейзаж «настолько дик и необычен, что кажется созданным синтетическим способом». И пояснял: «Здесь мы впервые увидели в парадоксальной незабываемой форме животворную силу понятия „плоской поверхности, заполненной цветовыми пятнами в некоем заданном порядке“. И поняли, что любое произведение искусства — это преобразование реальности, по сути карикатура, эквивалент испытанного ощущения. А философский склад ума Серюрье мгновенно преобразовывал малейшее замечание Гогена в научную доктрину, приобретающую для нас решающее значение».

По словам художника Веркада, Серюрье говорил, что «ощущение природы должно сочетаться с эстетическим восприятием, которое отбирает, располагает в нужном порядке и упрощает увиденное. Гоген требовал логического построения композиции, гармоничного сочетания светлых и темных пятен, упрощения формы и пропорций, чтобы придать очертаниям мощную и красноречивую выразительность». Фенеон, в свою очередь, комментирует это так: «Реальность для него лишь предлог для создания весьма далеких от нее образов; он творчески переосмысливает

поставляемый ею материал». Это подтверждает картина «Над пропастью», где корова на лужайке на переднем плане и рыбацкая лодка у верхнего края полотна являются ориентирами, хоть и анекдотическими, но столь же необычными, как в последних работах Мане, и служат они все той же цели — побудить зрителя расшифровывать новое предназначение материала, предложенного действительностью. Это и принято было называть «синтетическим методом».

Переписка с Гогеном и Бернаром позволяла Винсенту быть в курсе их дел. В своих экспериментах он очень нуждался в общении с художниками, такими же, как он сам, но Гоген под предлогом неоплаченных долгов по-прежнему откладывал приезд. И вот тогда же, в августе, случилось нечто непредвиденное. Тео получил наследство и теперь мог финансировать проект Гогена. Неожиданная удача подняла настроение Винсента, появилась надежда на разрешение всех имеющихся проблем, и, торопясь увидеть, что было сделано его товарищами в Понт-Авене, он предложил им обменяться своими картинами. Винсент написал Бернару: «Японские художники часто обменивались своими работами, что доказывало их дружеское расположение друг к другу, таким образом они жили в некоем братском содружестве, не плетя друг против друга интриг. Чем больше мы сможем походить на них в этом отношении, тем для нас будет лучше».

Гоген и Бернар решают написать портреты друг друга. Но Бернар все-таки «не отваживается писать Гогена, слишком перед ним робея», а Гоген, видимо, занятый в то время портретом Мадлен Бернар (или, по крайней мере, мечтавший об этом), отговаривается тем, что «пока изучает Бернара». «Я еще не овладел материалом. Быть может, напишу его портрет по памяти, но, в любом случае, он будет абстрактным», — пояснял он. Этот дружный отказ свидетельствует об их глубоко скрываемой обоюдной неприязни. В конце концов, каждый решил написать автопортрет, и в глубине картины изобразить другого. Бернар написал себя в три четверти анфас; слева от него, в центре стены, выполненный в серых тонах эскиз, изображающий Гогена. Винсент, получив картину, высоко оценил ее: «Здорово, как настоящий Мане». Гоген использовал то же построение, но совсем в ином духе, подписав свое произведение: «Отверженные. Другу Винсенту». И сопроводил подарок письмом, в котором подробно изложил свой замысел. Винсент сразу же переслал его Тео, сопроводив восторженными словами: это «совершенно замечательное письмо, которое я прошу тебя сохранить в силу его огромной значимости. Я имею в виду его описание самого себя, которое тронуло меня до глубины души».

Действительно, это письмо и спустя долгие годы являлось причиной

споров об обучающей значимости клуазонизма или синтетизма. Гоген писал: «Я ощутил необходимость разъяснить свои намерения не потому, что сомневаюсь, в состоянии ли вы понять их сами, а потому что считаю: вряд ли мне удалось их так хорошо осуществить». И он принимается описывать свой портрет: «...я хотел выразить себя не только с помощью красок... Маска плохо одетого и сильного головореза, эдакого Жана Вальжана, обладающего своего рода благородством и даже внутренней добротой. Живая горячая кровь пульсирует в его лице, и огненные тона пылающего горна, окружающие его глаза, символизируют огнедышащую лаву, где воспламеняются наши сердца художников». Мы располагаем и другим описанием, сделанным для Шуффенекера: «Цвет далек от натуры; представьте себе смутное воспоминание о керамике, обожженной на сильном огне! Все тона красные, фиолетовые, исполосованные огненными бликами, словно огромная, сияющая перед глазами печь, — место борьбы противоречивых мыслей художника...»

И снова для Винсента: «Рисунок глаз и носа, напоминающий цветы на персидских коврах, намекает на абстрактное и символическое искусство». И разъясняет: «Нежный фон с детскими цветами — обои для девичьей комнаты — сделан для того, чтобы подчеркнуть нашу артистическую девственность. А этот Жан Вальжан, сильный и любящий, но преследуемый обществом и поставленный вне закона, разве не олицетворяет собой сегодняшнего импрессиониста? Придав ему сходство с собой, я, по сути, изобразил всех нас несчастных жертв общества, которые за зло платят добром... Мой дорогой Винсент, вы бы здорово повеселились при виде всех этих здешних художников, замаринованных в своей посредственности, как огурцы в уксусе... Хоть плачь, хоть смейся. Какое жалкое существование они влачат вне своего искусства! Невольно задумываешься, стоило ли Христу принимать смертные муки за подобных шутов? В качестве художника — да, но в качестве преобразователя — не думаю. Мой приятель Бернар работает и строит планы отправиться в Арль. Лаваль, вы его не знаете, но он вас знает по вашим письмам и нашим рассказам, присоединяется к нам, чтобы пожать вам руку...»

Вполне понятно, что Винсента взволновало письмо, в котором Гоген открыл ему, как никому другому, свою душу. Наконец нашелся кто-то, страдающий и мыслящий, как и он сам. Автопортрет же произвел на Винсента странное впечатление: «Главное, что я понял из портрета Гогена, что ему больше нельзя так писать, надо взять себя в руки, вновь стать Гогеном, роскошно пишущим негрityнок [на Мартинике]». И далее поразительная оценка, последовавшая за первой реакцией: «Мне это



решительно напоминает пленника. Ни тени радости. Изображение на портрете менее всего относится к миру живых, можно смело утверждать, что художник стремился передать страдание, плоть, окруженную мрачными тенями и тускло отливающую синевой. Да, у меня теперь появилась возможность сравнить свои работы и живопись своих собратьев...»

Существовала ли когда-либо в истории искусства подобная связь между двумя художниками, между двумя жизнями, целиком отданными живописи? Винсент там же добавляет: «Автопортрет, который я посылаю Гогену, совсем в другом ключе, я уверен». Речь идет об «Автопортрете», посвященном «моему другу Полю». Винсент описывал его так: «Он весь пепельно-серый. Пепельный цвет получается из смеси серебристой краски с оранжевой на бледном серебристо-сером фоне, как у Веронезе, и все это объединено коричнево-красным налетом. Но, сконцентрировавшись на собственной персоне, я пытался, скорее, изобразить характер бонзы (буддийского жреца), поклоняющегося вечному Будде. Мне это стоило немалых усилий, но портрет все равно придется полностью переделать, чтобы действительно изобразить желаемое». И снова Винсент возвращается к автопортрету Гогена: «Слишком мрачный, слишком печальный. Не скажу, чтобы он мне не нравился таким, но это пройдет, когда он наконец приедет».

Гоген в то время опять слег. «Желчь скапливается в моем измученном теле, — жалуется он в письме к Тео, — сжигает желудок, потом начинаются жесточайшие колики». Возможно, в этот раз его недомогание было психосоматического характера и явилось результатом безуспешных, хотя и настойчивых ухаживаний за молодой и загадочной Мадлен Бернар. Это состояние Гогена отразилось и на портрете Мадлен, где она изображена непохожей на себя. (Достаточно сравнить эту картину с ее же портретами работы Бернара.)

Перед отъездом Мадлен из Понт-Авена Гоген писал ей в тоне «старшего брата», называя ее «милой сестрой»: «Вы для меня существо как бы бесполое; под этим я подразумеваю, что сердце, душа, все, что в нас есть божественного, не должно *рабски* зависеть от грубой материи, то есть от тела. Женские добродетели, в основном, ничем не отличаются от мужских — это христианские добродетели...» Возможно, причиной подобной экзальтации было любовное разочарование, поскольку Мадлен предпочла Лаваля, или чувство вины, которого он не мог не испытывать, думая о Метте и детях.

Письмо к Тео по сути деловое. В нем Гоген сообщает, что «картина для церкви (то самое „Видение после проповеди“, отвергнутое кюре храма, для

которого она предназначалась) будет передана вам, и вы сможете ее выставить. Обидно, ведь она сделана для церкви, и того эффекта, который мог бы быть там, среди цветных витражей и камня, в салоне уже не достигнешь». И продолжает: «Письмо вашего брата меня очень смутило; будучи очень добрым, о себе он думает в последнюю очередь. Кстати, портрет, который я ему отправил, предназначен не для *продажи*, он написан лично для него, неважно в обмен на его работу или нет. Тем более что закончен он лишь в общих чертах, и я боюсь, как бы он в нем не разочаровался». Шуффу в то же время он, ликуя, сообщает, что «Тео взял у него на триста франков керамики, поэтому *в конце месяца* он уезжает в Арль»; что Ван Гог [Тео], «чтобы облегчить мне работу, намеревается избавить меня от денежных забот, пока ему *не удастся меня продвинуть*»; что «Автопортрет» «это одна из лучших моих вещей; абсолютно непостижимый, до того он абстрактен...». И далее продолжает: «Импрессионист еще невинен, не осквернен гнусным поцелуем Изыдических искусств (школы). Посылаю вам письмо Винсента, чтобы вы имели представление о наших отношениях».

Итак, жребий брошен. Гоген отправляется к Винсенту.

## Глава 4

### Мастерская в Арле

Мало сказать, что Винсент ждал приезда Гогена с нетерпением, он ждал его словно избавителя. В конце октября 1888 года пошел третий месяц, как он начал считать дни, оставшиеся до их встречи. Еще в августе он писал Тео: «Я часто думаю о Гогене и уверяю тебя, что в любом случае, он ли приедет ко мне или я к нему, мы всегда останемся духовно близки». И немного позже, рассуждая о смысле их борьбы: «Я боюсь успеха. Самым страшным мне кажется похмелье после праздника победы импрессионистов... Так вот, нам с Гогеном нужно быть готовыми ко всему. Мы должны много трудиться, чтобы обеспечить себя самым необходимым на случай неудач, а они будут всегда. Сейчас нам надо обосноваться в уединенном местечке подешевле, где мы сможем спокойно и много работать, даже если продавать удастся мало или вообще ничего...»

Если у Винсента с Гогеном и были в чем-то общие интересы, то только не в этом — ведь Гоген всегда надеялся, что удачная сделка или проект помогут ему наконец поправить дела. Видимо, Винсент это все же понимал, поэтому и писал Тео: «Думаю, Гоген ни за что не откажется от

участия в парижской битве. Он принимает все слишком близко к сердцу и куда больше меня верит в длительный успех». В том, что, наряду с общими интересами, в своих творческих судьбах они расходились, Винсент усматривал даже некоторое преимущество: «Мне, пожалуй, это будет полезно. Возможно, я слишком сильно отчаиваюсь. В любом случае, оставим ему его надежды, для нас важно помнить, что он всегда будет нуждаться в жилье, хлебе насущном и красках для работы... Если бы я был настолько же честолобив, мы, может, и не смогли бы сойтись. Но я не придаю большого значения ни своему успеху, ни своему благополучию. Зато огромное значение я придаю беспрестанному труду импрессионистов, проблемам жилья и пропитания для них. И виню себя за то, что у меня все это есть, тогда как на те же деньги могли бы прожить двое».

Ожидание затягивалось, и Винсент становился все настойчивей. 4 сентября он пишет Тео: «Ни от Гогена, ни от Бернара никаких новостей. Мне кажется, Гоген плюнет на все, поскольку сразу ничего не вышло...» И тем не менее как только присланные Тео деньги позволили ему обставить домик с желтым фасадом, который он снимал в центре Арля за пятнадцать франков в месяц, Винсент принялся благоустраивать жилье для Гогена. «У меня получается превосходная комната, которая подойдет кому угодно, — пишет Винсент, — она находится на втором этаже, и я хочу обставить ее как будуар дамы, разбирающейся в искусстве. Рядом — моя спальня, меблированная совсем просто...» Фраза говорит о многом. Начинается она с «кого угодно», потом речь идет о «дамском будуаре» и заканчивается его спальней. Возможно, он представил себя в роли мужа в семейной паре, где Гогену отводилась роль жены. Но, скорее всего, он думал о Тео, который собирался жениться, и сам еще не оставил идею найти «женщину со средствами». Этой мыслью он поделился с Тео еще в июне, когда идея пригласить к себе Гогена еще не оформилась окончательно. В любом случае, важно то, что Винсент понимал: чтобы удержать Гогена — мало предложить ему роль «хозяина мастерской».

И поскольку еще в их первую встречу в Париже Винсент был приятно поражен тем, что Гоген оценил его «Подсолнухи», он решил использовать их в оформлении своего «дамского будуара»: «Я собираюсь заполнить эту маленькую комнатку на японский манер по меньшей мере шестью большими полотнами, в основном с огромными букетами подсолнухов. Вообрази эти большие картины с букетами из двенадцати, из четырнадцати подсолнухов, буквально втиснутые в маленький будуар с красивой кроватью и элегантной мебелью — это будет совершенно необычно. В самой мастерской — пол, выложенный красной плиткой, белые стены и

потолок, крестьянские скамьи и стол светлого дерева. Стены я думаю украсить портретами. Все будет выдержано в стиле Домье и, уверяю тебя, будет выглядеть столь же необычно...»

Так оно и было. И это повторение «совершенно необычно» показывает, что Винсент не столько хотел услужить Гогену, сколько приспособить его к своим вкусам. Даже если Гогену и нравились подсолнухи, то теперь он в полном смысле слова находился в их окружении, даже в осаде. Как пленник. Возможно, именно так Винсент хотел бы захватить, взять в плен женщину. Совершенно очевидно, что он и не думал о работе Гогена, целиком погруженный в собственную, в свой мир полотен и рисунков, которые во множестве написал за девять месяцев полного творческого одиночества. Ведь в Арль он уехал на самом взлете, небывалом подъеме, отразившемся в портрете «Папаши Танги» в «Портрете хозяйки кафе „Тамбурин“».

И это была лишь прелюдия. По прибытии в Арль он придумывает окно, которое позже появится у Матисса в его «Колбасной лавке». Он создает восхитительное освещение в «Персиковых деревьях в цвету, в память о Мове» (своем кузене, о смерти которого он недавно узнал), и вслед за этим другой шедевр — «Мост в Ланглуа». Истинно космическое мастерство проявил Винсент в пейзажах «Пшеничное поле с ирисами», «Закат», «Огороды», «Сеятель на закате». В Сент-Мари-де-ла-Мер он делает великолепный этюд в духе Сезанна «Вид города», потом появляются «Лодки на песке». Затем серия ночных сцен: «Ночное кафе в Арле», «Терраса кафе вечером», «Звездная ночь», позже ставшая поэтическим фоном для «Портрета Эжена Боша», который, в свою очередь, вызовет к жизни новый «Автопортрет» (впоследствии Винсент отошлет его Гогену) и множество других портретов, ставших классикой: «Почтальон Рулен», «Ла Мусме», «Зуав». И сразу вслед за этим вся его творческая энергия сосредоточивается на «Доме с желтым фасадом» и его собственной спальне. Для любого другого художника, не до такой степени, как Гоген, погруженного в свой собственный мир, обилие шедевров, предоставленных его приятелем для убранства дома, было бы невыносимым.

У Винсента на этот счет было свое мнение. «Лелею надежду. — признавался он Тео, — что на Гогена мои работы произведут некоторое впечатление. Поэтому хочу как можно больше сделать до его приезда. Его появление изменит мой стиль, от чего я, надеюсь, только выиграю — для меня его мнение имеет очень большое значение...» И, упомянув, что у него «в работе сейчас десять картин из тридцати», подчеркивает: «Сейчас самое главное — это приезд Гогена, пусть даже в ущерб твоему, да и моему

кошелек. *Это самое главное*».

Не будем преуменьшать в этом деле значение финансового вопроса. Эта тема была весьма злободневной. «Инстинктивно я чувствую, что Гоген расчетлив и, оказавшись в самом низу социальной лестницы, стремится вновь занять прочное положение любыми способами, конечно, честными, но достаточно хитроумными. Вряд ли ему известно, что я в состоянии отдавать себе в этом отчет. И быть может, он еще не понял, как для него важно выиграть время и что с нашей помощью он его выигрывает, а возможно, и не только время». И Винсент принимается *совершенно профессионально* высчитывать цену времени Гогена: «Его картины, на которые когда-нибудь найдется покупатель, еще многие годы нельзя будет продать за их истинную цену. И в конце концов, картина, проданная сегодня за четыреста франков, но за которую через десять лет дадут тысячу, продана выгодно, потому что все равно бы все эти годы она провалялась без дела».

Эти соображения он высказал Гогену, напомнив, что идея создания общества художников «так и не осуществилась». Вот что он написал ему от имени Тео и от своего собственного: «Вы, наверное, согласитесь, что мы пошли много дальше того плана, о котором вам уже сообщали. Мы вышли за его пределы из чувства долга торговцев картинами, вы же знаете, что я тоже много лет занимался коммерцией и не стану и теперь презирать занятие, которое меня кормило». Это было написано, чтобы успокоить Гогена, хотя эффект мог получиться совершенно обратный. К счастью, Винсент догадался добавить: «Комнату, предназначенную для вас, я украсил видами сада Ламартина, расположенного неподалеку от дома. Мне хотелось написать этот сад, чтобы он одновременно наводил на мысль и о старом местном (или, вернее, авиньонском) поэте — Петрарке, и о новом местном поэте — Поле Гогене».

Гоген получил это послание. Он пишет Шуфффу: «Для меня очевидно, что этот символический путь усеян подводными камнями, а ведь я только-только ступил на него, но ведет меня по нему моя душа. Знаю, что понимать меня будут все меньше и меньше. Для большинства я останусь загадкой, для немногих избранных — я поэт. Впрочем, неважно. Как бы там ни было, я собираюсь создать первоклассные вещи. Вот увидите. Я это чувствую. Вы ведь знаете, что в вопросах искусства я всегда по существу прав. Обратите внимание, сейчас среди художников появилось весьма благоприятное для меня поветрие — мне это известно по некоторым слухам, и будьте спокойны, как ни влюблен в меня Ван Гог (Тео), он не стал бы содержать меня на юге ради моих прекрасных глаз. Как подобает

трезвому голландцу, он изучил обстановку и хочет извлечь из нее как можно больше выгоды и притом единолично. Я просил его снизить цены, чтобы привлечь покупателей, но он ответил мне, что собирается, наоборот, их повысить. И хотя я вообще оптимист, но, кажется, на сей раз я и в самом деле ступил на твердую почву».

Как пишет Купер, Гоген «догадывался о расчетах братьев Ван Гог, а именно: скупая его работы по невысоким ценам, они рассчитывали очень выгодно продать их в недалеком будущем». После смерти Винсента и Тео Гоген предпочел не вспоминать об этом в «Прежде и потом»: «То ли из-за моих этюдов, привязывавших меня к этой местности [Понт-Авен], то ли инстинктивно предчувствуя что-то аномальное, я долго сопротивлялся, вплоть до того дня, когда, поддавшись искренним уговорам Винсента, все же пустился в путь. В Арль я прибыл перед рассветом и решил подождать в ночном кафе до утра. Его хозяин присмотрелся и воскликнул: „А, вы — его приятель, я вас узнал“. Достаточно было вспомнить о посланном мной Винсенту автопортрете, чтобы понять восклицание хозяина [...]. Не слишком рано, но и не слишком поздно я отправился будить Винсента. Все утро ушло на мое обустройство [...]. Со следующего дня мы приступили к работе; он продолжил свою, я принялся за новую».

Гоген сразу попал в окружение Винсента, так как кафе, хозяин которого его узнал, и было тем самым Кафе у вокзала, где жил Винсент с мая вплоть до переезда в дом с желтым фасадом. Хозяина звали Жозеф Жину, и это с его жены Мари написал Ван Гог свою «Арлезианку». Само же заведение фигурировало в обоих вариантах его «Ночного кафе». О втором варианте он писал Тео: «При помощи красного и зеленого цветов я попытался передать самые низменные человеческие страсти. Зал — в кроваво-красных и мутно-желтых тонах, в центре его — зеленый бильярд и четыре лимонно-желтые лампы, заливающие комнату оранжевым и зеленым светом. В интерьере борьба и противопоставление зеленых и красных цветов самых разных оттенков, а в спящих фигурках бродяг, таких маленьких в грустной и тесной комнате, борются фиолетовый и синий цвета...»

Гоген получил возможность наблюдать, как под кистью Винсента трансформировались чем-либо заинтересовавшие его проявления действительности. Но главное, он мог увидеть весь ансамбль декоративных панно, которыми Винсент украсил стены его комнаты в доме с желтым фасадом: там были и «Сад поэта», и «Солнце Юга», и оба варианта «Городского сада в Арле», и «Влюбленные». И хотя мы теперь не можем перечислить все полотна из этой серии, старательно развешанные в

комнате Гогена с многочисленными «Подсолнухами» в придачу, нам не трудно себе представить, что художник был буквально атакован назойливыми мотивами и агрессивной палитрой всех этих картин. Похоже, Винсент именно этого и добивался. В постскриптуме в письме к Тео от 28 или 29 октября, то есть через пять дней после приезда Гогена, он писал: «Не знаю пока, как отнесся Гоген к убранству его комнаты в целом. Знаю только, что некоторые мои этюды ему действительно понравились, например, „Сеятель“, „Подсолнухи“, „Спальня“. По правде говоря, сам я не совсем доволен произведенным эффектом. Думаю, туда нужно добавить мои старые картины...»

Молчание Гогена по этому поводу выглядит особенно красноречиво по сравнению с бурным обменом мнениями по разным другим вопросам, происходившим в эти дни между ним и Винсентом. Сразу по приезде Гогена Винсент написал Тео: «...он очень интересный человек, я совершенно убежден, что вдвоем нам удастся сделать уйму всего. Думаю, он напишет здесь многое, и надеюсь от него не отставать». Это написано в ответ на сообщение Тео о том, что он продал за пятьсот франков «Танец четырех бретонок». Эта новость доставила Гогену удовольствие, а Винсент отреагировал так: «Меня доводит до полного морального и физического истощения необходимость работать как можно больше, чтобы хоть как-то оправдать наши расходы, и я ничего не могу поделать с тем, что мои картины не продаются. И все же настанет день, когда все узнают, что мои произведения стоят гораздо больше, чем потраченные на них краски и наш довольно скудный рацион...» Полное смятение чувств, болезненное восприятие неожиданного успеха Гогена пронизывают все письмо Винсента: «Страсть создавать картины заполонила мою жизнь, и, кажется, я не выдержу. [...] В какой-то момент мне показалось, что я просто заболел, но приезд Гогена настолько отвлек меня, что теперь я уверен — все пройдет». И тут становится ясно, что Гоген так настойчиво приглашался не просто как компаньон или соратник — он был ставкой в игре Тео и одновременно являлся залогом успехов Винсента в его работе.

Винсент и на самом деле прибодрился. Несмотря на неудачи в продаже картин, он не оставляет попыток реализовать свою мечту о совместной мастерской. Гоген привез с собой «Бретонок» Бернара, и Винсент нашел их «...восхитительными [...]». На зеленеющем лугу белое, черное, зеленое, немного красного и матовый телесный. В общем, не стоит унывать...». В то же время в отношениях Винсента и Гогена произошли некоторые изменения. То, что при подтверждении получения денег за продажу его картин Тео Гоген ни словом не обмолвился о своей работе в

Арле, и то, что он никак не отреагировал на приготовления Винсента к его приезду, говорит о напряженности в их отношениях. Чем сильнее было у Винсента желание излиться перед другом, тем сильнее Гоген замыкался в себе. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить строки из письма Винсента к брату: «Я, конечно, знал, что Гоген много путешествовал, но не знал, что он служил матросом [...]. Это вызывает у меня еще большее уважение к нему, как к личности, и я еще сильнее верю в него. Глядя на него, на ум приходит сравнение с исландскими рыбаками Лоти». Следующее письмо заканчивается словами: «Пишу в спешке. У нас уйма работы. Мы теперь собираемся регулярно заглядывать в местные бордели — в познавательных целях, конечно».

Из письма к Тео от 2 ноября мы узнаем, что «Гоген сейчас пишет то же ночное кафе, что я уже писал, но с персонажами, подмеченными в борделе». Сам Гоген эту картину описывал Бернару так: «Действие — на фоне красной стены. Три шлюхи. У одной голова щетинится папилютками, вторая, в зеленой шали, изображена со спины. Третья в ярко-красной шали. Слева спящий. Бильярд. На первом плане подробно выписанная арлезианка в черной шали... Мраморный столик. Полотно пересечено лентой голубого дыма, но фигура на первом плане подчеркнута пристойна. Вот».

У шлюх раскосые глаза, как и у «Бретонок» Бернара. Винсенту очень понравилось «Ночное кафе», но Гоген сказал: «По сути, этот чертов локальный цвет — не мое». Это определенно означало, что в сравнении с «Ночным кафе» Ван Гога, трагическое описание которого Винсент посылал Тео, вариант Гогена не удался (на самом деле, это совсем не так, просто они сделаны в совершенно разном ключе). Зато он остался доволен своей работой «Виноградники в Арле, или Человеческая нищета», которую в том же письме к Бернару описал так: «Пурпурные гроздья винограда образуют треугольник на фоне желтого хрома. Слева — бретонка из Ле Пульдю в черном, фартук серый. Две другие бретонки стоят согнувшись в зеленовато-голубых светлых платьях с черными корсажами. На переднем плане розовая земля и нищенка с оранжевыми волосами, в белой рубаше и юбке „цвета зеленоватой глины с примесью белого“. Все выполнено широкими однотонными мазками, выровненными очень тупым ножом на холсте из грубой мешковины. Такие виноградники я видел в Арле. В них я и поместил бретонок — тем меньше *правдоподобия*».

Это точно. Позже мы увидим, насколько по-другому ту же тему разрабатывает Винсент. Тем временем Гоген всю благоустраивается. Через Бернара он передал деньги, чтобы окончательно рассчитаться с долгами в пансионе Глоанек, кроме того, известно, что сотню франков он



истратил на комод, разные хозяйственные мелочи и на двадцать метров толстого холста для себя и Винсента. У Винсента вечно не было то красок, то холста, и поэтому в начале их совместного проживания ему часто приходилось заново переписывать красками свои вещи, выполненные карандашом или углем.

Одно послание Винсента к Бернару, сопровождаемое припиской Гогена, в некотором роде расставляет все по местам в их содружестве. Винсент написал: «Гоген очень интересен мне как человек [...]. Без сомнения, мы имеем дело с существом, в чем-то первобытным, с инстинктами дикаря. Для Гогена голос крови и секс превалируют над честолюбием». Однако Гогена, судя также по его письму к Бернару, интересовала только работа: «Странное дело, Винсент находит здесь материал для работы в духе Домье, а я, напротив, вижу колорит Пюви в сочетании с японцами. Женщины здесь с изящными прическами, их красота — греческая. Они ходят в шaliaх, образующих складки, как у примитивистов, и наводят на мысль о греческих шествиях. Любая проходящая по улице девчонка не уступит по виду важной даме».

Вслед за Гогеном Винсент тоже увидел и изобразил «виноградник совершенно красным, как красное вино. Вдали красный цвет переходит в желтый, над ним солнце на зеленом небе, фиолетовая после дождя земля местами вспыхивает желтым, отражая заходящее солнце». Сейчас «Красный виноградник» Ван Гога находится в Музее имени Пушкина в Москве, и, сравнивая эти две работы, поражаешься их различию. Не только в колорите, буйном у Винсента и приглушенном у Гогена, но и в том, что цвет у Винсента служит организующим звеном, — он придает трагическое звучание сцене, тогда как у Гогена основным является расположение в картине человеческих фигур. Отсюда у Винсента грозное желтое небо с беспощадным белесым диском солнца, сразу же создающее определенное настроение. У Гогена вся композиция, напротив, замкнута треугольником пурпурного виноградника, а небо отсутствует вообще. Винсент углубляет, разрабатывает свои ощущения. Гоген, скорее, пишет вне ощущений, чем с их помощью. Винсент весьма точно охарактеризовал в письме к Тео изменения, произошедшие в нем с августа: «Я нисколько не удивлюсь, если импрессионисты начнут оговаривать мой метод, вскормленный, скорее, идеями Делакура, чем их собственными, так как вместо того, чтобы точно передать увиденное, я выбираю краски произвольно, в поисках наиболее полного самовыражения». Этим его методом впоследствии воспользуются Матисс, Дерен и другие фовисты.

Гогену же не так важен произвольный колорит, как свобода

воображения в целом, которую он называл своей «абстракцией», что, как я уже упоминал, и порождало недоразумения. Это и в самом деле абстракция, но по отношению к уже воспринятой, как бы заданной теме, а не по отношению к просто увиденным формам. Гоген присваивает себе право приспособлять их к своему видению (арлезианки у него участвуют «в греческих шествиях», а их «шали ниспадают складками, как у примитивистов») и переделывать в соответствии со своим развивающимся методом.

Такой диалог между живописью Гогена и Винсента периодически приводил их то к затяжному кризису в отношениях, то к обоюдному восторгу или необычным, вызывающим споры открытиям. Чтобы в полной мере оценить это своеобразное состязание, необходимо принять за отправную точку «Бретонок на лугу» Бернара. И пусть Винсент много раз выражал свое восхищение Гогеном, пусть он, следуя постулатам клуазонизма, переделал толпу в своей картине «Бал в Фоли-Арлезьенн», но вот что получилось, когда он сделал акварелью копию «Бретонок». Он радикально изменил колорит, превратив зеленый луг в желтый, поменял на коричневые красные с черным костюмы крестьянок, одновременно усилив голубовато-белый цвет чепцов и четкость их очертаний. Замечательно то, что раскосые глаза крестьянок написаны у него, как у Гогена, а не как у Бернара. Схему картины он сохраняет в точности как в оригинале. В итоге становится очевидным, что разница между ним и Гогеном состоит в том, что там, где Гоген целиком и полностью меняет реальный сюжет, в буквальном смысле создавая другой мир, Винсент лишь усиливает и представляет по-своему клуазонизм Бернара, точно воспроизводя реальную сцену.

Эти выводы подтверждаются и новым вариантом «Сеятеля», написанным в ноябре, намного более выразительным и драматичным, чем тот, что создан им в начале пребывания Гогена в Арле, и даже по сравнению с его июньским вариантом. Дерево в центре картины навеяно, очевидно, «Видением» Гогена, но его диагональ, выполненная берлинской лазурью, переходящей в иссиня-черный, вместо того чтобы разделять полотно на две противоборствующие области, усиливает жест сеятеля, написанного все той же берлинской лазурью в противовес смягченным диагоналям окружающих полей, тон которых темнеет по мере приближения к огромному диску солнца. Его свет окрашивает небо в зеленый цвет и придает сцене мрачное, призрачное, почти полуночное освещение. В картине есть символика, но в отличие от работ Гогена, отсутствует так называемый символизм. Живопись сама по себе создает образ более яркий,

чем действительность, воздействующий на наши чувства мощью своих ритмов и контрастами мазков и цветов. Его последний «Сеятель» в обоих вариантах появился в то время, когда взаимоотношения между двумя художниками обострились и перешли во «вторую фазу», по выражению Рональда Пиквенса, который, детально изучив арлезианский период, отнес ее начало к 13 ноября. «Первая фаза, — пишет он, — характеризовалась относительной гармонией: художники вместе ходили на прогулки, писали одни и те же пейзажи, использовали одну и ту же натурщицу [мадам Жину] и работали на одном и том же грубом холсте, купленном Гогеном. Ван Гог ходил за покупками, Гоген готовил». Вроде бы все так и происходило. Но на самом деле это была черед творческих дуэлей, заканчивавшихся в каком-то смысле победой Ван Гога. Он «состряпал» «Арлезианку» буквально спустя рукава и хвастался Тео, что «Мадам Жину» удалось написать за час. Гоген за это время успел только набросать эскиз и еще долго работал над полотном «Ночное кафе», которое, по словам Винсента, не было завершено и к 12 ноября.

Способность писать так быстро была обусловлена темпераментом Винсента, но разве это не унижало «хозяина мастерской» Гогена? Ему оставалось лишь занять оборонительную позицию. Хотя Гогену и удалось сохранить независимую манеру в превосходных пейзажах Аликанов — старинного некрополя в Арле, в «Виноградниках в Арле» и «Ночном кафе», однако утверждать, что он удерживал пальму первенства в том, что касалось нововведений, нельзя. В то время, когда Винсент успешно применял японское кадрирование, отклоняясь от прямой линии изображенной по диагонали аллеи, а параллельные ряды синих стволов деревьев на переднем плане создавали у него некую сетку в манере Мане, и возрождал бамбуковые перегородки, уединяющие куртизанок Хокусая, Гоген писал на широком холсте волнующий пейзаж. Три арлезианки в черном расположены в самом центре картины. Небо, обычно отсутствующее у Ван Гога, здесь глубокое и ясное. Высокие деревья, позолоченные осенью, прорисованы легкими, скользящими полосками в стиле, напоминающем пейзажи Понт-Авена. Ландшафт позади четырех «Синих деревьев» показан Гогеном как бы издалека. Самим деревьям, выполненным в приглушенных тонах, присущ бретонский колорит. Точно так же в начале своего первого пребывания в Понт-Авене ему не сразу удалось отвлечься от привычных видов Понтуаза. Он всегда чуть-чуть запаздывал, ему трудно было проникнуться духом нового места.

Где он смог полностью выразить дух Юга и достигнуть вершины самовыражения в лучших традициях понт-авенского периода, так это в

потрясающем полотне «На сене». «Обнаженная, очень своеобразная женщина на сене, рядом с ней свиньи», — писал Винсент Тео. И когда Гоген отсылал эту свою работу Тео вместе с «Виноградниками в Арле», Винсент в сопроводительном письме добавил, что краски на обоих полотнах «нанесены густо, пастозно. Гогену пришлось даже поработать ножом. В этой картине ему удалось превзойти в чем-то его бретонские работы, конечно, не все, но некоторые». Очевидно, что Винсент заметил и новый пронзительный колорит, и широкие свободные ритмы очертаний, способные выразить беспомощность женщины, такую же трогательную, как и в «Смерти Сарданапала». «Полотно многообещающее, превосходного стиля», — справедливо отмечал Винсент.

Тогда-то и произошел перелом — Гоген одержал победу. 13 ноября Тео, организовавший небольшую экспозицию его бретонских работ, писал Гогену: «Наверное, вам будет приятно узнать, что ваши картины имеют большой успех. [...] Дега так восхищен вашими работами, что многим говорит о них. Он собирается купить весенний пейзаж с лужайкой на переднем плане... Две другие картины уже проданы...»

В середине ноября на горизонте вновь возникла Мадлен Бернар. Известно, что месть Бернар-старший отчитал Гогена за его письмо к дочери, хотя оно и выглядело весьма скромно. Но в то время требовалось защищать добродетель даже от покушений на нее в мыслях. Поэтому Гоген заканчивает свое ноябрьское письмо к Эмилю Бернару так: «Поскольку отныне мой удел — молчание, позвольте попросить вас выразить через мадам Бернар мою неизменную симпатию к вашей очаровательной сестре». Недели через две он пишет еще одно письмо, в котором просит передать мадам Бернар, что у нее по ошибке остались два его рисунка, купленные ранее Тео, одновременно находя возможность напомнить Мадлен о себе снова: «Не хотелось бы прослыть скупцом, поэтому предлагаю следующее: у Гупиля есть небольшая матовая ваза, украшенная птичкой на зеленовато-голубом фоне. Возьмите ее от моего имени. Я дарю ее Мадлен. Мне велено не писать ей более, но надеюсь, что когда-нибудь, ставя в эту вазу цветы, она вспомнит своего старшего брата. Вещь совершенно первобытная, но она куда лучше характеризует меня, чем рисунок с маленькими девочками. Так что она ничего не теряет от этого обмена. Сама по себе ваза холодная, однако она с успехом выдержала температуру обжига в тысячу шестьсот градусов. Если присмотреться, возможно, в ней почувствуются, как и в ее создателе, остатки этого огня». Гоген все еще продолжал ухаживать за Мадлен.

Рональд Пиквенс обращает наше внимание на новое немаловажное

обстоятельство: совершенно испортилась погода. Дождь и ветер не только заточили художников в доме, но и повергли Винсента в горькие раздумья. Ему стало казаться, что Гоген проповедует опасные идеи. Но тем не менее с наступлением ненастья Ван Гог заявляет, что будет писать по памяти. И четырнадцатого числа он с легкостью пишет «Воспоминание о саде в Эттене», которое Гоген назвал типичным абстрактным полотном, созданным воображением.

«Вторая фаза их отношений, — пишет Пиквенс, — ознаменовалась переменами в совместной работе. Теперь они не используют вместе одну и ту же натурщицу. У них разные темы». Но дуэли при помощи полотен не становятся от этого менее ожесточенными. Правда, читая их письма, это трудно заподозрить. Винсент продолжает уверять Тео, что Гоген «величайший художник и превосходный товарищ... Он убеждает меня писать по памяти, и результат получается гораздо более загадочным». Но вскоре он признается Тео: «Та вещь с садом в Ньюэне не удалась. Наверное, нужна привычка, чтобы работать по памяти».

Тем временем Гоген пишет картину «В больничном саду в Арле». Буйство колорита — пронзительно красная ограда на переднем плане, яркосиний и светящийся желтый цвета — свидетельствует о том, что Гоген без зазрения совести заимствует палитру Винсента, а то, каким образом изображена на холсте группа женщин, показывает его стремление превзойти общую ритмику Ван Гога. Как утверждает Пиквенс, Гоген, кроме всего прочего, присваивает «один из самых личных символов Винсента — декоративный полиптих под названием „Сад поэта“». Иными словами, старания Винсента подчинить Гогена себе, о чем свидетельствует оформление его комнаты, внезапно обернулись против него самого. Гогену удалось вырваться, что недвусмысленно декларирует эта работа. Мастерской в Арле не будет. Хотя в переписке срок пребывания Гогена не оговаривался, тем не менее предполагалось, что оно будет длительным, по крайней мере, не менее года. И если Винсент и допускал, что мастерская в Арле всего лишь ступенька на пути к тропикам, он все же надеялся, что на этой ступеньке Гоген задержится. Итак, мастерской не получилось, и все надежды Ван Гога потерпели крах.

## Глава 5

### Драма

Из письма Винсента от 25 ноября мы узнаем, что Гоген пишет

«женщин, занимающихся стиркой». Речь идет о «Прачках», которые продолжили творческое наступление Гогена на Винсента. Можно представить себе горячку, царившую в то время в мастерской. Винсент пишет об этом Тео 4 декабря, как раз перед разразившимся кризисом: «Целыми днями мы работаем и работаем. Вечером, вконец вымотанные, отправляемся в кафе, а потом возвращаемся домой, чтобы пораньше лечь спать. Вот вся наша жизнь». И снова «Прачками» Гоген разом подводит итог целой серии картин Винсента. Мастерски построенный пейзаж, четко очерченные движения женщин, отказ от стилизованной провансальской природы — все заявляет о его честолюбивых стремлениях. Версия крупного плана превосходит даже смелость в изображении фрагментов на его картине «На сене». Кроме того, та же непринужденность, та же переработка темы и палитра, что и у Винсента в его пейзажах «Ферма в Арле» и «Хутор в Арле». Если сравнить отношения двух художников с качелями, то окажется, что в этот период Гоген чувствовал себя поднимавшимся на самый верх, Винсент же безнадежно застрял где-то у самой земли.

По мнению Рональда Пиквенса, именно тогда наступила в их отношениях третья фаза. В отличие от Винсента, который в этот период практически не писал писем, Гоген, наоборот, развил бурную эпистолярную деятельность, и в его посланиях все чаще стали упоминаться возникавшие между ними разногласия. Начнем с его письма Бернару, в котором он просит молодого художника съездить за вазой для Мадлен: «В Арле я чувствую себя как на чужбине, настолько все мне кажется маленьким, жалким — и пейзаж и люди. С Винсентом мы мало в чем сходимся и вообще, и особенно в живописи. Он восхищается Домье, Добиньи, Зиемом и великим Руссо<sup>[23]</sup> — людьми, которых я не переношу. И наоборот, он ненавидит Энгра, Рафаэля, Дега — всех, кем я восхищаюсь. Чтобы иметь покой, я отвечаю: „Господин начальник, вы правы“. Ему очень нравятся мои картины, но когда я их пишу, он всегда находит, что и то не так и это не эдак. Он романтик, а меня привлекает скорее примитивизм. Что касается цвета, он любит все случайности густого наложения краски, как у Монтичелли, я же ненавижу месиво в фактуре...»

Написано это явно сгоряча, а преувеличения вызваны яростными спорами об искусстве. Но, так или иначе, нам интересны и настроения, владевшие обоими, и суть их разногласий. Необходимо, однако, весьма осторожно воспринимать понятия *романтика* и *примитивизм*. Говоря о романтике, Гоген, бесспорно, имел в виду необузданность колорита Ван Гога. А под примитивизмом подразумевал свой синтетический метод, то

есть абстракцию, означавшую процесс упрощения и воссоздания реальности силой воображения.

Совершенно очевидно, что, принимаясь за новый «Автопортрет», Винсент надеялся вновь укрепить свои позиции. Удачным поводом для этого послужил полученный им портрет Лавая. Написанный в ответ «Автопортрет» с посвящением «моему другу Лавая» замечателен своей оригинальностью. Похоже, Винсент хотел выглядеть на нем более непоколебимым и уверенным в себе, чем это было на самом деле. От буддийского жреца не осталось и следа. На портрете у него более современный вид, угловатые черты лица, четко очерченные брови. Тогда же он приступил к серии портретов семьи Рулен. Гоген тоже написал портрет госпожи Рулен. Но в этом состязании уже не чувствовалось ожесточенности былых дуэлей.

Крепким, упитанным телом и безмятежностью фигура госпожи Рулен на портрете Гогена предвосхищает его будущих таитянок. Характерны для нынешнего периода здесь лишь бледно-желтое лицо женщины с зеленоватыми тенями на нем, ядовито-зеленый корсаж и четко очерченный пейзаж за окном, выполненный в алых, зеленых и желтых тонах в традициях клуазонизма. Ван Гог же написал «портреты всей семьи» — около десятка полотен. Теперь он соревнуется с Гогеном в скорости и стремится освободиться от интеллектуальной зависимости от своего товарища, о чем он сообщает Тео: «Если мне удастся лучше него написать *портреты всей этой семьи*, значит, я сделаю, по крайней мере, одну вещь, соответствующую моему собственному вкусу и моей индивидуальности».

Гоген, конечно же, был задет выходкой приятеля, которую расценивал как возврат к прошлому и стремление избежать его влияния. Ведь еще в июле Винсент не возражал, когда Гоген писал ему: «Совершенно согласен с вами, что точность изображения действительности не имеет в искусстве большого значения. Искусство — это абстракция». Тогда что же хотел сказать Винсент своей галереей «точнейших» портретов? Гоген же, напротив, — весь в азарте новых открытий, все более смелых, более полных символики. Оба они, и Гоген, и Ван Гог, были бескомпромиссны, когда дело касалось их творчества: Винсент не сдержан в выражениях, а Гоген обидчив. И резкость их слов — ничто по сравнению с тем, что каждый из них читает в работах другого, с тем приговором, который выносит один другому при помощи своих картин.

В «Прежде и потом» мы читаем: «Прошло несколько недель, прежде чем мне удалось в полной мере прочувствовать терпкий аромат Арля и его окрестностей. Но, несмотря ни на что, мы с самого начала работали в

полную силу, особенно Винсент. Между двумя такими существами, как мы с ним, — один весь вулкан, другой тоже кипящий, только внутренне, — назревало нечто вроде своеобразной борьбы. Прежде всего, я всюду и во всем находил беспорядок, который меня коробил...» Рональд Пиквенс отмечает, что «после 4 декабря Ван Гог написал только два письма, с этого дня и до середины месяца он хранил почти полное молчание. Он не описывал ни одного своего полотна». Гоген продолжает: «Доде, Гонкуры, Библия жгли мозг этого голландца. В Арле набережные, мосты, суда — весь Юг превращался для него в Голландию».

Если попытаться поставить себя на место Гогена, то станет ясно, что речь идет прежде всего о духовном беспорядке, о том, что для него невозможно было принять живопись, которая развивалась бы сама по себе, без провозглашения программ, без подтекста, в которой все передавалось с излишней голландской скрупулезностью. Ссылаться же Винсент мог лишь на Доде и Гонкуров или на Библию. Писателей такого толка, к тому же парадоксально приравненных к Библии, Гоген просто ненавидел.

Естественно, Гоген не преминул довольно жестко высказаться на эту тему. Но Винсента интересовала не сама литература, не символы веры. Книгу он воспринимал совершенно иначе. В ней он искал, видел и находил самого себя. И этого-то Гоген, увлеченный своими наставлениями, являвшимися для него одним из способов самовыражения, абсолютно не принимал. Даже наоборот, чем дальше, тем более он считал себя правым. Гоген сам подтверждает это: «Несмотря на все мои старания найти в этом хаотическом сознании какие-то логические основы его критических суждений, я никак не мог объяснить себе противоречий между его живописью и взглядами. Так, например, он бесконечно восхищался Мейссонье и глубоко ненавидел Энгра. Дега приводил его в отчаяние, а Сезанн был просто шарлатаном. Думая о Монтичелли, он плакал. Он приходил в ярость от того, что вынужден был признать у меня большой ум, в то время как лоб мой был слишком маленьким — признак тупости. И при всем этом он проявлял величайшую нежность, вернее даже, какой-то евангельский альтруизм».

Едва ли Гоген лукавил, пытаясь себя оправдать. То, что Винсент предпочитал Мейссонье Энгру, Дега и Сезанну, могло быть высказано в пылу спора. Ведь если посмотреть, как эти художники относились к природе, воспринимали окружающий мир, то станет очевидным, что Энгр, как и Дега с Сезанном, в своем стремлении перестроить, изменить действительность были на стороне Гогена. А в этом, как считал Винсент, и заключалась суть их дебатов. Он писал Тео: «С тех пор как Гоген, вопреки



своей и моей воле, убедил меня, что пора бы мне отчасти пересмотреть свои взгляды, я стал больше выдумывать из головы». «Выдумывать из головы» — именно это свойство является общим для Энгра, Дега и Сезанна.

Когда Гоген писал свои воспоминания «Прежде и потом», живопись Ван Гога была уже всеми признана и оценивалась гораздо выше его собственной. До него дошли отклики о ретроспективной выставке у Бернхейма-младшего, которая состоялась в марте 1901 года и произвела огромное впечатление на Матисса и Дерена. «Le journal» со статьей Мирбо, безусловно, дошел до Таити: «Мы все должны любить Винсента Ван Гога и вечно почитать его память за то, что он действительно был по-настоящему великим художником...» Гоген оценил, хоть и с опозданием, все, что Винсент заставил его понять и преодолеть в себе. Неспроста Шуффенекер в декабре, в самый разгар кризиса в отношениях двух художников, писал Гогену: «В субботу мы с женой отправились к Гупиллю посмотреть ваши последние работы. Я в невыразимом восторге. Все это еще прекрасней того, что вы присылали из Бретани, более абстрактно и более мощно».

Гогену не могут простить того, что спустя двенадцать лет после смерти Винсента он вдруг стал преувеличивать свою роль в развитии его творчества, то есть воспользовался именем Винсента, чтобы соорудить собственный пьедестал. Но могло ли быть иначе? Перед нами ужасающая картина последних месяцев жизни художника. Попробуем думать только о живописи, читая следующую цитату: «Пусть публика ничего об этом не подозревает — два человека проделали вместе колоссальную работу, полезную для обоих. А может быть, и для других. Старания иногда приносят плоды. Когда я приехал в Арль, Винсент был еще целиком в плену неоимпрессионистской школы и постоянно сбивался, что заставляло его страдать. Не то чтобы эта школа, как и все другие школы, была плоха, но она не соответствовала его натуре, слишком нетерпеливой и независимой. Со всеми этими желтыми пятнами на фиолетовом, со всей этой работой с дополнительными цветами, работой, с его стороны беспорядочной, он добивался только нежных созвучий, невыразительных и монотонных; в них полностью отсутствовала главная нота. Я взял на себя задачу просветить его, и это было легко, ибо почва оказалась щедрой и плодотворной. Винсент, как все оригинальные и отмеченные печатью индивидуальности натуры, не боялся никакого соседства, и ему совсем не свойственно было упрямство. Мой Ван Гог стал делать удивительные успехи; он словно предугадывал все, что в нем заложено, и отсюда пошла

вся эта серия солнц на солнцах под ярким солнцем».

Как только не упрекали Гогена за этот текст, с тех пор как он стал известен, то есть с начала 1920-х годов! Особенно, когда из переписки выяснилось, что «Подсолнухи» были созданы до его приезда! Может быть, он считал, что никто никогда не заинтересуется хронологией событий ни в жизни Ван Гога, ни в его собственной. Я же считаю, что причина этой путаницы кроется в его портрете «Ван Гог, пишущий подсолнухи», выполненном незадолго до окончания их авантюры. Не могло ли случиться, что слова, написанные накануне собственной смерти, показались ему реальнее самой реальности, подобно его картинам, созданным на Таити? Память вполне могла сыграть с ним эту злую шутку. Тем более что его слова служат ключом к этому портрету. Общеизвестно, что Гоген был буквально одержим подсолнухами Винсента и пытался выменять их на любую из своих картин после разразившейся драмы. Винсент сначала отказался: «Я категорически против, подсолнухи, о которых идет речь, останутся у меня. Они и так у него уже есть в двух вариантах, хватит с него». Позже он передумал и сказал Тео: «Знаешь, все-таки Гоген любит их необыкновенно. Он как-то, между прочим, обронил: „Они... они... прелесть“».

Полотно «Винсент, пишущий подсолнухи» само заявляло о желании завладеть ими. Это желание не имело ничего общего с тем, в чем упрекал Гогена Эмиль Бернар за своих «Бретонков на лугу». Гоген в полном смысле заболел от подсолнухов, но не от зависти, а от самоуничижения. Именно Винсент гениально отыскал ту самую «главную ноту». И Гоген был вынужден принять этот вызов: завладев одновременно и Винсентом, и его живописью, доказать, что все же именно он, Гоген, был подлинным хозяином мастерской. И даже пятнадцать лет спустя, когда он писал «Прежде и потом», он все еще чувствовал, что должен ответить на этот вызов.

Мы имеем возможность лучше разобраться в воспоминаниях Гогена, в частности о Винсенте и подсолнухах, и понять, при чем же здесь Монтичелли. В письме Винсента к своей сестре Вильгельмине, написанном в сентябре 1888 года, еще до приезда Гогена, мы читаем: «Я здесь много думал о Монтичелли. Это был сильный человек, немного, а пожалуй, даже основательно не в себе, грезивший о солнце, любви и веселье, вечно преследуемый нуждой, но обладающий изысканно-утонченным вкусом колориста [...]. Он умер в Марселе. Участь его была печальной, скорее всего, ему пришлось пройти через свой Гефсиманский сад. Так вот, я продолжаю здесь его дело, будто его сын или брат [...]. Монтичелли видел

и писал Юг совершенно золотым, оранжевым, желтым. Большинство художников, не будучи от рождения колористами, совсем не замечает этих цветов и считает сумасшедшим всякого, кто видит мир другим, не таким, как они [...]. Вот и я уже готов написать картину в ярко-желтом колорите с подсолнухами в желтой вазе на желтом фоне...»

Таким образом, Винсент здесь связывает свою приверженность к колористике Монтичелли с подсолнухами и с понятием безумия, возникающим два раза в одном тексте: сперва в рассказе о самом Монтичелли, потом, когда пишет о красках, которые выбирает он сам. Когда, заговорив с Гогеном о Монтичелли, Винсент не смог сдержать слез, он, несомненно, испытывал то, о чем писал своей сестре, — страх перед безумием.

Гоген знал об этом, но не придавал таким вещам особого значения. Он слушал Винсента невнимательно или, может быть, слышал лишь то, что хотел услышать. В январе 1894 года Гоген опубликовал такие строки: «В моей желтой комнате солнечные цветы с пурпурными глазами сияют на желтом фоне; их стебли купаются в желтом кувшине с водой, стоящем на желтом столе. В углу картины подпись художника — Винсент. Желтое солнце, пронизывающее желтые занавески на моем окне, заливают золотом все это изобилие. Утром, еще не встав с постели, я воображаю их чудесный запах. Как же старина Винсент, этот художник из Голландии, любил желтый цвет и солнечные лучи, согревавшие его душу, объятую ужасом вечных туманов! Он так нуждался в тепле. Когда-то мы жили вдвоем в Арле, оба сумасшедшие, в непрестанной борьбе за получение самого красивого цвета; я предпочитал красный — как же найти настоящий алый цвет? А он вдруг самой ярко-желтой краской из своей палитры написал на фиолетовой стене:

Я дух святой.

Я здрав душой!»

Это «оба сумасшедшие» особенно подчеркивает огромную разницу между рассудительным Гогеном и Винсентом, который не заявлял бы во всеуслышание с помощью желтого колера Монтичелли, что он в здравом рассудке, если бы не чувствовал себя на краю бездны. Поль написал это не потому, что не принимал Винсента всерьез, а потому, что относил его безумие только к разладу с обществом, не имеющим никакого отношения к живописи: «В моей желтой комнате висел маленький натюрморт, на этот раз в фиолетовых тонах. Огромные, разбитые, бесформенные башмаки. Башмаки Винсента. Однажды утром он надел их в дорогу, тогда они были еще совсем новыми. Он собрался пешком идти из Голландии в Бельгию.

Молодой священник (он только что закончил семинарию, намереваясь стать, как и отец, пастором) направлялся на шахту, чтобы повидать тех, кого он называл своими братьями. Вопреки наставлениям своих учителей, благоразумных голландцев, Винсент верил, что Иисус любил бедных [...]. Определенно, уже тогда Винсент был не в себе...»

Когда Гоген показал другу его портрет — «Ван Гог, пишущий подсолнухи», — Винсент ответил: «Да, это я, только лишившийся рассудка». Думая, что речь идет о выражении лица Винсента, Гоген не понял, что тому просто была невыносима мысль, что его изобразили и именно таким — то есть пока *он был Монтичелли*. А значит, *сошедшим с ума*. Гоген прознал про его тайну и осмелился *завладеть* и ею, и его подсолнухами! Ведь во время их заточения в доме в первой половине декабря Гоген наблюдал день за днем, как идет работа над полотном. Позже из Сан-Реми Винсент написал Тео: «Это был вылитый я, крайне измученный и будто наэлектризованный, каким я и был тогда».

Именно этот день, по мнению Гогена, и был началом их разрыва: «В тот же вечер мы пошли в кафе. [Винсент] заказал легкий абсент. Внезапно он швырнул мне в лицо стакан, выплеснув все содержимое. Я успел увернуться, а затем, обхватив его обеими руками, вышел с ним из кафе. Мы пересекли площадь Виктора Гюго, и через несколько минут Винсент уже лежал на своей кровати, а еще через несколько мгновений заснул и до утра не просыпался».

На следующий день Винсент признался, что смутно помнит о нанесенной другу обиде. Гоген пишет, что ответил ему так: «Охотно и от всего сердца прощаю вас, но вчерашняя сцена может повториться, а если бы вы меня ударили, я мог бы не совладать с собой и попросту задушить вас. Позвольте мне поэтому написать вашему брату, что я уезжаю».

Что он и сделал: «Взвесив все обстоятельства, я вынужден вернуться в Париж. Мы с Винсентом совершенно не можем далее жить вместе без осложнений в силу несовместимости наших характеров, а работая, каждый из нас нуждается в покое. Ваш брат — человек исключительного ума, которого я очень уважаю и покидаю с сожалением».

Позже Гоген рассказывал Бернару, что после этого случая Винсент «стал таким странным, что я больше не знал покоя. Однажды Винсент спросил: „Вы собираетесь уехать?“ И когда я ответил „да“, он вырвал из газеты клочок, на котором были напечатаны слова „Убийца сбежал...“, и вложил его мне в руку».

Мы знаем обо всем этом только из рассказа Гогена. Но тут в его воспоминаниях оказался пробел, причем не случайный: на самом деле он

передумал ехать в Париж. Сначала они с Винсентом посетили музей Фабра в Монпелье, после чего Гоген сообщил Тео, что изменил решение, и отослал ему портрет: «Соблаговолите рассматривать мой отъезд в Париж как нереальный, а следовательно, и отправленное мной письмо дурным сном. Я получил вторую выписку в свою пользу с моего банковского счета, не может ли это быть ошибкой? [...] Все больше грущу по Антильским островам и, как только смогу еще что-нибудь продать, отправлюсь туда. Недавно я сделал портрет вашего брата, задуманный как фрагмент полотна [художник, пишущий подсолнухи]. С точки зрения правдоподобия, он, может, и не слишком похож на оригинал, но, мне кажется, я уловил в нем что-то глубоко интимное. Если хотите, оставьте его себе, конечно, если он вам не противен...»

Тогда же он написал Шуффу весьма прозаичный отчет о событиях: «Мое положение очень затруднительно. Я многим обязан Ван Гогу [Тео] и Винсенту и, несмотря на некоторые разногласия, не могу сердиться на человека с золотым сердцем, который болен, страдает и нуждается во мне. Вспомните судьбу Эдгара По, который в результате несчастий и нервного срыва стал алкоголиком. Когда-нибудь объясню все подробно. Во всяком случае, я остаюсь, но мой отъезд может состояться в любую минуту... Пока никому ни слова». Портрет Винсента был закончен числу к 15-му, поездка в Монпелье состоялась ближе к 17–18-му, а эти письма Купер относит к 19–20-му.

Письмо, в котором Винсент рассказывал Тео о поездке в Монпелье, оказалось, по словам Виктора Мерлеса, единственным, свидетельствовавшим о том, что «Винсент потерял над собой контроль, по крайней мере в приписке». А если к этому присоединить письмо самого Гогена, то становится очевидным, насколько необъективно запелляционное утверждение Бернара Зюрхера: «После совершения злодеяния [портрет Винсента] Гогену не остается ничего другого, как бежать. Но слишком поспешный побег только сделает явным его преступление (sic). Чтобы отвлечь Винсента, он предлагает съездить в Монпелье, в музей Фабра...» Предположение, что друзья на следующий день после кризиса, на время приостановившего происходившую между ними борьбу, отправились любоваться полотнами Делакура и Курбе из коллекции Альфреда Брюйя, чтобы Винсент мог отвлечься, не выдерживает никакой критики. Это был второй тур их дуэли со сменой оружия. Гоген понял, что, подталкивая Винсента «сочинять из головы», он перегнул палку, к тому же усугубив это своей картиной, на которой изобразил Винсента, пишущего подсолнухи. Гоген искал оправдания. И знал, что

найдет его в музее Фабра — там, где он написал когда-то копию «Мулатки» Делакруа.

Винсент послал Тео подробный отчет о посещении музея. И в нем сразу бросаются в глаза три связанные между собой темы. Прежде всего впечатление, произведенное на Винсента портретом мужчины [с палкой] Рембрандта (теперь он находится в Лувре): «Я сказал Гогену, что усматриваю в нем некое фамильное сходство, вернее, ту же породистость, что и у Делакруа, и у самого Гогена. Не знаю почему, но я всегда про себя называю его „Путешественник“ или „Человек издалека“». Опасения, что Гоген оставит его и вновь отправится в путешествие (в тропики?), не покидали Ван Гога. Винсент пытался мужественно встретить этот удар судьбы: «Сегодня утром на мой вопрос, как он себя чувствует, Гоген ответил, что „ощущает себя прежним“, чем очень меня порадовал».

Вторая тема — и основная — это «Портрет Брюйа» (которого Винсент в письме упорно называет Бриа) кисти Делакруа: «Скажу только: этот мужчина с рыжими бородой и волосами, чертовски похожий на тебя или меня, напоминает мне стихотворение Мюссе: „...повсюду, где коснулся я земли, убогий в черном возле нас садился, в глаза заглядывая, будто был нам братом...“ Уверен, что на тебя он произвел бы точно такое же впечатление».

Раз уж нам представилась возможность заглянуть в подсознание Винсента, воспользуемся ею. Прежде всего, Винсент пишет «возле нас», тогда как в оригинале говорится: «Садился при дороге». К тому же, он употребляет множественное число (что включает Тео) вместо единственного у Мюссе. Далее, все в том же множественном числе: «в глаза заглядывая, будто был нам братом» — вместо «как брат, похожий на меня».

Конец письма выдает овладевшую им навязчивую идею: «Надо смело признать, что этот *некто* и портрет Бриа у Делакруа похож на нас с тобой, точно наш новый брат». Бриа, *новый брат*, как бы воскрешает брата Винсента, родившегося мертвым ровно за год, день в день, до появления на свет самого Винсента, названного так матерью, продолжавшей любить погибшее дитя. Эти ужасные мысли, с которыми не может сравниться даже отъезд Гогена, затмевает только что полученная новость: Тео обручился с Жоанной, сестрой своего друга Андре Бонже. Для Винсента это означает конец их братству. Тео для него теперь потерян.

Третья тема снова возвращает нас к портрету, написанному Гогеном, и, следовательно, к мысли о безумии. Винсент советует Тео купить литографию картины Делакруа «Тассо в тюремной психиатрической

лечебнице»: «мне кажется, эта фигура связана с прекрасным портретом Бриа». А чуть дальше следует фраза: «Мы были совершенно околдованы, ибо, как справедливо заметил Фромантен, Рембрандт — это настоящий чародей» с добавлением: «(а Делакруа чертов сукин сын, черт побери, и пошел ты к черту, черт возьми)».

То, что эта странная вспышка относится к Делакруа, которого когда-то копировал Гоген и который создал портрет Бриа, «нового брата», и «Тассо в психиатрической лечебнице», отнюдь не случайно, так как собирает воедино все скрытые причины кризиса. Но в бессвязных фразах Винсента Виктор Мерлес замечает и другую ассоциацию, а именно, сходство Гогена с портретом Рембрандта, которое, в свою очередь, наводит на мысль о пилигриме Буниена. Таким образом, заключает Мерлес, для него Гоген, «возможно, в каком-то смысле воплощал это существо, шагающее к своему духовному совершенству, бросающее вызов судьбе и переживающее на своем жизненном пути испытания, очищающие душу. Никогда еще характер Гогена не был понят так точно».

Все это не замалчивает самого факта борьбы между двумя художниками, но выводит ее за рамки обывательской склоки, до которой ее часто низводят. Винсент сам вскоре определил ее значение в их духовной жизни двумя своими картинами, изображающими пустые кресла. Это «Стул Винсента»: в неяром свете дня он, кажется, опустел лишь на мгновение, и его владелец вот-вот вернется и усядется с трубкой в зубах на свое место. И «Кресло Гогена», которое при ночном освещении выглядит гораздо драматичней. Год спустя Винсент так опишет эту картину молодому критику Альберу Орье: «Я многим обязан Полю Гогену. За несколько дней до того, как мы расстались из-за моей болезни, вынудившей меня отправиться в психиатрическую лечебницу, я попытался написать его пустое кресло. Получился этюд его деревянного темно-красного кресла с зеленым соломенным сиденьем, а на пустом сиденье — подсвечник с горящей свечой и современные романы».

Гоген вряд ли знал (или догадывался, что почти одно и то же) о трагедии Винсента и о мертворожденном ребенке. А даже если и прочел письмо к Тео, то мог принять это за проявление помутившегося рассудка. Почувствовал ли он безысходное состояние Винсента? Или просто решил, что тот уже смирился с его предстоящим отъездом? В последнем письме перед драмой Гоген пишет Шуффенекеру: «Винсент зовет меня иногда человеком, который пришел издалека и далеко пойдет».

Кризис наступил не в рождественскую ночь, как считалось ранее, а 23 декабря, то есть события развивались с поразительной быстротой. Прошло

чуть больше недели после того вечера 15 декабря, когда Винсент, увидев картину Гогена «Ван Гог, пишущий подсолнухи», швырнул ему в лицо стакан со спиртным. Жест, не выражавший никакого отклонения от здравого рассудка, а просто свидетельствовавший о взрыве сдерживаемой до того момента ярости. После этого они даже успели съездить в Монпелье. Видимо, числа 17-го Винсент написал, по крайней мере, два «пустых кресла», а Гоген «Автопортрет». 9 января, вынырнув из очередного приступа безумия, Винсент писал брату: «Ты видел мой портрет, находящийся у Гогена, и автопортрет, написанный им в последние дни?» По сути, это был ответ Гогена на «Кресло Гогена», в каком-то смысле утверждение своего присутствия, своеобразный протест против «пустого места».

Винсент так комментировал этот «Автопортрет»: «Если ты сравнишь его портрет с тем, который он прислал мне из Бретани, то увидишь, что здесь он стал выглядеть спокойней». На грубой, слегка загрунтованной мешковине Гоген изобразил себя стоящим лицом к какой-то картине, равнодушно взирающим на происходящее, вид у него потерянный. Как раз тогда он писал Шуффу: «Выразить живописными средствами — это совсем не то, что описать словами. Вот почему я предпочитаю суггестивный колорит и диагональную композицию живописному роману... Почему бы нам не изобрести различные виды гармонии, соответствующие состоянию нашей души?»

«Автопортрет» выполнен в темных тонах, черты лица прорисованы углем. Взгляд потухший и усталый. Вероятно, Винсент действительно пытался убедить себя, что дела не так уж плохи, если в отсутствии агрессивности со стороны Гогена усмотрел спокойствие. Словно в отместку таким заявлениям Винсента «Автопортрет» иллюстрирует истинное состояние Гогена в период тех трагических событий. Что до хронологии, то ее он не соблюдает вовсе. В «Прежде и потом» художник относит приступ буйства Винсента к *следующему* дню после того вечера в кафе, когда Винсент запустил в него стаканом. Кто теперь может установить, намеренно или нечаянно он исказил временные рамки, когда писал свои воспоминания в 1903 году. Усложняет дело то, что эта неточность связана с попыткой Гогена оправдаться, которая основывается на рассказе о втором нападении на него Винсента — этот эпизод так никем и не был подтвержден.

Вот что произошло, по утверждению Гогена, на следующий день после случая со стаканом. Проснувшись, Винсент вел себя совершенно спокойно и принес извинения за нанесенное оскорбление. Гоген простил его и



предупредил, что, если подобное повторится, он не ручается за себя и Винсент рискует быть задушенным. И тут же добавил: «Позвольте мне поэтому написать вашему брату, что я уезжаю». Гоген продолжает рассказ: «Что это был за день, боже мой! Настал вечер, я кое-как поужинал и решил в одиночестве пройтись, подышать воздухом, напоенным ароматом цветущих лавров. Я уже почти пересек площадь Виктора Гюго, как вдруг услышал позади так хорошо знакомые мне мелкие шажки. Я обернулся в тот самый миг, когда Винсент бросился на меня с открытой бритвой в руке. По-видимому, в моем взгляде была в тот момент такая сила, что он остановился, опустил голову и, повернувшись, побежал домой. Проявил ли я тогда трусость, не обязан ли был обезоружить его и попытаться успокоить? Часто вопрошал я свою совесть по этому поводу, но ни разу не мог упрекнуть себя. Кто хочет, пусть бросит в меня камень. Одним махом очутился я в арльской гостинице, справился, который час, снял комнату и лег спать».

Позже, вернувшись в Париж, Гоген поведал эту историю Бернару так: «Накануне отъезда из Арля Винсент побежал за мной — уже наступила ночь — я быстро обернулся, поскольку с некоторых пор он стал очень странным, хотя я еще ни в чем не был уверен. Он сказал мне: „Вы молчите, ну что ж, я тоже буду молчать...“ Ночевать я пошел в гостиницу...» Как в одном, так и в другом рассказе не хватает очень важной детали: какова была реакция Винсента на сообщение Гогена о решении уехать. Заметим, что это уже второй случай, когда Гоген, сведя целую неделю — с 15 по 23 декабря — к одному дню, путает свое первое решение уехать со вторым. Винсент же так отреагировал на второе решение, которого он очень боялся. По возвращении из Монпелье Гоген заявил, что передумал уезжать. То ли он это скрывает, то ли что-то путает. Возможно, его забывчивость маскирует то, что решение он принял хладнокровно и взвешенно, что и усугубило лихорадочное состояние Винсента.

Ибо, и в этом все дело, ничего еще не было согласовано, когда, вернувшись из Монпелье 19-го или 20-го числа, Гоген сообщил Тео, что он передумал. Хотя он и предложил считать намерение вернуться в Париж «дурным сном», идея эта витала в воздухе и во многом определяла жизнь обоих. Гоген упоминает об этом в «Прежде и потом», но подробно ничего не разъясняет: «В последнее время моей жизни в Арле Винсент становился то крайне резким и шумливым, то вдруг молчаливым. Иногда, проснувшись ночью, я замечал, что Винсент встал и подходит к моей кровати. Что заставляло меня проснуться в этот момент? Во всяком случае достаточно было сказать ему очень серьезным тоном: „Что с вами,

Винсент?“ — чтобы он, не ответив, улегся опять и заснул мертвым сном. Мне пришла мысль сделать его портрет в момент работы над натюрмортом с подсолнухами, которые он так любил...» Таким образом, совершенно очевидно, что «крайне резким» Винсент стал не *до*, а *после* того, как Гоген написал его портрет, как раз в ту, стершуюся в памяти Гогена неделю, последовавшую за случаем со стаканом и отменой решения вернуться в Париж, а именно между поездкой в Монпелье 17 декабря и 23 декабря, когда он вставал по ночам. Потому что Винсент не поверил (это ясно из его письма к Тео), что Гоген *действительно* передумал.

Хронология в «Прежде и потом» не выдерживает критики. Ни малейшего упоминания о том, что все эти события происходили накануне Рождества. В городе никаких приготовлений к празднику. Возможно, напряженные отношения с Винсентом занимали все мысли Гогена, и он ничего вокруг не замечал? Или, занятый мыслями о самооправдании задним числом, он накапливал и более или менее сознательно подтасовывал факты? Он представляет дело так, будто вечером 23 декабря он находился один и между ними все было кончено, не упоминая, что уже собирался ехать. Хотя это ясно из рассказа о событиях, последовавших за злополучным скандалом со стаканом и о заявлении, сделанном им Тео.

Согласно версии, сообщенной Бернару, Винсент именно после нападения на Гогена на площади, а не после того, как запустил в него стакан, схватил бритву, чтобы покалечить себя. Он отрезал мочку левого уха. Потом, обмотав голову полотенцем, остановил кровотечение. Вымыл отрезанный кусок и поспешил в бордель, куда они частенько заходили с Гогеном. Может быть, как предположил Джон Ревалд, надеясь застать там Гогена? Чтобы представить ему кровь, которую он пролил, совершив символическое самоубийство, поскольку тот *намеревался сбежать*? По свидетельству местной газеты, вышедшей на следующий день, все это произошло около половины двенадцатого ночи: «В доме терпимости он передал отрезанное ухо некой Рашель со словами: „Бережно храните это“. После чего исчез. Поставленная в известность полиция решила, что несчастный сошел с ума, и на следующее утро отправилась к нему домой, где и обнаружила его лежащим в постели и почти не подававшим признаков жизни».

Гоген писал: «Я был настолько возбужден, что заснул лишь около трех часов утра и проснулся довольно поздно — в половине восьмого». Об отъезде не могло быть и речи. Ни о чем не подозревая, он направился к дому с желтым фасадом, и комиссар полиции тут же обвинил его в убийстве: «„Что вы сделали, месье, с вашим другом? — Право, не знаю...

— Бросьте... отлично знаете... он умер“. Никому не пожелаю я такого момента; мне понадобилось несколько долгих минут, чтобы обрести способность думать и совладать с биением сердца. Я задыхался от гнева, возмущения, горя, а также и от стыда из-за всех этих разрывавших меня на части взглядов».

По его словам, он увидел Винсента, свернувшегося калачиком в углу кровати, с головой накрытого одеялом: «Осторожно, очень осторожно ощупал я его тело — теплое и явно живое. От этого ко мне сразу вернулись энергия и рассудок. Почти шепотом я сказал полицейскому комиссару: „Пожалуйста, месье, разбудите этого человека как можно осторожнее и, если он обо мне спросит, скажите, что я уехал в Париж. Если он увидит меня, это может привести к роковым для него последствиям“. Проснувшись, Ван Гог осведомился о товарище, спросил, где его трубка и табак, хотел было потребовать коробку с нашими деньгами, находившуюся внизу. Подозрение, должно быть! Но оно едва задело меня — я был уже закален против всякой боли...»

Эти записи ничего не проясняют. Почему Гоген не хотел показаться на глаза Винсенту? Может, потому что тот мог вспомнить об отъезде Гогена в Париж, и это вызвало бы новый приступ? Похоже, Гоген хотел свалить свою вину, причем не только моральную, на Винсента. В письме Бернара к Орье говорится, что Гоген действительно был арестован, а потом отпущен, что снова заставляет сомневаться в правдивости рассказа, так как, выходит, на это были более серьезные причины, чем перечисленные Гогеном: его могли обвинить в неоказании помощи человеку, чья жизнь подверглась опасности, это очевидно, как и то, что он решил защищаться. Стремление Гогена найти смягчающие свою вину обстоятельства, представив себя жертвой куда в большей степени, чем это было на самом деле, и куда менее агрессивным, чем подсказывает его живопись, теперь, по прошествии стольких лет, по-человечески понятно. Скорее всего, он был совершенно сбит с толку драматическими событиями, внутренние мотивы которых оставались для него загадкой, и, озабоченный собственной безопасностью, так и не понял, насколько состояние Винсента было серьезным. Через много лет, в 1903 году, нападение с бритвой превратилось для него в своего рода картинку, созданную игрой воображения.

Придя в сознание, Винсент очень смутно помнил события, чтобы помочь кому-либо в них разобраться. 2 января он написал Тео: «Теперь поговорим о нашем друге Гогене. Я что, очень испугал его? Почему он не подает признаков жизни?» А 1 января в письме к Тео Винсент передал такое послание для Гогена: «Дорогой друг Гоген, пользуюсь первым

выходом на улицу, чтобы черкнуть вам два слова и уверить вас в моей искренней и глубокой дружбе. Я много думал о вас в больнице, несмотря на горячку и слабость».

И тут мы неожиданно находим разгадку происшедшей трагедии в письме Винсента к Тео от 23 декабря, то есть в то самое печально окончившееся воскресенье: «Мне кажется, Гоген немного разочаровался в добром старом Арле и маленьком домике с желтым фасадом, где мы работали, а больше всего во мне. В самом деле, ему, как и мне, трудно будет остаться здесь еще на какое-то время. Хотя эти трудности кроются, скорее, в нас самих. В общем, я считаю, он должен принять какое-то решение: или он определенно остается, или определенно уезжает. Я советовал ему как следует подумать и прикинуть, прежде чем решать. Гоген — натура творческая, и именно поэтому нуждается в покое. Где еще он найдет его, если не здесь? Жду его решения, абсолютно успокоившись...»

Это письмо проясняет то, что скрывает Гоген, а именно: в воскресенье 23 декабря Винсент ждал «абсолютно спокойно», как ему казалось, что Гоген сделает решительный шаг в каком-то направлении. А значит, он уже во второй раз заявил Винсенту о своем намерении уехать. И спокойствие Винсента было вызвано тем, что он еще надеялся, что Гоген «определенно останется». В этот момент ничего непоправимого между ними еще не произошло, ведь было еще рано, если выемка писем, как и сейчас, производилась по воскресеньям в пятнадцать часов, это непоправимое только еще должно было произойти в промежутке между написанием письма и историей с ухом. Итак, Гоген признает, что отправился «в одиночестве подышать воздухом». А может быть, чтобы подумать (что вероятнее), потому что его решение уехать 24-го было бесповоротным? И он сообщил об этом Винсенту? Когда он рассказывал о случившемся Бернару, под словами «накануне отъезда» он подразумевал отнюдь не реальный отъезд, который произошел в лучшем случае 25-го вечером. Ведь он был задержан полицией и к тому же должен был дождаться Тео (которого смог вызвать телеграммой не ранее, чем 24-го днем, а приехать Тео мог лишь 25-го утром, самым ранним ночным поездом). Когда Гоген говорил «накануне отъезда» — имелся в виду планируемый отъезд. Планируемый *на 24 декабря*, для чего Гоген, предположительно 23-го, купил билет. Эта новость и спровоцировала приступ Винсента.

Такое окончательное решение стало для Винсента доказательством того, что Гоген «убийца» и собирается сбежать. Возможно, Винсент бросился за ним и, догнав, сказал: «Вы молчите, ну что ж, я тоже буду молчать». Вполне возможно, что Гоген провел ночь в гостинице.

Действительно ли он спрашивал, который час? Не потому ли, что ему надо было успеть на поезд? А как же с отправкой картин? Он об этом не упоминает, словно собирался ехать в Париж без багажа. В любом случае, его ночевка в гостинице не может означать ничего другого, как только то, что разрыв с Винсентом произошел после ссоры по поводу отъезда.

И вот 23-го, вечером, Винсент остается один. Он считает: навсегда один, в маленьком домике с желтым фасадом. Их содружество распалось. И комната с подсолнухами, и сад поэта покинуты. Кресло Гогена этой ночью останется пустым, именно таким, каким он его написал. Останется пустым навсегда. Он впадает в безумие и калечит себя.

Если мое предположение, что отъезд был назначен на 24-е, верно, то сама эта дата исполнена кошмаром в возбужденном мозгу Винсента, поскольку *на 24-е назначена свадьба Тео с Жоанной Бонже*. Винсент изо всех сил старался забыть об этом событии — в его письмах оно не упоминается ни разу. Кроме того, есть еще один фактор, относящийся к совпадениям во времени. Вивиан Форрестер пишет, что «несколько лет назад, когда Винсент покидал дом своего отца (имевшего привычку ворчать: „Ты убиваешь меня!“), тот воскликнул: „Наконец убийца покинул дом!“ Это случилось накануне Рождества», 24 декабря 1881 года! (Возможно, это переживание скрыто присутствует в полотне «Воспоминание о саде в Эттене».) Совпадение, еще более усиливающее развитие драмы с Гогеном, наложившейся на старую семейную трагедию, плюс тревожное ожидание отъезда Гогена, назначенного на день свадьбы Тео. В душе Винсента разом открылись все раны.

Теперь мы можем вновь обратиться к письму Винсента к Гогену от 1 января: «Скажите, друг мой, так ли уж необходим был приезд моего брата Тео? Сейчас-то уж можно его успокоить, да и вы не волнуйтесь, прошу вас». Гоген не мог понять, почему Винсент задал этот вопрос, ибо откуда ему было знать, что телеграмма, отправленная им 24 декабря и вызвавшая немедленный приезд Тео, пришлась как раз на день его свадьбы. Вот что терзало Винсента! И вот откуда эти бодрые строки во втором письме к Тео от 2 января: «Крепко жму руку, читаю и перечитываю твое письмо по поводу встречи с семейством Бонже. Это просто замечательно. Что до меня, я доволен своим положением [что можно перевести так: совершенно один в чужом городе, в больнице, без жены]. Еще раз жму руку тебе и Гогену».

Вернемся к письму к Гогену от 1 января: «Успокойте [Тео] и успокойтесь сами [...] поверьте, зла в общем-то не существует в этом лучшем из миров, где все, что ни делается, к лучшему[...]. Мне хотелось

бы (...) чтобы, обдумав и взвесив все и со всех сторон, вы не говорили бы плохо о нашем маленьком желтом домике...» То есть об их общей мастерской, о которой он столько мечтал, в которую столько вложил. Как тут не подумать, что Винсент писал эти полные горечи строки, заливаясь слезами.

В мастерской оставалось незаконченное полотно — «Колыбельная», на котором мадам Рулен своими пышными формами занимала теперь все «пустое место» кресла Гогена. Выйдя из больницы, Винсент создал множество его вариантов. Он писал Тео 28 января 1889 года: «По поводу сюжета этой картины я говорил Гогену, что когда-то мы с ним беседовали об исландских рыбаках, об их печальном одиночестве, когда им грозят опасности и они брошены на волю волн. Его рассказы подали мне мысль написать такую картину, чтобы моряки, эти мученики и дети одновременно, когда их лодку раскачивают морские волны, могли бы, глядя на эту картину, испытывать чувство, будто это кормилица, напевая, как когда-то качает их в колыбели...»

Может, у него в памяти возник образ Мо, его матери, так и не сумевшей простить Винсенту, что он не был ее «первенцем Винсентом»? Наверняка это произошло в тот момент, когда его покинул Гоген, а Тео женился. Но кто все же сможет определить роль Гогена в этой драме: был ли он тем «человеком, который пришел издалека и далеко пойдет», или компаньоном, которого Винсент не сумел удержать, и это ввергло его в страшное одиночество? Хотя Винсент Гогена в этом не обвиняет. Он писал Тео 2 января: «Ему пришлось уехать с тобой. К тому же ему надо было вновь увидеть Париж, где, возможно, он чувствует себя больше дома, чем здесь. Попроси Гогена написать мне и передай, что я постоянно думаю о нем». Если образ Мо и появился в «Колыбельной», то лишь для того, чтобы передать чувство уверенности и защищенности, которые она так и не смогла дать ни своему сыну, ни тому моряку, уплывшему вдаль, которым был Гоген. Винсент страдал, что не может уехать с Гогеном, что не может вместе с ним послушать пение кормилицы, которого ему мучительно не хватало. Возможно, это незаконченное полотно тоже спровоцировало кризис, которого Винсент тщетно пытался избежать, отдавшись новой работе? Гоген очутился в эпицентре семейного землетрясения, включавшего и Мо, и Тео. Когда Винсент украшал его комнату в маленьком домике с желтым фасадом и сделал заложником своей живописи, он мечтал, что Гоген избавит его от невыносимого одиночества, они творили бы вместе... Но как только Гоген принял решение уехать, это стало предзнаменованием подземного толчка. После поездки в Монпелье,

перебирая в памяти строки «Декабрьской ночи», не отождествлял ли Винсент себя с моряком Гогеном? Когда после подлинных стихов Мюссе:

*Повсюду, где коснулся я земли*

он меняет местами и переделывает следующие строки таким образом, чтобы сохранить эффект «морской» темы, то вместо:

*садился при дороге  
весь в черном, человек убогий*

у него получается:

*убогий в черном  
возле нас садился.*

Винсенту приходилось «искать забвения в хорошем глотке вина и курении без меры», как он сам писал Тео. Как известно, Винсент злоупотреблял абсентом, настоящим ядом для нервной системы, не щадящим никого. Он сам признавал во время болезни: «Для того чтобы достичь высокой желтой ноты, что удалось мне этим летом, пришлось немного превысить дозу...» Это стало одной из причин (если не самой главной) драмы. Маленький домик с желтым фасадом, подсолнухи. Абсент. Гоген сдержал слово и сохранил тайну. Он послушался Винсента и не позволил себе «ни одного худого слова о нашем маленьком домике с желтым фасадом». Последуем его примеру.

# ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

## НА ПУТИ К ПРИЗНАНИЮ СВОЕГО ИСКУССТВА

*Эта потрясающая убежденность...*

*Малларме*

### Глава 1

#### Возвращение в Париж

Гоген вернулся в Париж вместе с Тео 26 или 27 декабря. А 28-го он отправился посмотреть на смертную казнь. Это оказалось так страшно, что и тринадцать лет спустя он вспоминал о ней с ужасом в «Прежде и потом». В толпе кричали: «Да здравствует убийца! Долой судей!» Поскольку жить ему было негде, Гоген снова остановился у Шуффенекера, но когда Тео возместил ему деньги, прожитые в Арле, у художника появилась возможность снять на три месяца мастерскую в доме № 16 на улице Сен-Готар. Драма в Арле хоть и доставила известные неприятности, но на планы Гогена не повлияла — яркое солнце Юга оставило Гогена равнодушным, и большинство сюжетов так и не были реализованы. Хотя Винсент и обещал в письме к Тео, отправленном сразу после выхода из лечебницы, выслать «Гогену оставшиеся картины, как только он пожелает», никто не проверял, сколько работ осталось в Арле. Около 17 января, уже получив ответ Гогена, Винсент писал Тео: «Я нахожу несколько странным, что он требует у меня картину с подсолнухами, предлагая мне то ли в обмен, то ли в подарок несколько оставленных здесь этюдов». К тому же Гоген просил выслать ему две маски и перчатки (для фехтования), на что Винсент заметил: «Спешу выслать ему бандеролью его детские цацки. Надеюсь, он никогда не воспользуется более серьезным оружием». Однако в письме Винсента не было никакого осуждения или обиды, тон его вполне мирный.

К середине января Винсент по письмам Гогена заключил: «Похоже, средства у него на исходе. Лучшее, что он мог бы сделать, но чего как раз не делает, — это просто-напросто вернуться обратно». И в двадцатых числах января Винсент написал Гогену: «Я остался один в моем маленьком



домике, и хотя, наверное, мой долг — оставаться на борту до конца, последним, я все же немного огорчен отъездом своих друзей [...]. Теперь меня мучает совесть, что я под множеством благовидных предлогов настоял на том, чтобы вы остались и заставил вас дожидаться событий, которые и ускорили ваш отъезд, если, конечно, он не был запланирован заранее. Мне, видимо, нужно был показать вам тогда, что я вправе быть в курсе событий». Эти строки подтверждают важность того, что скрыл Гоген в «Прежде и потом», а именно: что речь шла о его *втором решении* уехать. Точнее, об обдуманном решении уехать, последовавшем после случая со стаканом, как раз накануне 23 декабря, когда и произошла трагедия. Видимо, эти мысли назойливо преследовали Винсента во время передышки между двумя приступами.

Словом, он по-прежнему был привязан к Гогену, и непонятно, почему теперь, когда это письмо полностью восстановлено Купером, причины декабрьской драмы все еще остаются загадкой. «Как бы там ни было, — продолжает Винсент, — я надеюсь, что мы, как и прежде, достаточно хорошо относимся друг к другу, чтобы начать все сначала, если нужда, этот вечный бич для бедных художников, принудит нас к этому». Несомненно, это намек на новый финансовый проект с Тео. И далее, возвращаясь к теме «Колыбельной»: «Мой дорогой друг, заниматься живописью — то же самое, что до нас делали в музыке Берлиоз и Вагнер... Искусство, врачующее отчаявшиеся сердца! Немного осталось таких, как вы и я, кто это чувствует!»

Неизвестно, что по этому поводу чувствовал Гоген, поскольку его письмо, из которого Винсент понял, что у Гогена кончаются деньги, оказалось последним. Из него же мы узнали четыре вещи. Первое — оставленные этюды «не стоят того, чтобы их пересылать. А вот альбомы для рисования содержат заметки, которые могут понадобиться». Второе. «Видел два раза Бернара [...]. Нет, портретов пока не писал, все время ушло на покупки. Теперь, когда у меня есть мастерская, где я могу ночевать, примусь за работу». (Купер делает из этого вывод, будто Гоген «вызвал ревность друга, сделав мадам Шуффенекер своей любовницей», совершенно бездоказательно, так как позже тот снова переехал в дом к Шуффу). Третье. «Я начал писать серию литографий для публикации, чтобы обо мне наконец узнали. Кстати, по совету и под покровительством вашего брата». И четвертое. «Затеял написать портреты всех членов семьи Шуффенекер, его самого, жену и двоих детей в алых фартуках».

Письмо это отправлено примерно 20 января, через три недели после возвращения Гогена из Арля. Винсент работал быстро, но идеи Гогену

приходили еще быстрее... Что же до признания его искусства, ничто не вызывало оптимизма. Когда в ноябре Октав Мо пригласил его участвовать в выставке «Группы двадцати» в Брюсселе, Гоген написал Шуффенекеру: «Несколько лет подряд художники „Группы двадцати“ приглашали Синьяка, Дюбуа и т. д., а меня игнорировали [...]. Теперь же я сам собираюсь организовать серьезную выставку в оппозицию „точечникам“. Я не строю иллюзий: я столько выстрадал из-за них, что с меня довольно. Я не собираюсь радоваться признанию с их стороны и почивать на лаврах, а напротив, готовлюсь к серьезной битве, ибо на данный момент это означает для меня битву художников. Атаковать же я начну только тогда, когда у меня будут все необходимые материалы...»

В письме Винсенту Гоген выражал сомнение, сможет ли он поехать в Брюссель. (Винсент комментировал это Тео так: «И потом, если он не может доехать даже до Брюсселя, как он отправится в Данию и в тропики?» Видимо, в надежде, что Гоген никуда не поедет и в итоге вернется в Арль.) Известно, что в Бельгии Гоген не имел успеха, на что очень рассчитывал. Был ли он обязан своим приглашением Дега, как думает Ревалд? Во всяком случае, сам Дега в выставке участвовать отказался, и Гоген попал в компанию художников, которых просто не переносил: Сёра, Камиль Писсарро, Кросс, Люс и Моне. Выставка открылась в марте. Гоген послал свое полотно «Манго, или сбор фруктов», одолженное ему Тео, а также «Беседу», написанную в Бретани, пейзажи Понт-Авена, «Борющихся мальчиков», «Видение после проповеди» и картины, созданные в Арле: «На сене», «Человеческая нищета», «Стога». И еще одну работу, возможно, «Синие деревья: „Вы пройдете здесь, красавица“».

Единственное, что вселяло надежду, это отчет о выставке, напечатанный Мо в «Ла Краваш»: «Из всех участников выставки привилегию вызывать самые громкие насмешки толпы присвоил себе господин Гоген [...]. С низким поклоном признаюсь в моем искреннем восхищении господином Полем Гогеном, одним из самых утонченных колористов, какие мне известны, художником, полностью лишенным обычных уловок. В нем чувствуется влияние Сезанна и Гийоме. Но его последние работы свидетельствуют о происходящей в его творчестве эволюции, о том, что художник постепенно освобождается от всяческих влияний. Ни одно его полотно не было понято публикой, хотя все они высоко оценены Дега...»

Главная черта характера Гогена — его фантастическая энергия. Он не стал ни растрачивать себя в безнадежности «южной мастерской», ни празднично мечтать о возможном успехе в Брюсселе. Он ушел в работу и

особенно усердно занимался прикладным искусством — керамикой и литографией. Большинство биографов ошибочно воспринимают эту сторону его творчества как побочную и потому практически не уделяют ей внимания. К сожалению, мы лишились источника подробной информации о работах Гогена, потому что Винсент, остававшийся в письмах, а может быть, и в жизни, самым близким ему человеком, в начале февраля дважды ложился в лечебницу, причем второй раз по заявлению, подписанному тридцатью соседями, категорически возражавшими против его возвращения домой.

И все же кое-что нам известно. Прежде всего, были написаны портреты членов семьи Шуффенекер, представляющие собой своего рода картины-манифесты, в которых время от времени нуждался Гоген для проверки и утверждения своих идей. В отличие от художников, обдумывавших свои произведения с карандашом или кистью в руке, подобно Сезанну или его последователям Матиссу и Пикассо, он относился к тому типу творцов, которые долго вынашивают замысел, прежде чем приступить к работе. Если оставить в стороне анекдотичное предположение Купера насчет интрижки Гогена с мадам Шуффенекер, этой мужеподобной дамой (о которой Гоген писал Метте: «Шуффенекер о тебе очень высокого мнения, особенно в сравнении со своей занудой. Еще один, которому женитьба стала поперек горла»), то по групповому портрету семьи Шуффа можно судить о представлении Гогена об искусстве, вынесенном из общения с Винсентом.

Композиция картины отличается смелостью проработки расположенных по диагонали стен и пола, перспективой из широкого окна, структурно выделяющегося своей решеткой из планок в манере Хокусаи (и Мане). На стене справа две картины — Сезанн и японский эстамп, на которые он как бы ссылается. Бросается в глаза разделение пространства холста на две четкие части, как и в «Видении после проповеди», но на этот раз при помощи мольберта, выступающая часть которого отделяет Шуффенекера от остальных членов семьи. Контрасты теплых и холодных тонов так же, как и контрастные ритмы контуров и длинных мазков в своих плоскостных формах, придают замыслу глубину, превращая жанровую сценку в нечто более емкое. Это — проникновение в судьбы персонажей, как на портретах, написанных в Арле. Проникновение чисто живописными средствами.

Было бы ошибкой считать стиль полотна только реалистическим. Залитый солнцем пейзаж за окном свидетельствует о том, что позже, вне Парижа, Гоген к картине не возвращался. Карикатурному изображению

приятеля, с обожанием смотрящего на свою мужеподобную жену, противостоят выполненные с нежностью портреты обоих детей. Надпись взята из дневника Гогена: «Je vole avec Boulanggg» (Голосу за Буланггга) — намек на кандидатуру генерала Буланже на выборах 27 января 1889 года. Эту надпись впоследствии Шуффенекер стер, нам стало известно о ней только благодаря Ротоншану. И над всей этой саркастичностью и приземленностью торжествует живопись. Именно то, что хотел доказать себе Гоген.

То же настроение присутствует и в изделиях из керамики, и в гравюрах. Прежде всего в вазе с головой мадам Шуффенекер. Это возврат к антропоморфической керамике предыдущей зимы, но с новой смелой композицией и заразительным юмором. Например, основа этой вазы представляет собой верхнюю часть обнаженного до сосков бюста. Он снабдил женщину двумя змеями и ухом фавна, чтобы подчеркнуть, что речь идет о Еве-искусительнице... Еще более знаменита, и это справедливо, пивная кружка, сделанная по его же автопортрету и подтверждающая мнение Фенеона о Гогене: «Он больше скульптор, чем художник, и его скульптурами нельзя не восхищаться». На кружке Гоген изобразил свой профиль инка или перуанского дикаря. Неотразимый эффект производится струями алой крови, стекающими из-под волос на шею и из носа на усы. Что это? Смертные муки Христа, с которым он себя отождествил, или намек на изуродовавшего себя Винсента? Или на того, казненного на гильотине, смерть которого так потрясла его на следующий день по приезде из Арля? Смешение такой трагической темы с вульгарной пивной кружкой свидетельствует о свойственном в то время художнику саркастическом настрое, служившем ему защитой, и одновременно о вызове, который он бросал своему искусству. Другой кувшин сделан в форме его головы, представленной в совершенно гротескном виде. Посвящение говорит само за себя: «С искренним чувством от мечтателя идеалисту Шуффенекеру. На память от Поля Гогена».

Подобное разрушительное отношение к идеализму мы видим еще в одной картине, «Окорок». Это попытка соперничать с «Окороком» работы Мане, который, кстати, купил Дега. Поскольку после поездки в Арль их отношения с Дега наладились, видимо, именно там Гоген и видел эту картину. Как известно, Тео сообщил Гогену о том, что Дега одобрил его полотна и даже купил какой-то «весенний пейзаж». Гоген, в свою очередь, попросил Шуффа прислать ему в Арль принадлежащие ему офорты Дега. А их взаимное отвращение к пуантилизму скрепило это сближение. В «Окорке» изящество металлического столика, достигнутое завитушками,

изображающими ландо с улицы Карсель, создает впечатление, будто блюдо подвешено к вертикальным цепочкам, нарисованным на обоях. Отсюда впечатление абсолютной простоты и оригинальности. И вновь здесь безраздельно царит злой юмор.

Влияние Дега, в январе выставившего у Дюран-Рюэля две свои литографии, проявилось также в альбоме литографий, названном Гогеном «Сюита Вольпини», который вскоре занял подобающее ему место, так как сравнить его можно было только с иллюстрациями Мане к «Ворону» Эдгара По. Альбом свидетельствует о необычайно богатом воображении художника, пусть даже он и воспользовался, как заявлял потом Бернар, опытом своего младшего коллеги в этой области. На самом деле, это были цинкографии, отпечатанные на больших листах ярко-желтой бумаги, что усиливало насыщенность контрастов и предоставляло гораздо большее поле деятельности. Изящество эффектов красноречиво говорит об исключительном мастерстве Гогена-графика.

Если в двух первых сюжетах использовались полотна, написанные в Арле («В больничном саду», «Прачки»), то вскоре Гоген с увлечением стал применять новый метод и в других своих произведениях. Например, для «Человеческой нищеты», которая при этом стала уже форматом, а сбоку от бретонки с раскосыми глазами появился мужской профиль. Эта бретонка прямо-таки заворожила Гогена (кто-то сказал ему, что она похожа на перуанскую мумию из музея Трокадеро, возможно, это и сыграло основную роль). Так же он переделывает сюжеты, написанные в Бретани и на Мартинике. Он переходит от одного метода к другому, меняет форму полотен, что ведет к отказу от священного прямоугольника и скруглению его углов, или придает своей новой картине форму перевернутого веера — все это возвращает нас к творчеству Гогена-ремесленника, новатора в выборе технических средств, неисправимого самоучки, какими станут художники-экспериментаторы XX века. Примечательно, что, пытаясь по-новому выразить одиночество своей героини в акварели, он возвращается к теме бретонки с раскосыми глазами из «Человеческой нищеты». В абсолютно пустом ночном пространстве (эффект усиливается вытянутыми формами холста) он помещает ее фигуру в левый угол, лицом к стогу, находящемуся в правом углу. Эту акварель в 1896 году Гоген подарил на свадьбу Майолу.

Останавливался ли тогда Гоген в Понт-Авене или только заехал на короткое время? Ни одно произведение не дает ответа на этот вопрос. Достоверно известно только то, что он вновь пережил множество неудач и перипетий на своем пути. Прежде всего рухнули надежды продать что-

нибудь в Брюсселе, хотя в этом нет ничего удивительного. Как и в Париже, находившиеся там работы, шокировали публику. Кроме того, Гоген, как бывший биржевой маклер, должен был понимать, что финансовая система в стране в начале 1889 года переживала кризис. 4 февраля обанкротилась Компания по строительству Панамского канала, а 4 марта покончил с собой директор Учетного банка. Как нам известно от Винсента Ван Гога, Гоген намеревался ехать в Брюссель, а оттуда в Копенгаген, предварительно отправив Метте двести франков и хвалебное письмо в свой адрес от Шуффа. Это послание сопровождалось такими словами: «Ты пишешь, что Шуффенекер слишком уж курит мне фимиам, однако он повторяет почти слово в слово то, что говорят многие другие, и даже Дега. „*Это пират, — говорит он, — зато и силен же он... Это подлинное искусство*“». Слова не убеждают Метте, и она продолжает делать все возможное, чтобы помешать его приезду в Копенгаген, напоминая то о крупных расходах на путешествие, то о враждебности ее братьев. Подытоживает свое письмо она так: «Превыше всего я ценю свой покой». Подразумевая, безусловно, нежелательную для нее возможность интимной близости.

Представляется маловероятным, несмотря на все утверждения Гогена, что 15 февраля он мог уехать в Понт-Авен в компании с голландским художником Якобом Мейером де Хааном. Владислава Яворска установила, что де Хаана в 1888 году познакомил с Гогеном Тео Ван Гог. Родился де Хаан в 1852 году в семье фабрикантов. Чтобы иметь возможность заниматься живописью, он за пожизненную ренту уступил свою долю в деле, и в октябре 1888 года появился в Париже у Тео. Из письма Винсента к Тео мы узнаем, что де Хаан собирался «изучать импрессионизм как школу... Если бы он тогда приехал в Арль, Гоген посоветовал бы ему изучать импрессионизм где-нибудь на Яве. Так как Гоген, работая в Арле день и ночь, не переставал тосковать по теплым странам и был глубоко убежден, что, решив, например, освоить палитру на Яве, можно узнать уйму новых вещей. К тому же в этих странах свет намного ярче, солнца больше и даже тень, отбрасываемая предметами и людьми, становится совершенно иной — она настолько сильно окрашена, что появляется искушение ее просто-напросто убрать. Хотя такое случается и здесь...» (Это высказывание в очередной раз подтверждает, что мечты о тропиках не давали Гогену покоя, и что Винсент имел все основания опасаться, что он поддастся им и уедет.)

Можно сказать, что именно для глубокого изучения импрессионизма де Хаан и выбрал Гогена своим наставником. Но в начале 1889 года они еще не были очень близки. Например, как мы увидим позже, де Хаан не

присоединился к Гогену в таком серьезном предприятии, как выставка в кафе Вольпини.

Как бы то ни было, Гоген мог тогда уехать лишь скрепя сердце. Ведь в то время весь артистический Париж желал участвовать в том или ином качестве во Всемирной выставке, открытие которой должно было состояться 5 мая в атмосфере триумфа по поводу завершения 31 марта строительства Эйфелевой башни. Каждая из предыдущих выставок, как 1867 года, так и 1878-го, являлась важной вехой в развитии новой живописи. Так же должно было случиться и с экспозицией 1889 года, когда новшества всех видов множились с невиданной ранее быстротой. Быть приглашенным на выставку у Гогена не было ни малейшего шанса, и особых иллюзий на этот счет он не питал. Никаких денежных поступлений, которые позволили бы ему выставиться за свой счет, тоже не было. По крайней мере, так обстояли дела до конца марта.

И тогда на сцену выходит Шуффенекер, который тоже очень хотел участвовать в этом мероприятии, но он прекрасно понимал, что может на это рассчитывать лишь под прикрытием авторитета Гогена. Шуффенекер узнал, что господин Вольпини, владелец кафе, находящегося на Марсовом поле, внутри на территории выставки, в двух шагах от отдела изобразительных искусств, сильно расстроен тем, что ему не поставили зеркальные панно, заказанные для обновления интерьера. И Шуфф, не откладывая, пошел на штурм Вольпини, убеждая затянуть стены простой тканью гранатового цвета, а на ней его друзья-художники развешат свои произведения. Новость сообщили Гогену, который сразу же взял бразды правления в свои руки: «Браво! Вы добились успеха. Повидайтесь с Ван Гогом (Тео) и устройте все до моего возвращения. Только помните, что эта выставка не для *других*. А следовательно, давайте ограничимся нашей маленькой дружной группой, и с этой точки зрения я хочу быть представленным как можно больше. Выставите все то, что будет в моих интересах в зависимости от места...»

И тут прорвалась вся скопившаяся в нем горечь: «Я отказываюсь выставляться с *другими*, с Писсарро, Сёра и т. д. Это выставка нашей группы! Я хотел выставить поменьше, но Лаваль говорит, что теперь моя очередь и что незачем мне работать для других...» И он принялся составлять будущую экспозицию из серий по десять полотен от каждого участника их группы — Шуффа, Бернара, его самого и, как ни странно, Гийомена, который в эту группу, если она на самом деле существовала, не входил. Для полотен Винсента он отвел всего шесть мест. Ни Лавалью (но это вскоре было исправлено), ни де Хаану, ни Серюзье места вообще не

нашлось. Это выглядело тем более странно, что в списке фигурировали двое никому не известных художников, которые таковыми навсегда и остались, — некие Луи Руа и Леон Фоше, не имевшие иных заслуг, кроме выраженного Гогену восторга прошлым летом в Понт-Авене... «Тот факт, — пишет Ревалд, — что Гоген отвел Бернару столько же места, сколько и себе самому [...], весьма показателен. Позже Гоген объяснил Тео, что считал Бернара и себя столпами нового движения, тогда как в других видел всего лишь их подражателей».

Гийомен, чувствовавший себя чужим среди приезжих импрессионистов, которые с ним практически не общались, предпочел отказаться от приглашения. Гоген воспринял это как дезертирство; по-видимому, он рассчитывал на Гийомена, участие которого являлось для выставки неким залогом успеха. Бернар заставил включить Анкетена, а не Лотрека, как он впоследствии утверждал. По мнению Ревалда, Лотрека проигнорировали потому, что он ранее якобы выставлялся с группой, которую Гоген не одобрял. Винсента окончательно отвел Тео. «Сначала я согласился, чтобы ты выставлялся с ними, — писал Тео в июне, — но у них был такой скандальный вид, что оставаться с ними стало невозможно. Все это немного походило на попытку попасть на Всемирную выставку с черного хода».

Однако Тео ошибся и очень серьезно. Винсент дал ему это понять позже, хотя и в очень вежливой форме. Он писал ему 19 июня: «Думаю, что ты правильно решил не выставять моих картин вместе с Гогеном и другими, к тому же у меня для этого есть своя веская причина: ведь я еще не до конца выздоровел». И добавил: «Для меня очевидно, что Гоген и Бернар заслуживают самой высокой оценки. Для таких, как они, молодых и пылких, которым еще только предстоит прокладывать в жизни дорогу, совершенно невозможно поставить свои картины лицом к стене и ждать, когда публика решит включить их куда-нибудь под каким-либо официальным соусом. Поэтому я их очень хорошо понимаю. Выставляясь по всяким забегаловкам, они провоцируют скандалы, что, я согласен, является дурным тоном, но я сам, по крайней мере дважды, совершал подобное преступление, [...], не считая того, что доставил беспокойство восьмидесяти одному добродетельному пожирателю трупов и их превосходному мэру в добром старом Арле... В любом случае, я хуже их и достоин большего, чем они, осуждения...»

Из этих строк совершенно ясно: в том, что касается живописи, Винсент был на стороне Гогена и не таил на него зла за то, что произошло между ними. В итоге он делает вывод, что ни Бернар, ни тем более Гоген



«не похожи на людей, которые могли бы проникнуть на Всемирную выставку через черный ход. Не беспокойся об этом. Просто они *не смогли промолчать*, и это понятно». Эти слова Винсента означают, что, хотя зарождавшийся спрос на картины время от времени и выручал новаторов, они нуждались еще и в статусе, пусть не таком блестящем, как официальный, но обеспечивающем независимость художников от господствующей системы, которая только и могла, что отвергать их, приговаривая к молчанию и нищете. К сожалению, этого не понимали даже такие люди, как Тео Ван Гог. И Винсент старался изо всех сил, хотя и тщетно, объяснить это брату.

В начале весны Гоген по памяти пишет два полотна с обнаженной женской натурой, продолжая тему картины «На сене». На одном он изобразил женщину, с распущенными красными волосами, самозабвенно отдающуюся морским волнам. В отличие от картины «На сене», здесь обнаженное тело показано целиком, оно буквально излучает чувственность. Позже, отдавая дань моде, он изменил название «В волнах» на «Ундину». Это полотно положило начало множеству вагнеровских мотивов. Женщина, у которой не видно лица, одной лишь позой выражает наслаждение, полное растворение в волнах, движение которых Гоген сумел передать в совершенно японском стиле. На другом полотне, составляющем пару с первым, которое называется «Жизнь и смерть» (оно хранится в музее Каира), изображены на песчаном пляже две абсолютно разные обнаженные женщины. У одной синеватая кожа, она сидит в позе, выражающей полное бессилие; вторая, повернувшая лицо к зрителю, показана немного сверху. Она держит в руках полотенце, и у нее такие же красные волосы и животная красота, как и у женщины из картины «На сене» или купальщицы с полотна «В волнах». Во многом эти работы явились постскриптом к арльскому периоду, когда он воспевал примитивную жизнь («На сене») или отдавал дань символизму («Человеческая нищета»). Вполне возможно, что картина, плохо различимая на заднем плане «Автопортрета», написанного в Арле, и есть «В волнах». Значит, весной он просто переделывал эту картину, а замысел ее созрел гораздо раньше. Как бы то ни было, эти два полотна показывают, что именно Гоген надеялся найти на далеком Таити.

К тому же обе работы поясняют иллюстрацию на обложке каталога выставки у Вольпини и утверждают идею непрерывности вдохновения.

В конце марта, как я уже упоминал, Гоген узнал, что Тео в Париже и Мо в Брюсселе продали по одной его работе за четыреста франков каждую. А в конце апреля он уже занят выставкой. Рамы для картин были заказаны простые, из некрашеного багета. Зал оказался достаточно большим, в нем

свободно размещалось до ста полотен, что позволило Бернару, подготовившему уже двадцать два полотна, добавить еще несколько работ, подписанных псевдонимом Людовик Немо. Среди выставлявшихся появился новичок — Даниель де Монфред, друг Шуффенекера, который тоже представил двадцать картин. Впоследствии он сыграл важную роль в жизни Гогена. Сам Гоген ограничился семнадцатью работами. Во всех этих хлопотах ему помогал Лаваль. Вчетвером, включая Бернара и Шуффа, они умудрились развесить на стенах афиши экспозиции, за неимением лестниц встав друг другу на плечи. На расчерченном красными и белыми горизонтальными полосами фоне афиши было написано: «ГРУППА ИМПРЕССИОНИСТОВ И СИНТЕТИСТОВ».

Поскольку ничего не известно о дискуссиях между участниками, остается присоединиться к мнению Ревалда, что именно Гоген являлся если не автором (Бернар утверждал, что им был молодой критик Орье), то, по крайней мере, ответственным за выбор названия группы. Оно становится понятным, если учесть, что означал термин «импрессионист» за пределами официального искусства, то есть Школы изящных искусств. Импрессионистом, в строгом смысле, оставался Шуффенекер, как и малоизвестные молодые художники. И когда Бернар в письме к своему другу Орье обращался с просьбой сделать им рекламу, он говорил о «выставке *новой группы* импрессионистов». Как подсказывает Ревалд, термин неоимпрессионизм уже использовали Сёра и его группа, поэтому нужно было найти другое название, которое подчеркнуло бы различия, оставаясь в рамках нового течения. Так и появились «синтетисты», то есть приверженцы «синтеза»: Гоген, а также, по его мнению, Лаваль, Бернар и Анкетен.

Орье в своем отчете о Всемирной выставке выразил недовольство выбором кафе, но одобрил поступок художников в целом: «Недавно узнал, что индивидуальная инициатива осмелилась на то, на что никогда не пошел бы ни с чем несравнимый административный идиотизм. Небольшая группа независимых художников сумела создать хоть какую-то конкуренцию официальной экспозиции. Устройство выставки примитивно, но очень необычно и, как непременно скажут, выглядит богемно...» И добавил: «Мне кажется, я заметил в большинстве представленных произведений, в особенности у гг. Гогена, Бернара, Анкетена и других, ярко выраженную тенденцию к синтетизму рисунка, композиции и палитры, а также упрощение живописных средств, которое показалось мне особенно интересным в нашу эпоху изысков и избыточного трюкачества».

Фенеон, в свою очередь, отмечал: «Подойти к их картинам непросто,

мешают всякие буфеты, пивные насосы, столы, декольте кассирши г-на Вольпини, а кроме того, оркестр молодых москвичек [заметьте, в женском роде], скрипки которых заполняют просторный холл музыкой, не имеющей никакого отношения к полихромии». Он также определил это объединение художников как «Другая группа импрессионистов». Дополнительную путаницу внес Антонен Пруст, глава оценочной комиссии (в делах живописи ему, в числе прочих, помогал Роже Маркс), назвавший импрессионистской гравюру Бракмона и заявивший, что, в отличие от выставки 1878 года, импрессионисты были достаточно широко представлены на нынешнем официальном показе. Конечно, Сезанн представлен только его «Домом повешенного» (картину одолжил Шоке), зато было несколько работ Будена, три Моне, две Писсарро и совершенно замечательное полотно Мане.

Фенеон весьма сдержанно отнесся к «синтетизму»: «Г-н Луи Анкетен спекулирует на гипотезе, предложенной Гумбольдтом о господине, внезапно перевезенном из Сенегала в Сибирь. Он воссоздал, например, видение зрителя, внезапно вышедшего из подвала и очутившегося на пшеничном поле, залитом августовским солнцем». И далее, невольно поднося огонь к пороху (Гоген знал тогда о произведениях Анкетена лишь понаслышке, от Бернара): «Существует вероятность, что манера г-на Анкетена, его замкнутые контуры, плоские и яркие цветовые пятна повлияли на стиль г-на Гогена. Впрочем, влияние это весьма поверхностное, поскольку непохоже, чтобы хотя бы малейшее чувство оживляло его мудреные и декоративные творения».

Тем не менее в статье Гогену было отведено заметное место: «Своим таинственным, суровым и грубоватым видом на общем фоне выделяются работы г-на Поля Гогена, художника и скульптора, участвовавшего в импрессионистских выставках 1880, 1881, 1882 и 1886 годов. Многие детали фактуры и то, что он вырезал из дерева барельефы, а потом раскрашивал их, указывают на ярко выраженную тенденцию к старинному искусству; формы его глиняных ваз свидетельствуют об экзотических вкусах — все эти характерные черты достигли наивысшего расцвета в его последних полотнах».

Тонко подмечено. Эти наблюдения Фенеон впоследствии включил в свой талантливый анализ новшеств в современной живописи. К тому же эта работа была единственной, осмелившейся в то время взять на себя обучающую роль. Фенеон писал: «Выразительные средства ташистов, призванные запечатлеть исчезающие видения, к 1886 году были отброшены многими художниками, заинтересовавшимися искусством

синтеза [вот оно, это слово, но обратите внимание, что за ним следует у Фенеона] и осмысления. Покуда гг. Сёра, Синьяк, Писсарро и Дюбуа-Пийе воплощают свою собственную концепцию этого искусства в картинах, где отдельные эпизоды исчезают в общей оркестровке, послушной законам оптической физики, и где личность автора остается анонимной, как у Флобера в его романах, г-н Поль Гоген достигает той же цели другими средствами. Действительность для него не более чем повод для дальнейшего творчества: он перестраивает материал, который она ему предоставляет; презирует обманы зрения, даже вызываемые атмосферными явлениями; он выделяет линии контуров, ограничивает их число, добавляет им значимости; и в каждом из его фрагментов, входящих в многочисленные переплетения, роскошный и тяжелый цвет сумрачно кичится своей обособленностью, не смешиваясь с соседними и оставаясь верным себе».

Таков был эпистолярный стиль той эпохи, куда более точный, чем может показаться сегодня, к тому же Фенеон разглядел суть живописи Гогена, как ни один критик до него. С тех пор как Гоген ознакомился в Бретани с текстом этой статьи, ему не давала покоя ссылка на предполагаемое первенство Анкетена, с творчеством которого до выставки он не был даже знаком. Тем более что в учителя ему приписывался и Сёра. Возмущение мешало ему оценить значение отзыва Фенеона. К тому же к спору о синтезе примешался спор об импрессионизме. Писсарро углядел в афише попытку узурпировать его права. Гоген писал Тео: «Писсарро и прочие недовольны моей выставкой, а *значит*, у меня есть все основания быть довольным ею». Даже несмотря на то, что отзыв Дега тоже оказался отрицательным.

На выставке ничего не удалось продать, даже литографий. Гоген, отобравший самые лучшие свои работы, сделанные на Мартинике и в Арле («Первые цветы», «Манго», «Человеческая нищета», «Стога»), а также свое последнее полотно «В волнах», уехал в Бретань в начале июня, то есть вскоре после открытия выставки, которая должна была продлиться до конца октября. Он осознал провал во всей полноте только к осени.

По приезде он сразу написал Бернару: «...из-за всех этих неприятностей, связанных с каждой выставкой, я, в конце концов, имею право и даже обязан принять предосторожности». Особое недоверие он питал к Гийомеу: «Все старые импрессионисты ополчились против меня». И далее, пытаясь утешить младшего друга: «Вам хорошо известно, насколько я ценю ваши поиски в искусстве и их результаты. Я повсюду провозглашаю: „Обратите внимание на малыша Бернара, это личность!“»

И лишь позднее, в октябре, когда подводились предварительные итоги,

он признался Бернару в своем глубоком отчаянии: «Результатом всех усилий, потраченных в течение года, оказались всего лишь долетающие сюда из Парижа вопли, из-за которых у меня работа валится из рук. [...]». Несмотря ни на что, я утвердился в своих взглядах и не отрекись от них ради дальнейших поисков, невзирая на Дега, который вкупе с Тео Ван Гогом, помешавшим участию в выставке Винсента, стал зачинщиком этого разгрома. Он чувствует в нас представителей враждебного ему течения. Пусть они все внимательно посмотрят на мои последние картины, и если их сердце все-таки способно чувствовать, они увидят заложенное в них смиренное страдание. Все они не что иное, как крик человеческой боли...» На память сразу приходят вариации на тему «Человеческой нищеты» и «Жизни и смерти». В иллюстрации к обложке каталога выставки Гоген объединил крестьянку с удрученным выражением лица и купальщицу в волнах таким образом, что казалось, будто женщина собирается утопиться.

У Гогена совсем не осталось старших друзей. Разочарование после разрыва с Писсарро усилилось ссорой с Дега. Ведь Дега, его единственная поддержка среди старой гвардии импрессионистов, вдруг тоже выступил против него... Удрученный бесконечными неудачами, Гоген даже не мог предположить, что Дега поступил так вовсе не потому, что почувствовал в нем и его товарищах «представителей враждебного ему течения», — это была просто вспышка плохого настроения одинокого желчного человека, который был расстроен, видя, как в каком-то кафе порочат идею «синтеза», в то время как он отказался принимать участие в официальной выставке. Тем более что сам Дега имел к «синтезу» непосредственное отношение. Разве не писал Мирбо еще в 1886 году, что в фигурах его женщин присутствует «мощь синтеза, волшебная абстракция линий, какой не достиг ни один современный мастер»? Женщина в картине Гогена «На сене» и другие героини последних его работ являлись как бы сестрами героинь Дега. Гоген знал это, как и то, что манерой исполнения своих литографий он обязан именно Дега, и от этого переживал еще сильнее, считая себя покинутым и даже отвергнутым. В довершение всех бед, он никак не мог рассчитывать на Бернара, так и не оправившегося после неудачи на выставке. Лишь один Винсент полностью разделял его мысли о высокой ответственности художника, но они больше никогда не увидятся и никогда не смогут сказать это друг другу лично. Этой потери не мог восполнить ни один единомышленник, ни один его последователь. Горькие разочарования мучили Гогена не только накануне отъезда в Бретань, но и на протяжении всего пребывания там.

Обратил ли в то время Гоген внимание на тот, по словам Ревалда,

«огромный интерес», который вызвали его картины среди художников молодого поколения? Лишь позже до него дошла новость, что Серюзе с друзьями заинтересовались его творчеством, но он ничего не узнал о других художниках, посетивших выставку и загоревшихся его методом. Среди них был, например, Майоль, незадолго до того закончивший обучение у Кабанеля, и Сюзанна Валадон со своим сыном Утрилло. Эти картины были вкладом Гогена в будущее искусства, а знакомство с Орье побудило художника к написанию статей. Именно тогда образ Гогена, основоположника новой школы, вышел за рамки маленького кружка приятелей из Понт-Авена.

Однако было бы большой ошибкой думать, что для Гогена значение Всемирной выставки этим и исчерпывалось. Дело в том, что Гогена очень заинтересовал отдел, посвященный колониальному искусству. Это была настоящая выставка в выставке. Она занимала большое двухэтажное здание и предлагала посетителям для обозрения типичные образцы народных изделий и этнографические коллекции с фотографиями из жизни отдельных колоний, включая Таити и другие острова Океании. Созданный за девять лет до того археологический музей Трокадеро (начало ему положила Всемирная выставка 1878 года) предоставил различного рода предметы: гарпуны, стрелы, весла и многое другое. И хотя экспозиции подобного рода официально еще не получили признания, некоторые из этих предметов представляли определенный художественный интерес, например, орнаменты из Новой Гвинеи, украшавшие носовую часть лодок, статуэтка из Новой Зеландии, резная шкатулка канаков.

Диковинкой выставки стал макет Кхмерского храма с построенной рядом яванской деревней. Гвоздем программы были танцы юных баядер. На Гогена они произвели ошеломляющее впечатление. Эта экспозиция буквально разожгла его желание уехать на Мадагаскар, хотя все, что ему удалось узнать о нем (а он считал, что узнал все) было почерпнуто из посещения хижины, демонстрировавшейся на выставке в качестве образца жилища этого большого острова. После неудачи в кафе Вольпини Гоген страдал от одиночества, и когда он увидел величие и мощь примитивного искусства, жизнь в колониях стала видеться ему в самом радужном свете, своего рода преддверием рая.

Эта экспозиция, безусловно, ускорила процесс созревания идей примитивизма в сознании Гогена. Он узнал о яванской и камбоджийской скульптуре, скопировал выставленную ацтекскую статуэтку, а главное, все увиденное помогло сформировать ему свое кредо, которое в конце жизни Гоген изложил Монфреду: «Пусть образцом для вас всегда будут персы,

камбоджийцы и немного египтяне. Самая большая ошибка — копировать греков, какими бы прекрасными они ни казались».

Как заметил в 1938 году Голдуотер, недоразумения, возникающие при изучении примитивизма Гогена, вызваны тем, что, подобно своим друзьям-символистам, он видел в этом виде искусства *искажение* действительности ради достижения загадочной, символической красоты, казавшейся ему более возвышенной, чем та, которая в «зрелых цивилизациях» выродилась в искусство *натуралистическое*. Это и лежит в основе его синкретизма, который под двумя названиями — примитивный и варварский — объединяет все стилизованное, декоративное, все, что выступает против натурализма. «Во фризах Парфенона и рельефах колонны Траяна, — пишет Голдуотер, — Гоген находил плоское и стилизованное искусство в противовес искусству натуралистическому, трехмерному, и оттуда-то он и заимствовал позы своих персонажей». Вот оно — оправдание его «абстракции», его «клуазонизма», его «синтеза». Наконец-то он нашел свою дорогу — он отправляется на поиски варварства в искусстве и варварства в жизни.

Гоген стремился к истокам искусства, надеясь найти в местах, еще не разvrщенных псевдоцивилизацией, основной принцип, раскрывающий сущность вещей и явлений, включая греческую и римскую античность. Его целью было даже не антиклассическое, а антинатуралистическое искусство. Он отправляется на поиски подлинных изобразительных методов, давно утраченных академическим искусством. Ему предстоит перестроить и свое искусство, и свою жизнь.

## Глава 2

### В Ле Пульдю

Очень трудно установить, над чем именно Гоген принялся работать на новом месте, тем более что на этот раз, он снял мастерскую в Лезавене и уже через три или четыре недели, в конце июня, уехал вместе с Серюзье из Понт-Авена в маленькую приморскую деревушку Ле Пульдю. Позже там с ним поселился де Хаан, по всей видимости, сменивший Серюзье. В августе Гоген пишет Бернару, что уже около месяца живет в Ле Пульдю с де Хааном, не упомянув о Серюзье. И далее сообщает: «Через три дня возвращаюсь в Понт-Авен, поскольку кончились деньги, а там у меня кредит. Рассчитываю остаться там до зимы, а если предложат какое-нибудь место в Тонкине, отправлюсь изучать аннамитов. Неумная жажда

неизвестного толкает меня на сумасбродные поступки». В Понт-Авене он пробыл немногим больше месяца и 2 октября вернулся в Ле Пульдю. Эта деревушка располагалась в двадцати километрах к северу от Понт-Авена, в устье реки Кемпер. Затерянная в дюнах и немного странная, она обладала одним важным достоинством, а именно, находилась далеко от колонии художников. В ней-то Гоген по большей части и жил, до самого отъезда.

В Понт-Авене он узнал от Лавалья новости об Эмиле Бернаре и написал ему из Ле Пульдю: «Я полагал, что вы в Париже, а вы из-за отца, запретившего вам ехать в Понт-Авен, оказались в Сен-Бриаке. В любом случае вы ничего не потеряли — Понт-Авен полон чужих, отвратительных людей». Гоген сообщает Бернару, что получил от Винсента письмо: Винсент «понимает, насколько он болен, и я боюсь, что это продлится долго. Он все еще в лечебнице». И далее замечает мимоходом: «Вы мне обещали написать длинное письмо, объясняющее, почему вы вынуждены оставаться вдали от нас».

Действительно, создается впечатление, что Бернар не очень-то и хотел присоединиться к своему старшему другу. Критики, пытаясь установить, кто из них, Гоген или Бернар, оказывает наибольшее влияние на другого, поставили Бернара в положение (о котором он, возможно, и не мечтал) руководителя Гогена. Теперь известно, как по прошествии лет Бернар этим воспользовался. У Гогена такая ситуация вызывала поочередно то раздражение, то гнев. В ноябре 1889 года в письме к Тео Ван Гогу он наконец расставляет все точки над i: «Я так же не похож на него (Бернара), как и он на меня, просто мы оба, хотя и совершенно разными путями, стремились к достижению одной и той же цели, которую я обдумываю уже давно, но лишь недавно сумел сформулировать».

Прошрое время, употребляемое Гогеном, говорит о том, что разрыв с Бернаром пошел ему на пользу — он почувствовал себя свободней в творчестве. Он ощутил себя как бы больше «мэтром» без беспокойного младшего коллеги, его теоретических выкладок и догматизма. Бернар, не обладавший достаточным артистическим чутьем, постоянно провоцировал Гогена писать в стиле человека, «который ничего не боится», и благодаря этому Гоген мог находить оригинальные решения, неприемлемые для более зрелого мастера. Теперь у Гогена были собственные изобразительные средства для выражения своей свободы.

Все осложняется тем, что 1889 год стал для Гогена великим годом скульптуры. Но дело скульптора имеет собственный, отличный от живописи ритм. Интерес к скульптуре в нем разбудила Всемирная выставка. Гоген писал Бернару, пропустившему это зрелище, что в



яванской деревне он присутствовал на танцевальном представлении, которое называл индийским, утверждая, что там были представлены танцы из разных частей Индии (тогда Индией принято было называть всю юго-восточную Азию). Яванские танцы произвели на Гогена очень сильное впечатление. Но скульптуру он для себя открыл благодаря рельефам Боробудура, представленным в муляжах. Эти рельефы вместе с камбоджийскими скульптурами (усилившийся в этих странах французский протекторат в погоне за популярностью старался сохранить культурные ценности туземцев, среди которых был и выдающийся Ангкорский [Кхмерский] храм) необыкновенно возбуждали Гогена и повлияли на его представления о первобытном искусстве. Чем больше он думал, сравнивая перуанскую скульптуру со скульптурой Боробудура и Камбоджи, тем яснее понимал, что искусство не сводится к традициям Возрождения. Его каждый раз нужно создавать и выдумывать заново.

Благодаря его дружбе с Орье, у нас имеется на эту тему теоретическая статья, написанная Гогеном для «Модерниста» — своеобразный отчет о его впечатлениях об *искусстве на Всемирной выставке*. «Эту выставку по праву можно считать триумфом железа, и не только из-за того, что на ней представлено множество машин, но и с точки зрения архитектуры. Архитектуры зарождающейся, в том смысле, что ей не хватает оформления, соответствующего используемым материалам. Зачем, например, рядом с грубым, суровым железом такие мягкие материалы, как слегка обожженная глина; зачем, наряду со строгими геометрическими линиями нового характера весь этот древний склад старых украшений, осовремененных при помощи натурализма? Новое искусство декорации — орнаменты из железных болтов, стальные уголки, составляющие что-то вроде готического кружева из металла, — принадлежит инженерам-архитекторам. Все это уже присутствует в какой-то степени в Эйфелевой башне. Но статуи — подделка под бронзу — не вяжутся с железом. Здесь больше подошли бы железные монстры на шарнирах. Зачем же перекрашивать железо под сливочное масло, зачем вся эта позолота, как в Опере? Нет, не в этом хороший вкус. Железо, железо и еще раз железо! Подберите цвета, соответствующие суровости материала, и вы получите импозантную и величественную конструкцию, подобную плавящемуся железу...»

Жаль, что эта статья так надолго затерялась и никому не была известна. Представьте себе читающего ее молодого Пикассо! И конечно же, с этой статьей Гогена полезно было бы ознакомиться нашим теперешним деятелям, которые до сих пор не поняли, каким должен быть союз архитектуры новых материалов и скульптуры... Далее Гоген говорит об

изобразительном искусстве и восхваляет «целую плеяду независимых художников, за которыми официально признанные живописцы следят с заметным беспокойством», затем он плавно переходит к своему излюбленному искусству — керамической скульптуре. Он славит Шапле за его фарфор и Делаэрша, к которому позднее перешла мастерская Шапле, за глиняные вазы. И тут же выдвигает две основополагающие идеи. Первая: «Керамика — вовсе не пустяк. В далекие времена это искусство ценилось у американских индейцев очень высоко. Бог создал человека из комочка грязи. Из кусочка грязи можно сделать металл, драгоценные камни. Всего лишь немного грязи и немного гения!» Другая идея, еще более революционная, чем возведение керамики в ранг великого искусства, такова: «В керамике ваяние, наряду с рисунком, должно *органично сочетаться с материалом*». Это как раз то, что сегодня мы называем *уважением* к материалу, к его возможностям и свойствам. Все то, что сам Гоген скрупулезно, до мелочей показал в своей технике обжига.

Таким образом, эта статья — настоящий манифест будущего неоискусства XX века. Прочтя ее, начинаешь понимать, что если Гогену и удалось воплотить в живописи свои замыслы и решения, связанные с клуазонизмом, которые зародились в его скульптуре, то только благодаря работе с керамикой, научившей его не пасовать перед всем новым и неизведанным. Ведь хорошо известно, что, обжигая керамическое изделие при высокой температуре, можно получить совершенно неожиданный по форме и цвету результат.

Возможно, еще до отъезда из Парижа Гоген сделал вазу с *купальщицей и деревьями*, настолько напоминавшую виденные на фотографии рельефы Боробудура, что не остается ни малейшего сомнения в их влиянии, как, впрочем, и в случае с его знаменитой «Черной Венерой». Здесь безраздельно царит примитивизм, и не только из-за того, что изображена черная женщина, а, скорее потому, что в ее лоно Гоген поместил маску своего лица и рядом вытянувшийся лотос — фаллический символ плодородия. Монументальность этой достаточно объемной скульптуры производит неизгладимое впечатление. Гоген очень дорожил ею и объяснял Тео, что хотя трещин при обжиге избежать было практически невозможно, это «совершенно не важно», главное — соблюдение температурного режима. В следующий раз в Бретани он сделал статуэтку из воска и назвал ее «Женщина с Мартиники», а между делом отослал Шуффу пивную кружку с изображенным на ней окровавленным автопортретом. Позже, дабы доказать возможность практического применения подобных высокохудожественных предметов, он вписал ее, украшенную торчащими

из нее цветами, в «Натюрморт с японским эстампом».

Возвращение к живописи было сложным. Судя по письму к Винсенту, осенью в Ле Пульдю он вновь обратился к теме «В волнах». А вот «Желтый Христос» и «Зеленый Христос» написаны в Понт-Авене, поскольку вид на холм Сен-Маргерит на заднем плане первого — тот самый, что открывался из окна мастерской Гогена в Лезавене, а сам образ Христа навеян деревянной раскрашенной статуей из часовни, стоявшей возле фермы Тремало.

По-видимому, «Желтый Христос» был начат еще в первый приезд в Ле Пульдю, в июне. Во второй свой приезд Гоген вновь остановился в пансионе Глоанек и в первом письме Бернару уже упоминал о картине. Рассказывая ему о Понт-Авене и Ле Пульдю, Гоген писал: «Так как я все время находился в состоянии ужасающего маразма, тоски и занят был работами, требующими для завершения порядочно времени, то испытываю удовольствие не от того, что развиваю дальше уже подготовленное ранее, а оттого, что открываю кое-что еще. Я это чувствую, но еще не в состоянии выразить. Я уверен, что добьюсь своего, но двигаюсь медленно, несмотря на нетерпение. В таких условиях мои искания дают пока еще очень неудовлетворительные и неумелые результаты [...] Я хочу только открыть в себе еще одну неизведанную сторону. Ну вот, я очень много наговорил для объяснения своей молчаливости». (Кстати, словечко Винсента...)

Значит, его «Желтый Христос», как и «Зеленый Христос», несомненно сошедший с замшелого распятия маленькой часовни, как раз и открывает эту «еще одну неизведанную сторону» — отождествление самого Гогена с Христом, с первобытным примитивным Христом Бретани. Это и есть его «искания». «Желтый Христос», со своими четко очерченными формами и чистотой композиции, явился прямым следствием опытов с цинкографией. До этого Гогену не удавались ни такая строгая и эффектная графика, ни столь смелые упрощения. Композиция с огромным крестом, делящим пространство холста надвое, и примитивное изображение Христа как раз и делают картину «кое-чем еще» по сравнению с предыдущими работами, о чем он и писал Бернару. «Кое-чем еще» в плане синтетизма, определившегося на выставке у Вольпини, и в своего рода мистических тенденциях картины, отличавших ее от «Видения после проповеди». В этой работе удивительно точно передана «примитивная» вера бретонков, находящихся у подножия холма с крестом.

Недавно появившееся на аукционе письмо к Шуффенекеру позволяет отнести полотно «Христос в Гефсиманском саду» к концу августа 1889 года. Для Гогена эта работа имела большое значение. «Думаю, я только что

закончил свое лучшее произведение...» Картина в очередной раз подтвердила глубоко мистическое отношение художника к религии. В 1891 году он объяснит Жюлю Юре: «Я изобразил на ней себя... Но, кроме того, я хотел выразить боль низверженного кумира — боль настолько же бога, насколько и человека, Иисуса, всеми покинутого, оставленного учениками, на фоне пейзажа, такого же печального, как и его душа».

Знал ли он уже о том, что Винсент, который находился в приюте Сен-Реми, недавно перенес тяжелый приступ, длившийся все лето? Гоген написал Бернару, что Винсент «понимает, насколько он болен» и что это может продлиться долго. Но чего он точно не мог знать, так это того, что приступ начался после получения Винсентом 5 июля письма от жены Тео, в котором она сообщала, что к февралю 1890 года ждет рождения ребенка, что она уверена, это будет мальчик, *третий Винсент!* Этого вполне хватило, чтобы повергнуть второго Винсента в такое отчаяние, что он стал всерьез задумываться о самоубийстве.

Отвечая на письма Винсента, ныне, к сожалению, утерянные, Гоген описывает своего Христа: «Дома у меня есть вещь, которую я не посылал [Тео] и которая, надеюсь, вам понравится. Это „Христос в Гефсиманском саду“. Небо цвета зеленовато-голубых ранних сумерек, пурпурная масса низко согнувшихся деревьев, лиловая земля и Христос, завернутый в одежды темно-охряного цвета с оранжево-красными волосами. Это полотно не предназначено для публики, я оставляю его себе».

Сравним с заметками для Орье: «Христос — особая боль от предательства применительно к сегодняшнему Христу — и завтра — маленькая объясняющая группа — все в строгой гармонии — цвета темные и сверхъестественно-красные волосы». Известно, что Бернар написал своего «Христа в Гефсиманском саду» тоже с красными волосами. В ноябре он отослал Гогену фотографию картины, и тот сразу обнаружил в Иуде сходство с собой, о чем написал Бернару: «Успокойтесь, ничего плохого я в этом не вижу». Но это сходство ясно говорило о тайной зависти Бернара, который еще внимательнее, чем обычно, следил за происходящим вокруг Гогена.

Винсент «не принимал сторону» ни одного, ни другого. Причина этого внезапно раскрылась в споре между ним и Гогеном по поводу «выдумывания из головы и письма по памяти». Он писал Тео: «На днях я видел женщин, собиравших оливки... В этот момент мне не хотелось размышлять, удалась ли композиция нашего друга Г... Если я останусь здесь, мне и в голову не придет писать Христа в Гефсиманском саду, я бы написал оливковые деревья такими, какими я их вижу, расположив среди

них в правильной пропорции человеческую фигуру. Об этом стоит подумать...» Гоген же намеревался продолжить тему, начатую в Арле в картине «Виноградники в Арле, или Человеческая нищета». «Дега [меня] не понимает», — пишет он Винсенту и добавляет: «Для сложившегося порядка абстрактных идей я вынужден искать новые синтетические формы и краски». Таким образом, каждый остался на прежних идейных позициях.

В конце августа Гоген отправил Тео из Понт-Авена целую партию полотен. Об одном из них нам стало известно из письма Тео к Винсенту: «Он говорит, что сомневается, посылать ли их, поскольку в них недостает того, что он хотел. Вот в новых картинах уже совсем другое дело, только надо подождать, пока просохнет краска. [„Христос в Гефсиманском саду“?] У меня сложилось впечатление что присланные полотна хуже, чем прошлогодние, но среди них выделяется одно, как будто написанное прежним Гогеном. Он назвал его „Прекрасная Анжела“». Это сообщение открывает для нас другую сторону творчества Гогена, хоть и ставшего столь же синтетическим, как и его религиозный примитивизм, но в то же время в поисках свободы изобразительных средств опирающегося на японское искусство. А Тео обнаружил в нем следы искусства египетского. Но для той поры было характерно смешивать все, что казалось не западным, и когда речь шла о примитивизме, на Египет ссылались охотнее всего.

Можно заключить, что отношения между Тео и Гогеном, а также Тео и Бернаром в то время были не очень-то хорошими, поскольку в глубине души Тео не одобрял их тяги к примитивному творчеству, даже в библейских сюжетах. В конце октября он писал Винсенту: «Что до меня, мне больше нравятся просто бретонки, чем бретонки, жестикулирующие, словно японки; но для художника нет запретов, ему позволено писать так, как он видит». Гоген чувствовал свою силу и знал, что появилась она не без участия Винсента.

Но к «Прекрасной Анжеле» это отношения не имело. Вот как Тео описывает ее: «Портрет расположен на холсте так, как крупно изображают лица на японских гравюрах: на первом плане поясной портрет, обведенный кругом, за ним — фон. Бретонка изображена сидящей; руки сложены, черный костюм, лиловый передник и белый воротничок; цвет внутри окружающего ее полукруга — серый, вокруг чудесный голубовато-сиреневый фон, расписанный розовыми и красными цветами. Удачно схвачены поза и выражение лица. В женщине есть что-то напоминающее молодую корову, но что-то очень свежее и деревенское, поэтому смотреть на нее приятно». Хотя это описание достаточно точное, но все же три очень

важных момента ускользнули от внимания Тео. Первый — заимствование у японских эстампов Хирошиге или Хокусаи двойного пространства, создаваемого кругом, изолирующим само изображение женщины от интерьера комнаты, в которой она находится. Второй — это превращение бретонки в старательно выписанном национальном парадном костюме (особенно хороши украшающие его вышивки) в настоящего экзотического идола в ущерб сходству с оригиналом — мадам Сатр, женой предпринимателя и будущего мэра, решительно отказавшегося принять портрет в подарок. И третий момент — афиширование примитивизма благодаря присутствию антропоморфической фигурки в перуанском стиле и названию картины, выписанному заглавными буквами «ПРЕКРАСНАЯ АНЖЕЛА» — совсем как у Сезанна в «Портрете Ашиля Ампера».

Несмотря на публичный унижительный отказ от его подарка (мадам Сатр рассказывала, что при виде портрета ее мать воскликнула: «Какой ужас!»), Гоген был очень доволен результатом. Он даже написал Бернару, чтобы подбодрить его: «Только что закончил два полотна (без сомнения, речь шла о „Прекрасной Анжеле“ и „Христе в Гефсиманском саду“), которые кажутся мне удачными в том смысле, что почти воплотили в жизнь все желаемое мной на тот момент, повторяю — „почти“. И сейчас я этим удовлетворен в надежде на то, что чем больше я пишу, тем лучше у меня получается». В этом письме Гоген был очень откровенен со своим младшим товарищем: «Минуты сомнений, результаты, всегда разочаровывающие по сравнению с теми, о которых мечталось, недостаток одобрения окружающих — все это заставляет нас раздирать кожу в клочья о тернии на нашем пути. Ну что ж, нам остается или злиться, или бороться со всеми этими трудностями и, даже будучи поверженными, продолжать отстаивать свои идеи. Так будет всегда. По сути, живопись, подобно человеку, смертна, но ведет вечную битву с материей. Если бы я думал о вечности, я бы не делал усилий даже для того, чтобы выжить... Пусть мне не хватает терпения, пусть я не чувствую себя сильным, пусть мой темперамент заставляет меня слишком торопиться, надеясь хотя бы к концу пути достичь на своем поприще совершенства, но я продолжаю писать и жить надеждой».

Придя к выводу, что Бернар считает свое «искусство целиком и полностью зависящим от технических приемов», Гоген говорит ему: «Коро и Джотто восхищают меня чем-то большим, чем уверенная техника в их живописи. Вы знаете, как высоко я ценю то, что делает Дега, и все же я чувствую порой, что ему не хватает искры Божьей, биения живого сердца. Слезы ребенка тоже кое-что значат». И советует: «Вы слишком много

повидали за довольно короткий срок. Отдохните от смотрения, и подольше». Это письмо совпадает с началом работы над «большим скульптурным панно», которое Гоген назвал «Любите и будете счастливы». Ему не хватало денег, чтобы купить для панно дерева, и понадобилась помощь Мейера де Хаана, чтобы осуществить эту идею.

Он вновь уехал с де Хааном в Ле Пульдю, не забыв похвастаться в письме к Шуффу победой над академиками: «Бой в Понт-Авене закончен. Враги повержены, мастерская Жюлиана сменила курс и высмеивает теперь Школу изящных искусств. Триумф Мане на Столети [Всемирной выставке] их уничтожил». Найденное им новое жилище он описывал Винсенту так: «На берегу моря я нашел огромный дом, который в купальный сезон сдается только на два месяца, поэтому мне удалось заполучить его на зиму почти даром. Наверху расположена громадная терраса пятнадцать на двенадцать метров и пять метров в высоту, застекленная с двух сторон. С одной стороны до самого необъятного горизонта простирается море. Здесь потрясающие бури, и мы их пишем, не выходя из мастерской, испытывая при этом подлинное ощущение ужаса перед валами, разбивающимися о черные скалы. С другой стороны — перед нами красные пески, поля и несколько ферм, окруженных садами. Натурщиков пруд пруди, пиши хоть целыми днями [...]. За один франк позировать будут как угодно».

Глубокий самоанализ, отразившийся в полотнах с Христом и в письме к Бернару, объясняет интерес Гогена в этот период к автопортретам. Тот, что называют «Портрет с нимбом и со змеей», довольно точно можно отнести к октябрю 1888 года, когда Гоген только переехал или собирался переезжать с Мейером де Хааном в Ле Пульдю, в трактир, который содержала Мари Анри. Тогда же был написан и портрет де Хаана. Оба полотна были задуманы парой и предназначались для украшения створок шкафа. Мари Анри, успевшая, несмотря на молодость, родить ребенка и достаточно миловидная, чтобы ее прозвали Мари Кукла, тепло приняла у себя художников. Известно, что вскоре Мари выбрала в любовники Мейера де Хаана, к великому огорчению Гогена, которому она дала понять, что «женатому человеку, отцу семейства» делать ей какие бы то ни было авансы стыдно. Потом у Мари и Мейера родилась дочь. Но поначалу это была просто дружная компания, занимавшая всю гостиницу, — к ним присоединился преисполненный благочестия Серюзье, а также швейцарский художник Филиже, на картинах которого примитивизм граничил со средневековым мистицизмом.

Эта компания художников очень напоминала ватагу подростков.

Молодой Андре Жид, пешком путешествовавший по Бретани — тогда это было очень модно, — случайно остановился у Мари Анри. И хотя он и вспоминал позже о своем «растущем изумлении», наблюдая за «детской разноцветной мазней», он все же отмечал такие «веселые живые цвета» в ней, что ему хотелось познакомиться с «художниками, способными на подобное забавное сумасбродство». Накрыли на стол. «Сами они ничуть не смущались. Все трое были босы, одеты с неподражаемой небрежностью и говорили во весь голос. В продолжение всего ужина я трепетал, ловя каждое их слово, изнемогая от желания заговорить с ними, познакомиться поближе и сказать этому светлоглазому гиганту, что мотив, который он распевает во все горло, это вовсе не Массне, как все они думают, а Бизе...» — вспоминал Андре Жид.

Вот в такой обстановке и появились на свет два новых портрета. Теперь становится понятно, почему Гоген запротестовал, когда Эмиль Бернар сообщил, что в Париже его считают каким-то магом, за которым плетутся онемевшие от почтения ученики. Справедливости ради надо заметить, что Гоген сам давал повод для подобных слухов. Автопортрет Гогена, о котором уже шла речь, принято считать *портретом-шаржем*. Нимб святого, змея и яблоки совершенно определенно представляют его настоящим искушителем, тогда как в портрете Мейера де Хаана явно проглядывает одержимость, показывая его буквально замороженным вазой с фруктами. Перед ним на столе лежит «Сартор Резартус» Карлейля, философский роман о поисках счастья, и «Потерянный рай» Мильтона. Ключ к обоим полотнам, безусловно, следует искать в уходе за Хаана и Гогена за их очаровательной хозяйкой, и, как обычно, Гоген со свойственным ему своеобразным юмором высмеивает сложившуюся ситуацию. Интересно, что оба портрета стали символами свободного искусства. За прошедшее со времени их создания столетие они ничуть не состарились благодаря смелости построения и контрастам форм и красок.

«Автопортрет с желтым Христом» относится к более позднему периоду не только потому, что он возвращается к отождествлению автора с Христом, но и потому, что на заднем плане находится керамический горшок в виде гротескно исполненной головы Гогена. Можно предположить, что он написал его по памяти, еще не получив отосланную ему Эмилем Бернаром в январе 1890 года фотографию. В конце ноября 1889 года Гоген в письме попросил Мадлен узнать через ее брата, нет ли у Шуффенекера «того здоровенного горшка, который я делал при нем и который смутно напоминает лицо Гогена-дикаря». Этот «здоровенный горшок» он хотел подарить Мадлен в благодарность за радость,



доставленную ее письмами, которые так скрашивали его одиночество. Так что у этого полотна, на котором отраженный в зеркале «Желтый Христос» как бы оберегает Гогена, сентиментальная подоплека.

Хорошо видно, как в период освоения «синтеза» искусство Гогена объединило живое и освобожденное воображение с самыми смелыми и очень личными идеями. Благодаря этому при помощи живописи он мог выразить свои тайные страхи, говорить о своем желании изменить образ жизни, да и саму жизнь. Исследования, которые Гоген вел по двум направлениям — в области своего творческого метода, свободного от общепринятых норм, и в области бессознательного, также нарушающего любые правила, — объединились и, по-видимому, навсегда.

Гостиница Мари Анри оказалась в буквальном смысле оккупирована живописью. Возбуждение, охватившее Гогена и де Хаана усиливало их соперничество. Де Хаан написал большой портрет Мари, который так понравился Гогену, что он даже вписал в полотно свое обрамление, прежде чем повесить его на почетное место. Некоторые сюжеты создавались прямо на оштукатуренных стенах. Кроме того, они повсюду развесили картины и литографии. Потолок тоже был разрисован Гогеном, правда, несколько позже, летом 1890 года. Гоген изобразил на нем сатиру на миф о Леде. Лебедь у него больше походил на гуся, ласкающего клювом волосы обнаженной Мари Анри. Надпись гласила: «Да будет стыдно тому, кто дурно об этом подумает», что вполне соответствовало его своеобразному юмору.

Из-за своей уродливой внешности и неожиданного успеха у Мари образ Мейера да Хаана стал той осенью для Гогена навязчивой идеей. Он вырезал из дуба его голову, крупнее, чем в натуральную величину, раскрасил, и этот устрашающий бюст занял почетное место на камине в столовой гостиницы. Позже он написал гуашью на шелке еще один портрет де Хаана под названием «Нирвана», где изобразил друга перед двумя женщинами, сошедшими с картин «В волнах» и «Жизнь и смерть», которых он уже однажды объединил на литографии к каталогу Вольпини.

Очевидно, что тема «Человеческой нищеты» по-прежнему занимала художника. Он вновь обратился к ней в написанной пастелью картине «Бретонская Ева», на которой изнуренная женщина изображена перед кучей морских водорослей, и, конечно, в своем первом цветном панно «Любите и будете счастливы», которое он описывал Винсенту. Судя по этому письму, барельеф был завершен в начале ноября: «Вот уже два месяца я работаю над большой скульптурой из раскрашенного дерева и осмеливаюсь думать, что именно в ней мне удалось достичь необычайной

силы и гармонии. Похожее на меня чудовище берет за руку обнаженную женщину [...]. Вверху некий Вавилон, внизу — поле с нереальными цветами (там же сидит отчаявшаяся старуха) и лисица — индейский символ порочности. Словами сложно передать чувство, которое оно вызывает, нужно видеть цвет дерева в сочетании с фоном, написанным зеленой краской и желтой охрой, желтыми же цветами и золотыми волосами».

У обнаженной женщины пышные формы; на руке Гогена обручальное кольцо. Быть может, имелась в виду ситуация с Мари Анри? Ведь у лисицы — лицо Мейера де Хаана с тем же хитрым выражением, что и в портрете на шелке. Хотя сексуальных приключений Гогену хватало (со служанкой Мари Анри, а также с посетительницами), его восхищение Мадленой Бернар и поражение, которое он потерпел от Мари Анри, вызывали в сорокалетию мужчине что-то вроде сентиментального кризиса. Это меланхоличное состояние отразилось в портрете «Молодая бретонка», на котором изображена элегантная и мечтательная девушка, и особенно в картине «Караибская женщина».

Известно, что это полотно предназначалось для панно на входной двери в доме Мари Анри. «Караибская женщина» вышла прямо из грез Гогена, навеянных яванскими танцовщицами, у нее такие же змеиные гибкие жесты и изысканная грация. Цветы на заднем плане — это подсолнухи. (Кстати, письма к Винсенту свидетельствуют, что Гоген вновь выбрал Ван Гога своим конфидендом.) Та же тема звучит в барельефах, вырезанных на бочке для столовой Мари Анри, и еще в двух скульптурах: одна из дерева, другая керамическая — под общим названием «Сладострастие». Они воплощали воображаемое путешествие в дальние края и чувственный женский образ, соединявшиеся в мечтах Гогена-мужчины. Хотя на первый взгляд это и кажется парадоксальным, Франсуаза Кашен, безусловно, права, сопоставляя «Караибскую женщину» с Жанной д'Арк в образе молодой бретонки, написанной Гогеном на стене в гостинице. Бедная маленькая прядильщица под изображением Святого Духа, а на заднем плане море и рыбацкие суда — и все совершенно в японской манере. «Сколько параллелей в географических заимствованиях, иногда абсолютно противоположных! Обнаженная, изображающая идола, написана почти в такой же позе, что и святая: тот же, слегка манерный изгиб правой руки, то же движение плеч, одинаковая посадка головы...» От святой к языческому идолу, дух Гогена ищет освобождения в том вожделенном раю, где чувственность священна, а живопись и скульптура обретут свое подлинное величие.

Контраст искусства с повседневной жизнью становится все более невыносимым. Тогда-то Гоген и написал два отчаянных письма Бернару. Вот фрагмент первого: «Что вам сказать сейчас, когда все меня покинули! К Ле Пульдю я пригвожден долгами, и у меня мало надежды расплатиться с ними. От Ван Гога (Тео) никаких известий, потому что он ничего не может сделать [...]. Напрасно я посылал запросы насчет места в Тонкине [...]. В колонии посылают обычно тех, кто наделал глупостей, обчистил кассу и т. д. Меня же, художника-импрессиониста, а значит, бунтаря, послать туда нельзя...» Далее речь идет о присланной Бернаром статье о выставке у Вольпини. Эта статья глубоко ранила художника: «Какой идиотизм! [...] В конце концов, у глупости то преимущество, что она не задевает (sic!). Напрасно Фенеон написал, что я подражаю Анкетену, которого вовсе не знаю».

Еще большее отчаяние чувствуется в следующем письме: «В вашем возрасте еще все впереди. У меня же все прошлогодние усилия закончились воплями осуждения, доносящимися сюда из Парижа. Они до того обескуражили меня, что я не осмеливаюсь писать. Подставляя свое старое тело северному ветру, брожу по берегу бурного моря в Ле Пульдю! Машинально сделал несколько этюдов (если можно назвать этюдами удары кисти в согласии с тем, что видит глаз), но душа отсутствует и печально глядит на зияющую перед ней бездну. Бездну, в которой я вижу отчаявшуюся семью, лишенную отцовской помощи. И никого, кому бы я мог излить свое горе [его сын Пола упал с третьего этажа, и Гоген опасался серьезных последствий для ребенка]. С января я продал картин всего на девятьсот двадцать пять франков. В сорок два года жить на это, покупать краски и прочее — тут и самому закаленному человеку будет не до работы... Я понимаю, что так не проживешь даже впроголодь, и не знаю, на что решиться. Попытаюсь получить какое-нибудь место в Тонкине. Может быть, там я смогу поработать спокойно, так, как мне хочется». И добавляет: «Что же касается занятий коммерческой живописью, даже импрессионизмом — ни за что». И в этом весь Гоген.

К счастью, эти испытания не надломили его. И если в этот период жизни в Ле Пульдю он и находился «в зияющей бездне», то благодаря помощи Мейера де Хаана ему удалось кое-как выкарабкаться. Тем не менее Гоген жаловался Шуффенекеру: «Думаете, голландец содержит меня здесь? Он попросил меня научить его импрессионизму и оплачивает за меня пансион, ожидая, пока я что-нибудь продам и верну ему долг». Тогда же наметился новый прогресс в его мастерстве, что выразилось не только в необычных и интимных сюжетах, о которых я уже упоминал, но и в

чистоте стиля, превращавшего как пейзажи, так и натюрморты и портреты в некое средство для овладения внешним миром, который он создавал заново.

В письме к Винсенту он поясняет это так: «Поскольку обман зрения, происходящий при работе на открытом воздухе, и всякие другие штучки меня не устраивают, я стараюсь вложить в эти отчаявшиеся лица ту первобытность, которую в них угадываю и которая присутствует во мне самом. Здесь, в Бретани, у крестьян совершенно средневековый вид, и кажется, будто они и не знают о существовании Парижа и о том, что на дворе 1889 год. Полная противоположность Югу. Все здесь сурово [...], замкнуто, и похоже, навсегда [...]. Из-за этого лица почти азиатские, желтые, к тому же треугольные и серьезные».

«Сборщицы водорослей» гениально воплощают идеи Гогена. Нам точно известна дата создания картины благодаря октябрьским и ноябрьским письмам к Винсенту. В одном из них он пишет: «Сейчас я работаю над большим полотном: женщины за сбором водорослей на берегу моря. Они похожи на громоздящиеся друг за другом коробки, на них голубые платья и черные чепцы (...), песок *розовый*, а не желтый, возможно, потому что сырой, море темное. Ежедневно наблюдая эту картину, я воспринимаю ее как некое состояние, в котором смешались борьба за жизнь, тоска и примирение с несправедливостью законов бытия. Я пытаюсь перенести это состояние на холст не спонтанно, а по зрелом размышлении, преувеличивая, возможно, одеревенелость поз, мрачность красок. Все это, может быть, выглядит *манерно*, но что вообще бывает естественно в любой картине? Изначально все в живописи условно, надуманно и весьма далеко от естественности. А следовательно, и манерно [...]. Ведь даже человек, который, вследствие принадлежности к определенной расе, из-за темперамента или других причин видит, чувствует и думает не так, как остальные, выглядит неестественным, и следовательно, манерным».

Употреблял ли ранее Винсент этот термин? В любом случае, становится понятно, что Гоген не переставал думать о своем больном компаньоне и высказал здесь новые, глубокие мысли о живописи, о своем методе без какого-либо влияния со стороны Бернара. Начиная с самых первых картин из серии бретонок за работой — в «Сушильщицах сена» и особенно в «Жатве в Бретани», написанных летом в Ле Пульдю, в манере Гогена проглядывало что-то от Ван Гога. И если четкие очертания силуэтов шли от полностью оформившегося клуазонизма после написания «Зеленого Христа», то ярко-желтый цвет зрелых колосьев пшеницы мог быть навеян

только Винсентом. Толчок Гогену дал сам пейзаж, и уже потом, вызревая, замысел превратился во внутренний диалог о живописи, который Гоген стремился возобновить с Винсентом. Он сам признавал дерзость изображенного им в «Сборщицах водорослей»: резко выделяющиеся на фоне зимнего моря фигуры бретонок, похожие на процессию кукол-матрешек, их как бы застывшие от холода позы, будто запечатленные моментальной фотографией; нога лошади слева, расширяющая пространство в стиле кадрировки, как у Дега, призрачно-розовый цвет песка и черные пятна чепцов. Все величественно и строго, вне времени. Шедевр.

Гоген достиг в этом полотне примитивизма как в живописи, так и в духовном плане, слил их воедино. Резкие контрасты цветов — в чисто японском стиле. Позже то же самое можно будет увидеть и в других морских пейзажах: «Над морем», «Пляж в Ле Пульдю» или «Флажолетист на утесе».

Накопившиеся к этому моменту неудачи и непрестанно лелеемая мечта о новом путешествии в неведомые края объединяются в его живописи и выливаются в решительное неприятие современной жизни, которую Гоген считает насквозь лживой. И здесь он вновь приближается к Винсенту. Лучше всего это видно в произведении, имеющем отношение к их с Винсентом визиту в музей Монпелье, где они видели картину «Здравствуйте, месье Курбе». В «Здравствуйте, месье Гоген» автор предстает закутанным в серый плащ-крылатку, на ногах у него тяжелые башмаки-сабо. Он подходит к изгороди, из-за которой его приветствует женщина, стоящая к зрителю спиной. В небе тяжелые грозовые тучи. Гоген сделал свое лицо таким пустым, таким «безумным», какое, он предполагал, было у Винсента в момент приступа в Арле год назад. Он явно хотел противопоставить свою драматическую ситуацию тому, что происходит на холсте Курбе. Огромное расстояние отделяет Гогена от торжествующего «Здравствуйте, месье Курбе», такого великолепного в ярком солнце Юга. Неужели эпоха Курбе, эпоха ликования в живописи, закончилась?

На какое-то время да. Существуют пейзажи Гогена, датированные тем же 1890 годом, но они явно были написаны в другое время. «Ферма в Ле Пульдю», «Поля в Ле Пульдю», «Картофельное поле» дышат несравнимой свежестью, точностью рисунка и счастьем от владения кистью. Все это выше клуазонизма, синтетизма, вообще всех измов, вместе взятых, и любых теорий. Это вновь обретенная радость писать. Отмечая, что Мейер де Хаан использовал, хотя и немного под другим углом зрения, множество его сюжетов, как не прийти к выводу, что перед нами произведения

учителя, наставляющего ученика? Возможно, Гогену необходимо было оказаться в подобной ситуации, чтобы забыть все остальное и отдаться живописи. Эти пейзажи нельзя отнести к зиме 1889/90 года, когда он жил в Ле Пульдю, скорее, они написаны в конце весны или летом 1890 года, когда Гоген вернулся в Бретань.

Действительно, той зимой, несмотря на необычайный расцвет его творчества со времени выставки в кафе Вольпини, Гоген все чаще задавался вопросом: не лучше ли «размозжить себе голову»? «Есть от чего прийти в отчаяние, — писал он Шуффу. — Я не курю, а это для меня большое лишение, и сам тайком стираю себе кое-что из белья, словом, кроме самой простой пищи, я лишен всего. Как быть? А никак. Просто жить, подобно крысе на бочке посреди воды... Если бы мне удалось попасть в Тонкин, я за два года кое-как встал бы на ноги, чтобы заново начать борьбу, а иначе... не решаюсь об этом думать». По его словам, Мейер де Хаан и Мари Анри не испытывали к нему особого расположения. Но когда он нуждался в помощи, то умел вызвать сочувствие. А кто на его месте поступил бы иначе? Мы постепенно учимся отделять тяготы и суету жизни от погружения в искусство. Но бездна отчаяния, разверзшаяся перед Гогеном в конце первого пребывания в Ле Пульдю, без всякого сомнения, стала одной из наиболее непреодолимых. Достаточно сравнить 1889 год, необычайно богатый в творческом плане, с 1890 годом, полным неопределенности, тщетных ожиданий и разочарований, редких творческих удач и невероятной бедности, когда приходилось жить чем и как придется, чтобы понять: на этот раз Гоген действительно был близок к тому, чтобы махнуть на все рукой.

И все же Шуфф услышал его мольбы. (Если у него и были когда-то причины для ревности, они были забыты, тем более, как мне кажется, Купер поторопился бросить Гогена в объятия мадам Шуффенекер.) Он оплатил дорожные расходы друга, и 8 февраля 1890 года Гоген вернулся в Париж.

## Глава 3

### Приближение отъезда

Приободренный возвращением в Париж, Гоген снова ожил. Было впечатление, что он не так сильно упал духом, как утверждал в своих письмах из Ле Пульдю. Отныне Гоген безраздельно царствовал в новом доме Шуффа, расположенном на улице Дюран-Клэй, на окраине Парижа, у

самой линии Западной железной дороги. Купить его удалось благодаря кругленькой сумме, полученной хозяином от ликвидации одного дела. По отношению к Шуффу Гоген стал еще более требовательным и надменным, чем раньше. Мечты уносили его в совсем другой мир. Письмо к Бернару, написанное перед возвращением в Париж, дает представление о его умонастроениях: «Лишь на мгновение касаешься неба, тотчас же от тебя ускользающего, — зато эта мелькнувшая перед глазами мечта есть нечто большее, чем вся материя... Мы завязли в трясине, но мы еще не мертвы. Что касается меня, то моей шкуры им пока не получить. Только бы добиться того, о чем я в настоящее время хлопочу — хорошего места в Тонкине, где я смогу и писать и делать сбережения. Весь Восток — великая мысль, начертанная золотыми письменами на всех произведениях искусства, это стоит изучать, и мне кажется, я получу там новую закалку. Запад прогнал в настоящее время, но все, что есть в нем мощного, может, как Антей, обрести новые силы, прикоснувшись к земле Востока. И через год или два оттуда возвращаешься окрепшим...»

Но мечта о Тонкине, как и то, что она в себе заключала — освобождение, тоску по неведомым странам и тягу к примитивизму, — рушится, как только Гоген сталкивается с препятствием в лице чиновников министерства. К тому же ему никак не удастся уговорить Шуффа основать «мастерскую в тропиках». И вот он пригвожден к Парижу, как раньше к Ле Пульдю, и вынужден, чтобы прокормиться, прибегать ко всяческим уловкам, например, выправлять работы учеников в одной из мастерских Монпарнаса. В начале года Винсент снова предложил работать вместе, но Гоген не имел ни малейшего желания еще раз испытать то, что произошло в Арле: «Он сумасшедший! Он покушался на мою жизнь». В ответном письме это выглядело так: «Признаюсь вам, я нахожу совместную жизнь вполне, вполне возможной, но необходимо принять некоторые предосторожности. Ваше болезненное состояние еще не совсем прошло, вам требуется покой и хороший уход. Вы сами говорили, что во время поездок в Арль вас беспокоят воспоминания. Не опасаетесь ли вы, что при виде меня произойдет то же самое?»

В итоге, Гоген решил, что нашел хороший выход из создавшегося положения: «Думаю, вполне подойдет Антверпен. Почему бы не открыть там мастерскую под моей фамилией? У нас там есть связи, наши имена знакомы „Группе двадцати“, это могло бы подойти... По моему мнению, импрессионизм почувствует себя на своем месте во Франции лишь по возвращении из-за границы...» И в доказательство добавляет: «Недавно в Копенгагене прошла выставка моих произведений, от которых там ранее

отказывались. Так вот, она имела *большой* успех. Это свидетельствует о том, что первая работа, созданная мной, бросила семя, которое наконец дало ростки». (Эту выставку, проходившую с середины октября до середины ноября, организовала Метте из принадлежавших ей полотен Гогена, Мане, Дега, Сезанна, Писсарро, Сислея и Гийомена.)

Понятно, что Гогену хотелось извлечь из этого события пользу. Но дело в том, что «Группа двадцати» пригласила участвовать в выставке только Винсента. К тому же положение Гогена в Париже стало очень шатким. Орье при поддержке Эмиля Бернара в первом номере нового журнала «Меркюр де Франс» опубликовал большое исследование творчества Ван Гога. Как подчеркивает Ревалд, этот символистский журнал хотел представить Винсента художником-символистом. Но статья поразила читателей совершенно неожиданным аспектом: «Выбор сюжетов, постоянное обращение к самым сильным художественным средствам, вечный поиск способов для наиболее выразительного изображения любого предмета — все это непрестанно убеждает нас в его глубокой, почти детской искренности. Для его творчества в целом характерна какая-то щедрость, избыточность — силы, нервности и необузданности самовыражения... Он действительно из породы сильных художников, с замечательными мощными руками, склонный к неожиданным нервным срывам истеричной женщины, с душой блаженного. Он настолько выходит за рамки нашего жалкого сегодняшнего искусства, что напрашивается вопрос: узнает ли он когда-нибудь радость признания?... Винсент Ван Гог, такой простой и одновременно слишком тонкий для понимания современного буржуа, не будет полностью понят никем, кроме собратьев-художников и редких счастливчиков из народа — самого простого народа...»

Эта статья должна была поразить Гогена, который не мог не почувствовать сходства своего положения с положением Винсента, тем более что под влиянием Бернара Орье приписал Винсенту некоторые из его собственных идей. Ван Гог прислал ему копию своего ответа Орье, где он перечислил тех, кому был обязан своими достижениями. Это, конечно, Монтичелли, Делакруа и «...кроме того, я многим обязан Полю Гогену, любопытнейшему художнику, этому чужаку, походкой и взглядом смутно напоминающему „Портрет мужчины“ [Рембрандта] из галереи Лаказ. Этот мой друг любит дать почувствовать, что хорошая картина стоит хорошего поступка, не то чтобы он говорил это прямо, но с ним невозможно общаться, не думая о некой моральной ответственности». Далее следовало пояснение к «пустому креслу» Гогена, написанному в Арле. «Ваша статья



выиграла бы в достоверности и, стало быть, в силе воздействия, если бы, рассуждая о будущей „тропической живописи“ и о колорите, прежде чем писать обо мне, вы отдали бы дань Гогену и Монтичелли...»

Этот ответ Винсента автору статьи Орье, копию которого Гоген получил вскоре после возвращения в Париж, необычайно его воодушевил. Гоген вновь встретил духовное понимание, которого не находил ни у Бернара, ни у Мейера де Хаана, ни у Шуффа. Увы, 31 января родился «третий Винсент». В письме к матери от 15 февраля Винсент-художник писал: «Я предпочел бы, чтобы Тео назвал своего сына в честь нашего отца. Ну да ладно, я сразу же принялся писать для него картину, чтобы повесить в спальне: несколько толстых веток цветущего белого миндаля на фоне голубого неба». Это одна из самых удивительных, самых воздушных, самых волшебных работ Ван Гога — ветки, не имеющие никакой земной опоры, трогательная чистота их белизны на фоне небесной лазури. Почти сразу после того как картина была закончена, у Винсента начался сильнейший приступ безумия. А ведь как раз в это время в Брюсселе за четыреста франков впервые была продана одна из его картин — «Красные виноградники»...

На выставке в Салоне независимых, открывавшейся 19 марта, были представлены десять полотен Винсента, написанные в Арле («Воспоминание о саде в Эттене» — один из вариантов «Подсолнухов») и в Сен-Реми, среди которых находились и совсем недавние. Теперь публика смогла узнать о художнике, к которому, благодаря статье Орье, наконец-то было привлечено ее внимание. Тео писал брату: «Твои полотна являются гвоздем выставки». Гоген тоже отправил другу сердечное письмо. На этот раз он знал о недавно перенесенном Винсентом приступе, поскольку незадолго до этого возобновил близкие отношения с Тео: «Я долго колебался, прежде чем написать вам, зная, как вы тяжело и долго болели. Можете пока не отвечать мне, если ваши силы еще не полностью восстановлены». Гоген словно прозрел — он заново открыл для себя живопись Винсента, увидел большую свободу построения в его полотнах, аналогичную его собственным достижениям. И хотя «Звездная ночь» не фигурировала на выставке Независимых, он, несомненно, видел ее у Тео. «С огромным вниманием, — пишет он, — посмотрел ваши работы, созданные после того, как мы расстались. Прежде всего у вашего брата и после еще на выставке Независимых. Именно там можно полнее оценить то, что вы сделали, — может быть, сравнивая картины между собой, а может, из-за соседства работ других художников. Примите мои искренние поздравления. Среди многих, представивших свои полотна на выставку, вы

самый яркий и самый заметный. А в письме с натуры вы единственный *думающий художник*». «Письмо с натуры» упомянуто, чтобы уменьшить неуверенность Винсента; слово «думающий» подчеркивает свободу в создании художником новых, «синтетических» творений.

Винсент, в свою очередь, написал Тео, что если Гоген сумеет продержаться в Париже, «то это благотворно скажется на его репутации, поскольку он был самым первым, кто работал в настоящих тропиках [...] Если хочет, пусть выберет себе один из вариантов „Подсолнухов“ и „Колыбельной“ в обмен на любую его картину, которая тебе понравится». Гоген ответил: «Я говорил с вашим братом, и есть одна вещь, которую мне хотелось бы *обменять на любую по вашему выбору*. Я имею в виду горный пейзаж. Два путника, маленькие фигурки среди гор, поднимаются все выше на поиск неизведанного. В пейзаже много чувства, как у Делакруа, и полные значения краски — то здесь, то там красные штрихи, словно огоньки, а весь пейзаж в фиолетовых тонах. Это прекрасно и величественно» (картина называется «Альпийские холмы» и была представлена на выставке). Заканчивая письмо, он передал Винсенту похвалы «Орье, Бернара и многих других». И в заключение высказал пожелание: «Надеемся, что с возвращением тепла вы, наконец, выздоровеете. Зима всегда была для вас вредна».

Тон написанного исключительно дружеский, а само послание проникнуто глубоким пониманием живописи Винсента. Хотя Гоген, в отличие от Винсента, более не считал возможной совместную работу, опасаясь повторения случившегося в Арле, тем не менее, он, как никогда, чувствовал родство со своим другом из-за сходства положения, в котором каждый из них оказался к началу 1890 года. Об этом родстве Гоген часто вспоминал в конце жизни, оказавшейся такой же короткой, выражаясь языком поэзии, как жизнь розы.

Осенью 1889 года в Понт-Авене Гоген познакомился с графиней де Нималь и увлекся ею. Он писал Шуффу: «Она влюбилась в меня и в импрессионистов. Сейчас она в Париже рекламирует наши картины. Ее дочь занимается живописью и тоже пробует себя в импрессионизме...» Увлечение было коротким, практически безрезультатным. Но Гоген не чувствовал себя обжегшимся на молоке. В начале 1890 года Луи Руа, сослуживец Шуффа по лицей, где тот преподавал, за год до этого выставившийся у Вольпини, познакомил Гогена с неким Шарлопеном, врачом-изобретателем, объявившим о своей готовности купить у художника тридцать восемь работ за пять тысяч франков. Этого было достаточно, чтобы воскресить мечту Гогена о тропиках. Теперь он мечтал

уже не о Тонкине, а о Мадагаскаре, который тогда находился под протекторатом Франции и о котором ему рассказывала жена Одилона Редона. Уроженка острова Реюньон, она горячо расхваливала это райское место, где можно дешево устроиться.

Шуфф ехать отказался, как, впрочем, и Серюзье. Лавалья Гоген и сам не звал, тем более что тот теперь ничего не писал. Ну да Бог с ними! От Шуффа Гоген узнал, что впавший от отчаяния в крайнюю религиозность Бернар жалуется на свое одиночество. К тому же он увлекся своей подругой детства и, чтобы иметь возможность жениться, взялся за раскраску тканей в Лилле. Чтобы уговорить его, Гоген прибегнул к одному из своих необыкновенно действенных приемов: «Я бесповоротно решил ехать на Мадагаскар. Куплю в деревне домик с клочком земли, сам буду ее обрабатывать и вести простой образ жизни. Будут и натурщицы и все, что необходимо для работы! Там я, наконец, и образую тропическую мастерскую. Кто захочет, может ко мне присоединиться. Для того, кто согласен существовать, как местные жители, жизнь не стоит ни гроша... Не хочу давать вам советов, но от всей души обращаюсь к человеку, который страдает, к художнику, который не может заниматься своим искусством здесь, в Европе. Если после всех усилий вы не добьетесь, чего хотите, и если вы свободны от воинской обязанности, приезжайте ко мне. Вас ждет обеспеченное существование без денег в мире, лучше, чем здешний...»

Бернар в буквальном смысле слова обезумел от радости: «Ваше письмо меня околдовало, очаровало и вернуло к жизни! Уехать, убежать как можно дальше, послать все здешнее к черту. Где угодно будет лучше, чем здесь! Оставить эту отвратительную жизнь в Европе, этих пресытившихся насмешников...» Правда, у Бернара была женщина, которую он любил, и это удерживало его во Франции. Тем не менее неунывающий Гоген уже сообщил Винсенту о своей новой надежде на отъезд, чтобы «вернуться оттуда набравшимся сил от более естественной, более простой жизни, а главное, не такой прогнившей, как здесь. Сейчас я отдал бы все полотна по сто франков за каждое, чтобы осуществить свою мечту. Я уверен, что на Мадагаскаре у меня будет покой, необходимый для работы. А сейчас я собираюсь на два месяца уехать в Бретань с де Хааном». Он понимал, что отплыть сможет не раньше, чем в конце августа, а де Хаан опять готов его кормить...

Винсент приехал в Париж 17 мая и оставался там до 21-го, но с Гогеном увидеться не смог, за что и извинился: «Я пробыл в Париже всего три дня, но шум парижских улиц и многое другое произвели на меня тяжелое впечатление, и я счел благотворным для своей головы удрать в

деревню». Но он не оставлял мысль присоединиться к Гогену и очень хотел приехать к нему в Бретань, в Ле Пульдю — «хоть на месяц, написать там пару морских пейзажей, а главное, чтобы повидаться с вами и познакомиться с де Хааном».

Скорее всего, Гоген пытался Винсента от этой идеи отговорить. Уехав в начале июня с де Хааном и Филиже в Ле Пульдю, он в письмах успокаивал Бернара насчет их устройства на Мадагаскаре: «Я смогу купить там хижину, подобную тем, что вы видели на Всемирной выставке: из дерева и глины, снаружи оштукатуренную. Это практически ничего не стоит. Я ее перестрою, и она станет удобным жилищем для нас обоих — с коровами, курами и фруктами...» Не ограничиваясь, однако, этими мечтаниями лафонтеновской Перретты с кувшином молока на голове, он заключал: «Если вам угодно содержать там европейскую женщину и зарабатывать на жизнь коммерцией, пожалуйста, но я умываю руки... Женщина в тех краях, так сказать, необходима, и у меня будет постоянная натурщица. И поверьте, у мальгашских женщин такое же сердце, как и у французенок, только в нем куда меньше корысти...»

В письмах к Шуффу тон совсем иной: Гогена стало беспокоить упорное молчание изобретателя. Среди других новостей он сообщает, что Тео написал ему интереснейшее письмо: «в том смысле, что *совсем скоро* он надеется получить *достаточный вес* в своей фирме, что даст ему возможность более активно и регулярно мне помогать, подняв цены на мои картины. А если я поеду на Мадагаскар, операцию повернуть будет еще проще, поскольку расходы мои сведутся почти к нулю...» Бернар, к тому времени уже немного остывший, предложил отправиться на Таити, воспетый в свое время Пьером Лоти. Гоген отвечал ему в том духе, что женщины на Мадагаскаре ничуть не менее нежны, чем таитянки, и «в конце концов, все они потомки полинезийцев»; к тому же «Лоти видел их глазами литератора, да еще имея к своим услугам корабль и деньги».

Поскольку от Шарлопена никаких известий не приходило, Гоген задумался над тем, что, если бы Орье написал статью в поддержку его живописи, это совсем не помешало бы делу. И снова, теперь уже по поводу Гогена, Бернар ходатайствовал перед критиком, заявляя, что если серия его статей называется «Одиночки», то именно Гоген, бесспорно, самый одинокий из всех, заслуживает предпочтения перед Раффаэлли. И это было абсолютно справедливо.

Именно тогда на Гогена обрушилось известие о самоубийстве Винсента. Оно, правда, не повлияло на его идею фикс уехать в тропики, теперь уже не на Мадагаскар, а на Таити. Он писал Редону, увещевавшему

его остаться в Европе, что отложил мысль об отъезде только на время, чтобы восстановить силы: «Надеюсь закончить там свои дни. Я считаю, что мое искусство, которое так вам нравится, еще находится в зародыше, и надеюсь довести его до подлинного примитивизма, до настоящего первобытного искусства дикарей. Гогена здесь больше нет. Никто не увидит ни одной его работы. Видите, какой я эгоист...» Да уж, воистину... Оправданием ему служило то, что он как никогда растворился в своей мечте уехать навсегда и старался, чтобы ничто, даже смерть друга, не смогло повлиять на его решение. Вот что он в то время написал Бернару: «Получил известие о смерти Винсента, и я рад, что вы были на похоронах. Как ни печальна эта кончина, она меня не очень расстроила, так как я ее предвидел и хорошо знал, как страдал этот бедняга, борясь со своим безумием. Умереть теперь — для него большое счастье, потому что он избавился от страданий, и, если он перейдет в какую-то иную жизнь, его благородное поведение в этом мире даст свои плоды. Он унес с собой утешение, что брат не оставил его и что несколько художников его понимали... В настоящий момент я даю отдых своему артистическому видению, дремлю и не расположен во что бы то ни было вникать...» И это совсем не цинизм, скорее, абсолютная искренность человека, пытающегося выдержать удар, хватаясь за последнюю, спасительную соломинку.

Позже, в «Прежде и потом», Гоген вернется к «страшным мукам человека, который, пребывая в сумасшедшем доме, во время коротких просветлений приходил в себя настолько, что, даже отдавая себе отчет о своем состоянии, снова с неистовством продолжал писать восхитительные картины, которые мы сейчас видим».

«Последнее письмо, которое я получил от него, пришло из Овера, что близ Понтуаза, — пишет Гоген. — Он сообщал, что надеется поправиться и приехать ко мне в Бретань, но теперь вынужден признать, что полное выздоровление, видимо, невозможно. „Дорогой Мэтр (единственный раз он употребил это слово), после того как я узнал вас и причинил вам столько неприятностей, мне кажется более достойным умереть в здравом уме, а не окончательно деградировав“». Есть еще письмо Винсента к Тео, написанное в середине июня, в котором говорится: «Этот проект с Мадагаскаром мне представляется невыполнимым; лучше бы уж он поехал в Тонкин. Но если все же выберет Мадагаскар, я, наверное, смогу поехать с ним вместе, ведь туда лучше ехать вдвоем или втроем...»

А если бы Гоген позволил Винсенту сопровождать его? Вполне возможно, что в окружении де Хаана и Филижера он сумел бы обрести душевное равновесие. Но ни Гоген, ни Тео, по всей видимости, и не

задавались таким вопросом. В любом случае, Гоген был слишком поглощен своими мечтами, чтобы думать о том, что он в очередной раз, после Арля, протянет Винсенту руку помощи, хотя сейчас тот нуждался в этом гораздо больше.

Состояние дремоты и покоя, описываемое Гогеном Бернару, вовсе не означало прекращения работы, поскольку количество картин, относящихся к 1890 году, вернее, ко второй его половине, было весьма значительным. Говоря о состоянии покоя, Гоген, по-видимому, подразумевал, что в этот период он не собирался открывать что-то новое, проникать в неизведанное, как это было год назад, в 1889-м. Доказательством тому служат многочисленные пейзажи и натюрморты, которые можно считать работами периода ожидания.

В Бретани Гоген вместе с Мейером де Хааном для начала взялся за роспись гостиницы Мари Анри, потом бросился вырезать и раскрашивать новый деревянный барельеф, назвав его «Будьте загадочны». В нем вновь появилась женщина с красными волосами, с упоением отдававшаяся волнам в картине «В волнах», но здесь она загорелая, как некая лелеемая в мечтах таитянка, напоминающая своей гибкостью яванскую танцовщицу. Над ней лицо в профиль, тоже с красными волосами и раскосыми глазами. Напротив — изображенная по пояс бретонка. Орье во всем этом увидел прославление «непорочных радостей эзотеризма». Похоже, что именно тогда Гоген по фотографии написал портрет своей матери, придав ее внешности таитянский оттенок, и тут же изобразил ее лицо еще раз — в своей «Экзотической Еве», стоящей среди тропической растительности, навеянной воспоминаниями о Мартинике. Из всего перечисленного легко напрашивается вывод, что каким-то загадочным образом в своем искусстве он давно уже находился в далеких Южных морях.

С помощью портрета Алины Гоген, по-видимому, пытался оживить воспоминания о материнской нежности и о привольном детстве в Перу. В его мечтах о тропиках всегда дремали эти воспоминания, и теперь они материализовались в живописи, наполненные восторгом чувственного и артистического волнения, вызванного яванскими танцовщицами. Так в Ле Пульдю появились Тонкин, Мадагаскар и Таити... В те дни Гоген писал Шуффу, что хотел бы прожить в тропиках остаток своей жизни в окружении всех своих детей: «Даже если у наших детей и будет несколько су, в этой гнилой и злобной Европе их ждет мрачное будущее... Тогда как таитяне, счастливые обитатели неведомых райских куц Океании, наоборот, вкушают одну лишь радость жизни. Для них жить — значит петь и любить...»

И тут пришла телеграмма от Тео, необычайно воодушевившая Гогена. Тео писал: «Присылайте все ваши произведения. Есть надежные покупатели». Это было настолько неожиданно, что поначалу Гоген не мог побороть сомнений. Но мало-помалу он поверил, что это не шутка дурного тона: «Наконец-то последние годы моей жизни пройдут счастливо, целиком посвященные искусству и радостям жизни, без денежных забот, на лоне таитянской природы». Но вскоре выяснилось, что 12 октября Тео был помещен в психиатрическую лечебницу, а через два дня его перевели в клинику доктора Бланша. Он так и не смог оправиться после самоубийства Винсента, в котором винил себя. В одном из писем Писсарро рассказывает, что у Тео были «большие проблемы с мочеиспусканием, сюда же добавилась тоска. Кроме того, начались крупные неприятности с хозяевами галереи по поводу одной картины ориенталиста Декампа. Казалось, он сходит с ума, делается невменяемым. Он пытался арендовать Тамбурен, чтобы создать там ассоциацию художников. И вдруг стал буйным. А потом попытался убить жену и ребенка, которых до этого очень любил».

Гоген был буквально раздавлен этой новостью. Надежда на долгожданное признание, к тому же подтвержденное финансами, мгновенно сменилась полным, беспросветным отчаянием. Кроме надежды, он потерял и единственный источник существования! Очень сдержанно он изливает душу Бернару: «Сумасшествие Ван Гога [Тео] здорово меня подвело, и, если Шарлопен не даст мне денег для поездки на Таити, я погиб. Буду ли я когда-нибудь жить на свободе, в лесах? Бог знает, когда это еще произойдет! Подумать только, каждый день собирают пожертвования для пострадавших от наводнения, а как же с художниками? Для них — ничего и никогда. Подыхай, если хочешь!» В 1892 году он признался Монфреду: «Когда Ван Гог, из галереи Гупиля, сошел с ума, я было совсем пропал... Только он один умел продать картины и создать клиентуру».

В довершение всех бед Мейеру де Хаану пришлось срочно уехать в Париж. Владислава Яворска предположила, что Гоген, охваченный разочарованием среди всех своих бед, мог отослать де Хаана и даже предупредить «доблестную голландскую семью о грозящей им опасности мезальянса». Это кажется маловероятным, поскольку Мари Кукла как раз ждала от де Хаана ребенка. Во всяком случае, Гоген в своем письме к Бернару эти события освещает совершенно иначе: «Де Хаан сейчас в Париже, пытается разобраться со своим семейством, которое с некоторых пор лишило его средств к существованию! Люди доброй воли — в нищете! Боже мой, может быть, именно поэтому они и обладают доброй волей. Я дошел до того, что не верю никому — никому. Чувствуешь, как в наиболее

важных случаях все тебя избегают. Например, Лаваль — от него давно уже нет ни единого слова. Мне необходимо быть в Париже, а я не могу уехать ни на один день и должен более трехсот франков за гостиницу». Остаться без де Хаана — значило лишиться единственной возможности как-то выкарабкаться.

Не успел Гоген отправить это письмо, как получил послание от Серюзье, в котором тот сообщил, что Бернар пытается организовать выставку Винсента. И вот что Гоген ответил: «Какая оплошность! Вы знаете, как я люблю искусство Винсента. Но, принимая во внимание глупость публики, совершенно несвоевременно напоминать ей о Винсенте с его безумием в тот момент, когда то же самое происходит с его братом! И так многие считают, что наша живопись — безумие. Нам это причинит вред. Винсенту же не будет никакой пользы. Впрочем, устраивайте, но это идиотизм».

Конечно, спустя сто лет читать эти строки неприятно, но, если немного поразмыслить, придется признать, что Гоген совершенно прав. Подобная выставка, устроенная сразу после трагических событий, могла выглядеть как намеренная провокация. Идея, однако, исходила не от Бернара, а от Тео. В надежде устроить ретроспективную выставку у Дюран-Рюэля он уже заказал у Орье статью о ней. Но торговец не захотел проводить у себя выставку, и Тео, оставшийся один на один с мучившей его виной перед братом, в отчаянии обратился к Бернару: «Количество полотен пугающе велико. Я тружусь не покладая рук, пытаюсь разобрать их и представить таким образом, чтобы получилась полная картина его творчества [...] В общем, не поможете ли вы мне со всем этим разобраться? Знаю, что вы высоко цените произведения Винсента, и думаю, даже можно не упоминать, что, если вы захотите взять несколько из них на память в уплату за вашу помощь, — они в вашем распоряжении».

Так обстояли дела непосредственно перед тем, как Тео окончательно помешался. Он умер в Голландии 25 января 1891 года. Задуманная им выставка так и не состоялась. И все же голландцы смогли познакомиться с картинами Винсента благодаря Синьяку, который сначала представил их вместе с работами «Группы двадцати» в Брюсселе, а потом и на выставке Независимых в том же, 1891 году. Бернару тоже удалось воплотить в жизнь свой проект: в апреле 1892 года у Ле Барка де Буттвилля он выставил тринадцать полотен Винсента. Экспозиция располагалась на улице Пеллетье, в доме торговца старинными картинами, который в декабре 1891 года организовал свою первую выставку импрессионистов, включив в нее произведения Лотрека, Ван Гога и Гогена. Но вернемся к событиям,



происходившим в конце 1890 года.

Гоген знал, чем он обязан Тео. Он с почтением относился к его памяти, но одновременно переживал и за себя, поскольку смерть Тео лишила его единственной серьезной возможности продавать свои произведения. Гоген писал жене: «Сразу после смерти Тео я узнал, что он давно уже отошел от дел». Кто теперь узнает, что творилось в галерее у Буссо и Валадона? Гоген мог только теряться в догадках. По словам же Мориса Жуаяна, одного из друзей Лотрека, к которому перешли дела Тео, в галерее происходило следующее. Вводя его в курс дела, месье Буссо объяснял: «Наш бывший управляющий, такой же сумасшедший, как и его брат, художник, накопил невероятное количество модернистских работ, позорящих наше предприятие [...] Это какой-то кошмар! Разберитесь с этим и не пытайтесь чего-нибудь напридумывать, иначе дело придется закрыть вообще...» Напомним, что речь шла о работах Моне, Дега, Писсарро, Домье, Йонкинда, Редона, Лотрека и, конечно же, о двадцати картинах Гогена, некоторых его скульптурах и керамике. Понятно, что ему пришлось их забрать.

В это время Гоген, маясь в яростном нетерпении, умирал от тоски и скуки в гостинице Мари Анри, которая едва его выносила. Позже ее семья объявила Гогена причиной всех бед Мари, считая, что якобы именно по его вине Мейер де Хаан, вместо того чтобы жениться, уехал в Голландию. Компанию Гогену составлял один Филижер — мистик, алкоголик и гомосексуалист. Письмо, полученное в этот момент от Шуффа, пролило долгожданный бальзам на сердце Гогена. Вот что он ему ответил: «Вы пишете, что моя известность очень возросла за последнее время; я предвидел это в связи с тем, что произошло с Ван Гогом. Вот почему я и рвусь в Париж, чтобы подхлестнуть вспыхнувший интерес, пока он не угас, и попытаться им воспользоваться». Он даже дошел до того, что написал: «Может быть, если постараться, и из несчастья с Ван Гогом (Тео) можно что-то извлечь». Именно эти слова имел в виду символист Жан Долан, когда впоследствии называл такое поведение Гогена «оправданной жестокостью творческого эгоизма».

Хотя в это время Гоген находился в отчаянном положении, его более чем когда-либо переполняла энергия. К счастью, Бернар познакомил его с Эженом Боком, бельгийским художником, портрет которого писал в Арле Винсент перед самым приездом Гогена. Бок купил у Гогена пять полотен по сто франков каждое, и благодаря этой сделке тот смог в ноябре приехать в Париж и снова поселиться у Шуффенекера.

Там его ожидал приятный сюрприз. В его отсутствие Орье и Серюрье

под руководством Мориса Дени, ратовавшего за возрождение живописи, превозносили Гогена перед молодыми художниками, представляя богом современной живописи. Они называли себя «братья наби», подобно библейским пророкам. Боннар, Вюйар, Руссель, Валлотон, Девальер оставили академию Жюлиана и присягали теперь только «Талисману», привезенному Серюзье из Понт-Авена. Их собрания посещали поэты-символисты, среди которых были Жан Мореас, Шарль Морис и критик-искусствовед Жан Долан, один из основателей «Меркюр де Франс». Долан, который был старше остальных, с особым вниманием относился к поступкам Гогена.

«Этому незнакомцу не хватало обаяния, — писал Шарль Морис о Гогене, — и тем не менее он привлекал внимание очень своеобразным выражением лица, смесью высокомерного благородства, очевидно, врожденного, с простотой, граничащей с пошлостью; его собеседник быстро понимал, что смесь эта означала внутреннюю силу, некую аристократичность, закаленную пребыванием среди народа. Лицо его становилось прекрасным в своей суровости, когда в пылу спора его освещали ярко-синие лучистые глаза. Именно в такой момент я впервые увидел Гогена... Глухим, чуть хриловатым голосом он вещал: „Примитивистское искусство владеет духом и использует натуру. Так называемое рафинированное искусство владеет чувственностью и служит натуре. Натура является служанкой первого и хозяйкой второго. Но служанка не может забыть о своем происхождении, она обесценивает дух, допуская поклонение себе... Истина в искусстве, владеющем духом. Это и есть примитивистское искусство, самое мудрое из всех — оно идет из Египта. В этом и заключается основополагающий принцип. В нашей современной нищете возможное спасение заключено в систематическом и свободном возврате к этому принципу“». Не важно, сколько в сказанное Гогеном было добавлено самим Шарлем Морисом. Но всеми услышано и воспринято оно было именно так. И так и передавалось следующим за ними поколениям Матисса, Дерена и Пикассо.

Об этом периоде пребывания Гогена в Париже многие авторы пишут с негативным оттенком. Происходит это по вине Фенеона, который явно хватил через край, утверждая, что весной 1891 года вернувшийся из Бретани Гоген «был полностью увлечен литературой, он, который до сих пор с парадоксальным упорством игнорировал книжные лавки и вообще все выдуманное. А тут он стал добычей литераторов: они-то и внушили ему, что он облечен некой миссией (то же приключилось и с толстяком Курбе)». Насчет «миссии» Фенеон ошибался. Гогену не нужны были ничьи

подсказки, чтобы считать себя «облеченным». С другой стороны, после обрушившихся на него несчастий суэта, поднятая вокруг него писателями, их горячее участие могли подействовать только благотворно. У него завязались близкие отношения с Малларме, а позже с Мирбо, то есть с людьми, творящими в другом измерении, нежели Фенеон, мнение которых об искусстве для него кое-что значило.

Той осенью Гоген рассорился с Шуффом, с которым обращался, как с полным ничтожеством. Поводом послужило то, что брюссельская «Группа двадцати» снова пригласила Гогена принять участие в выставке, и тот даже не побеспокоился о том, чтобы порекомендовать туда своего друга, хотя написал рекомендательное письмо Филижеру. К тому же Шуфф вдруг начал высказывать сомнения по поводу взаимоотношений с его женой. Сомнения не только запоздалые (если что и было, то, скорее всего, во время приезда Гогена в начале года), но и необоснованные, поскольку Гоген, по словам Перрюшо, будучи «художником, лишенным домашнего очага, впервые в жизни завел женщину, которая обладала именем и индивидуальностью». Речь шла о Жюльетте Юэ, двадцатичетырехлетней белошвейке. Познакомил с ней Гогена приятель Шуффа, художник Даниель де Монфред, с которым их сблизил общий опыт морских путешествий. Гоген жил тогда в гостинице на улице Делабр, и взамен утерянной мастерской Шуффенекера Монфред предоставил ему свое ателье на улице Шато, в нескольких сотнях метров от кладбища Монпарнас.

Тот период в творчестве Гогена можно с уверенностью определить как период возвращения к Сезанну — это подтверждает «Портрет женщины с натюрмортом Сезанна». Принято считать, хотя этот факт и не является достоверным, что на портрете изображена Мари Лагаду, позировавшая художнику в Понт-Авене. По всем признакам в этом полотне легко угадывается очередной манифест его автора. Не только из-за изображенной на заднем плане картины Сезанна, принадлежавшей Гогену (которая будет воспроизведена и Морисом Дени в его «Признательности Сезанну»), но и благодаря общему построению композиции, где особо выделяются уже знакомые нам лежащий наискось нож и яблоко, являющиеся настоящими символами новой традиции. Бросается в глаза и сходство позы женщины в кресле с тем, как изображена на своих портретах мадам Сезанн.

В том же 1891 году появилось странное полотно, которое Гоген назвал «Утрата невинности, или Пробуждение весны». По словам Шассе, современника художника, натурщицей была Жюльетта Юэ. Гогену с большим трудом удалось уговорить ее позировать. В этой картине с особой силой проявилась склонность Гогена к горизонтальному построению

композиции, поражавшему зрителей еще в его первых, любительских работах. Такое тяготение к горизонтально застывшему изображению еще больше подчеркивает как бы одеревеневшая обнаженная фигура, вытянувшаяся на первом плане, которую, пожалуй, можно сравнить лишь с Христом кисти Гольбейна, столь почитаемого Филижером. Приковывает внимание само расположение этой женской фигуры, распростертой на голой красной земле неподалеку от раскинувшегося до самого горизонта необъятного моря, в то время как по дороге к ней направляется что-то вроде процессии, и это придает одиноко лежащей молодой женщине какое-то религиозное величие. Из-за ее плеча выглядывает лис, «индейский символ порочности», который положил лапу ей на грудь. Профилю женщины Гоген придал то выражение наивной чистоты, которое позже появится у его таитянок. О самой Жюльетте Юэ больше ничего не известно, кроме того, что Гоген оставил ее в положении, когда уехал на Таити, и что после этого она вполне справедливо сочла себя покинутой. Она выбросила все его письма и постаралась о нем забыть.

Первая попытка Гогена работы с медью (имеется в виду «Портрет Малларме») относится к январю 1891 года, а копия «Олимпии» Мане, которую он писал одновременно с «Утратой невинности» была закончена немного позже — между февралем и его отъездом в апреле. Все это было похоже на стремление мэтра создать перед отъездом что-то вроде завещания для своих последователей. Гоген уже принял решение выставить на аукцион тридцать своих работ. Как пишет Ревалд, «он был готов максимально использовать добровольную помощь любого, кто был бы согласен ему ее оказать». Отсюда и записка Писсарро к своему старшему сыну: «Знал бы ты, как пошло и при этом как ловко действовал Гоген, чтобы заставить выбрать себя (именно выбрать) гением! [...] Не оставалось ничего иного, как помочь ему в его восхождении. Всякий другой на его месте усовестился бы и отступил! Мне самому, зная, в каком трудном положении он находится, пришлось написать хвалебное письмо Мирбо...» К слову сказать, суть письма к Мирбо в действительности несколько иная. Писсарро в нем спрашивает Мирбо, знаком ли тот с «керамическими вазами Гогена, такими необычными, экзотическими, варварскими, дикими, но исполненными стиля»? Во всяком случае, Писсарро здесь уже не упоминает об «искусстве неотесанного матроса», о чем он с таким презрением говорил в 1887 году. Малларме, в свою очередь, тоже обратился к Мирбо и представил ему «этого редкостного художника, которого не миновал ни один из кругов парижского ада».

В итоге, Мирбо принял Гогена, которого потом так описывал Моне:

«Симпатичная натура, воистину терзаемая муками искусства. И при этом какая восхитительная голова. Он мне очень понравился. За его грубоватой внешностью ясно чувствуется неординарный склад ума. Его терзает вопрос о том, что вы думаете об избранном им пути, ведущем к усложнению идей с одновременным упрощением формы. Я сказал ему, что вам понравилась его „Борьба Иакова с ангелом“, а также керамика. И правильно сделал: он явно обрадовался».

Все эти данные, собранные Ревалдом, показывают, как изменился в наиболее просвещенных умах статус Гогена-художника. В своих письмах к Метте он впервые почти ничего не преувеличивает, сообщая о похвалах в свой адрес. Он действительно вызвал «большое волнение в мире искусства».

Но и сопротивление тоже не ослабевало. Гоген этого не скрывал: «Статья в „Фигаро“ выдержала много тиражей, несмотря на возражения директора». В конце концов 16 февраля, за неделю до торгов, в «Эко де Пари» появилась очень благожелательная статья Мирбо: «Мне стало известно, что господин Поль Гоген собирается уехать на Таити. Он намерен, построив там хижину, прожить несколько лет в одиночестве и вновь работать над тем, что постоянно занимает его мысли. Меня заинтересовал и растрогал этот человек, стремящийся прочь от цивилизации и сознательно ищущий забвения и тишины, чтобы глубже почувствовать себя самого, явственнее услышать внутренние голоса, которые заглушает шум наших страстей и наших споров. Господин Поль Гоген — художник на редкость незаурядный, его работы волнуют, но он почти не выставляется, и поэтому так мало известен...»

Именно эта статья, рассказывавшая широкой публике о жизни Гогена самым высоким стилем, вольно или невольно способствовала возникновению о нем легенды, сделав имя художника событием в культурной жизни XX века.

Наконец, в зале Отеля Друо состоялась настоящая частная выставка-распродажа произведений Гогена, которая имела огромный успех. Были представлены картины с Мартиники, из Арля, Бретани. Полотно «Борьба Иакова с ангелом» было оценено в девятьсот франков. Дега заплатил четыреста пятьдесят за «Прекрасную Анжелу». Мери Лоран, подруга Мане и Малларме, и братья Натансон, основавшие журнал «Ревю Бланш», выступали на аукционе в качестве поднимающих цену. Всего было выручено девять тысяч триста пятьдесят франков.

Гоген поспешил сообщить Метте, что «торги увенчались успехом. Сумма скромная, зато моральное удовлетворение огромное». Хотя он и

пытался задобрить супругу, чтобы иметь возможность повидаться с ней перед отъездом, но вовсе не желал пробуждать ее финансовых appetитов, поскольку денег посылать не намеревался. В мартовском номере «Меркюр де Франс» появилась о нем статья Орье. Для Гогена это был невиданный триумф.

Орье провозгласил его родоначальником новой школы. «Поль Гоген представляется мне открывателем нового искусства, может быть, и не в истории человечества, но уж, по крайней мере, нашего времени... Основная, конечная цель живописи, как и всех других искусств, никогда не заключалась в непосредственном представлении объекта. Ее предназначение — это выражение владеющих художником идей при помощи специального языка. По мнению художника, сами по себе объекты изображения ценности не имеют, они лишь несут те или иные *признаки*, свойственные этому объекту. На взгляд художника, объекты не самоценны. Они представляются ему лишь *признаками*, свойственными тому или иному объекту». Этим строкам тоже суждено было стать частью легенды о великом Гогене.

Бернар, давно оставивший мысль уехать на Таити, был очень недоволен тем, что Гоген организовал выставку без его участия, тем более что никто больше не уделял ему никакого внимания. Появление же статьи Орье, в которой о нем не упоминалось вообще, вызвало в его душе целую бурю ненависти. Хотя Бернар и обвинил Гогена в предательстве, в то же время он понимал, что его собственная живопись сводится теперь к сухой религиозности, и даже те, кто вначале горячо его поддерживал, разочаровались в нем, считая его работы выхолощенными. Ему оставалось только напоминать о своей роли наставника и теоретика. Орье, однако, отнял у него и это последнее утешение. Тогда Бернар принялся рассказывать повсюду, что именно Гоген помешал его признанию. В итоге Орье, до крайности раздраженный его честолубием, заявил, что будет писать о Бернаре тогда, когда его творчество сложится и обретет собственную индивидуальность. Однако этого так и не произошло.

Но и у Гогена не все шло гладко. Внезапный успех привел его еще к одному конфликту, точнее, к теоретическому обоснованию уже произошедшей ссоры с Писсарро. Тот прочел у Мирбо, что «буржуазия, захваченная врасплох громкими и настойчивыми требованиями обездоленных масс, почувствовала необходимость вернуть народ к мистицизму и суеверию». Каким-то образом сделав из этого вывод, что Гоген отказался от всякой социальной философии и обратился к мистицизму, он счел его просто «ловкачом, почувавшим возврат

реакционной буржуазии».

И, как эхо, потоком злословия отозвался Фенеон: «Г-н Гоген издевательски извращает действительность, заново создает линии и краски, полностью исключает элемент глубины; он требует личного права на самовыражение, руководствуясь лишь собственным вкусом. Ладно, пускай, но все ожидали более экзальтированной мозаичности, навеянной галлюцинациями, арабесок и вообще гораздо большей индивидуальности. (В его тридцати полотнах, которые недавно выставлялись в Отеле Друо, угадывалась то обнаженная натура в японском стиле, то поля в стиле Моне, то деревья Сезанна, а уж картины, написанные в Арле, — это чистый Ван Гог.) Бесспорно, он обогатил души современников. Хотя вряд ли благодаря асимметрии его Христов. И почему, интересно, свою искаженную действительность он населяет таким переизбытком уродства?»

Мы попытались здесь рассмотреть определенный период в творчестве Гогена, тот момент, когда его искусство выходит за рамки правил, выстроенных импрессионизмом. Злая критика Фенеона относится не только к Гогену; она в равной степени касается и Матисса, и Пикассо — всего того, что будет отождествляться с живописью XX века. Когда появилась эта статья Фенеона, Гоген уже был на Таити. Получилось так, что он ответил на нее еще до ее появления, поскольку после выхода номера «Эко де Пари» со статьей Орье он дал интервью Жюлю Юре, в котором заявил: «Я уезжаю, чтобы обрести покой, избавиться от влияния цивилизации. Я хочу заниматься самым что ни на есть простым искусством — для этого мне необходимо окунуться в девственную природу, видеть перед собой только дикарей, жить с ними одной жизнью, не имея других забот, кроме как отображать собственное восприятие жизни, как это сделал бы ребенок, используя для этого лишь самые примитивные средства искусства, единственно правильные, единственно правдивые...»

Его можно понять. На этот раз он действительно смог уехать. Первая остановка — Копенгаген. И то, что он начал свое путешествие с прощания с семьей, приоткрывает нам самые потаенные, глубоко хранимые в сердце Гогена чувства.

## ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

### ТАИТИ И ВОЗВРАЩЕНИЕ НАЗАД

*Центр моего искусства в моем мозгу, и больше нигде.*

*Гоген к Метте*

#### Глава 1

#### Последнее путешествие в Данию

Почти шесть лет Гоген не виделся с детьми. Эмилю уже исполнилось шестнадцать, Алине четырнадцать, Кловису двенадцать, Жану десять, а малышу Пола семь лет. Метте начала сидеть. Дети то ли не хотели говорить по-французски, то ли забыли родной язык. Гоген остановился в гостинице — так захотела Метте: она не желала супружеских отношений. Похоже, временами Гогену действительно не хватало семьи. Осенью 1890 года он отправил жене полное упреков послание после запоздалого возобновления переписки: «Твое молчание измучило меня и сделало куда более несчастным, чем мои денежные неполадки». А готовясь в 1889 году к несостоявшемуся путешествию в Копенгаген, он писал: «На этой фотографии ты получилась немного лучше, на остальных ты выглядела хуже, чем в жизни. Зато Алине не идут полудлинные волосы. Лучше бы до пятнадцати лет стричь ее коротко. Эмиль становится все больше похож на застывшего датского офицера, и это мне крайне не нравится...»

Тем не менее ни длительное пребывание в Бретани, ни разлука не изменили этого дикаря. Вряд ли можно сказать, что его переполняла нежность, и, наверное, совсем не просто было быть ребенком такого отца. Гогену явно не доставало тех качеств, которыми должен был обладать отец семейства в том смысле, какой вкладывало в это понятие общество XIX века. В глубине души он согласился бы жить как банкир, но при условии, что это не занимало бы его времени и не требовало умственного напряжения. Он был бы не против, когда ему этого захочется, ощущать почтение к себе семьи, но все остальное время продолжать жить, как художник.

В итоге, поездка не оставила ничего, кроме горечи, да и как могло



быть иначе? Родители Метте приняли его так же холодно, как и прежде. Этот художник оставался для них все тем же неудачником, и похвалы, расточаемые ему в Париже, их не смягчили. А он на этот раз приехал, воспрянув духом, потому что последняя распродажа принесла ему вдвое больше денег, чем все проданное до сих пор... Такой разительный контраст в суждениях по поводу его способностей не мог содействовать улучшению отношений, даже если Гоген твердо решил не выходить из себя. Более чем когда-либо он осознавал свою значимость, и первый раз в жизни мог высоко оценивать не только свои творческие, но и финансовые достижения. Кроме того, он был твердо убежден в будущем успехе своей «тропической мастерской». Через три года он вернется победителем.

В защиту Метте следует сказать, что она за свою жизнь с Гогеном наслушалась множество подобных обещаний, и единственное, что ее заботило, это вновь не попасться на удочку, не позволить смягчить себя. Она хорошо умела считать: пятерых детей для этого вполне достаточно.

Поль же снизошел по отношению к Метте только до того, что признал в одном из писем: «Я могу ревновать, но не имею права говорить об этом... Я понимаю, что женщина, которая проводит молодые годы вдали от мужа, может испытывать минуты влечения и плотского, и сердечного...» Изрядная доля иронии присутствует в обращении «моя обожаемая Метте» в его письме, отправленном из Парижа 24 марта, сразу по возвращении из Дании. Но он сейчас же спохватывается: «Обожание так часто исполнено горечи». И далее: «Я знаю, как тебе сейчас тяжело, и я буду счастлив, если наше обеспеченное будущее ты захочешь разделить со мной. Пусть страсть умрет, но мы сможем — оба седые и постаревшие — обрести покой и духовное родство в окружении детей, плоть от плоти нашей. Повторяю, твоя семья напрасно настраивает тебя против меня... Может быть, ты когда-нибудь поймешь, какого отца выбрала для своих детей. Я горжусь своим именем и надеюсь, даже уверен, что ты не запятнаешь его, даже если встретишь блестящего капитана. Если ты поедешь в Париж, прошу тебя посещать только простых, приличных людей, а не шарлатанов...»

В том же письме он выражает уверенность, что его успех предрешен: «Вчера в мою честь дали обед на сорок пять персон, присутствовали художники, писатели; председательствовал Малларме. Стихи, тосты и самое теплое ко мне отношение. Уверяю тебя, через три года я выиграю битву, что позволит нам с тобой зажить, не зная лишений. Ты будешь отдыхать, а я работать».

В его искренности не приходится сомневаться. Париж устроил ему праздник. 15 марта, по совету Мориса, он обратился в Департамент

изящных искусств с просьбой, чтобы ему поручили миссию на Таити. Миссия эта не оплачивалась, но на островах могла облегчить отношения с колониальными властями. К тому же она давала право купить билет со скидкой. Перед министром за Гогена ходатайствовал Клемансо. В итоге Ларруме, директор Департамента изящных искусств, согласился выполнить его просьбу и вдобавок пообещал, что по возвращении государство купит у него несколько полотен. Приказ должен был быть подписан на следующий день после банкета в его честь.

Он ничего не преувеличил в письме к Метте. В кафе Вольтера собрались все его новые друзья — Орье, Монфред, Шарль Морис, Жан Долан, Серюзье, Одилон Редон, Мореас, Морис Дени, Альфред Валетт, директор «Меркюр де Франс», и его жена Рашильд. Всего было сорок человек. Отсутствовали только Эмиль Бернар, Шуффенекер и Писсарро, но, скорее всего, их и не приглашали. Первым произнес тост Малларме: «Господа, начнем с самого важного, выпьем за возвращение Поля Гогена, но при этом выразим восхищение великолепной совестью художника, которая гонит его в расцвете таланта в дальние страны — к самому себе, чтобы он мог почерпнуть там новые силы». Затем был прочитан «Ворон» Эдгара По в переводе Малларме. Гоген взволнованно ответил: «Я очень люблю всех вас и очень тронут. Я не умею длинно и складно говорить. Среди нас присутствуют известные всему миру люди, создавшие великие произведения. Я предлагаю выпить за эти уже созданные и за грядущие шедевры».

На банкете символисты решили, что весь сбор от спектакля, который должен был состояться 27 мая в Театре искусств и включал в себя три пьесы, авторами которых были Верлен, Метерлинк и Шарль Морис, пойдет в пользу Гогена и Верлена. Джон Ревалд нашел заметку, которую в связи с этим опубликовала «Фигаро», — нечто вроде аннотации: «Для тех, кто является сторонниками обновления идей в литературе, имя Поля Гогена означает не только имя художника исключительного таланта, автора всем известных, неповторимых произведений. Прежде всего, оно воплощает ненависть к пошлости, возврат к присущему произведениям изобразительного искусства символизму, возрождение великой идеистической живописи, такой, какой ее видели Анжелико, Мантенья, да Винчи...» Итак, легенда символистов о Гогене к этому времени уже вполне сложилась. На самом деле подобное представление о нем оказалось сильно преувеличенным, если вообще не ошибочным. Но когда с этим разобрались, Гоген уже был далеко.

Перед отъездом он успел посетить новый Салон независимых,

открывшийся 20 марта. Там были выставлены десять полотен Винсента, которые поместили рядом с картинами Дюбуа-Пийе, также недавно умершего, что, вероятно, вызвало у Гогена чувство горечи, хотя на той же выставке были также широко представлены его молодые друзья — от Монфреда и до Боннара с Дени. Сёра, выставивший свой «Цирк», 29 марта умер от дизентерии<sup>[24]</sup>, и 1 апреля Гоген отплыл из Марселя в подавленном настроении от этого известия. Несмотря на то, что он не воспринимал манеру Сёра, смерть художника произвела на Гогена тяжелое впечатление.

По свидетельству Мориса, в момент расставания Гоген, рыдая, поведал ему о своей семейной трагедии, о том, что ему пришлось принести близких в жертву своему искусству. На вокзал его проводили Морис, Серюзье и, возможно, Орье.

После отъезда Гогена Метте развила бурную деятельность. Уже в начале мая она приехала в Париж обсудить с Шуффенекером, какие из картин Гогена она могла бы продать в Дании. Убедившись, что муж ее в самом деле стал известным, она решила этим воспользоваться. Как мы уже говорили, Метте умела хорошо считать. Она потребовала передать ей те полотна, что оставались у Жуаяна, и три, находившиеся у Потье, — торговца с улицы Лепик, друга Винсента Ван Гога. Метте намеревалась увезти их в Копенгаген и продать. Гогену о своих планах, включая сведения о количестве увезенных вещей, она, видимо, сообщать не собиралась.

13 августа Жюльетта Юэ родила девочку, которую назвала Жермена. По словам Перрюшо, Жюльетта отказалась «жить с художником; простодушная девушка опасалась, как бы он не заявил на ребенка свои права». Похоже, это была одна из тех историй, которые не делают чести Гогену.

Также неизвестна причина, приведшая к полному разрыву отношений между Гогеном и Мейером де Хааном, хотя незадолго до этого Гоген всерьез подумывал взять своего голландского последователя на Таити. Оставив Мари Анри и их дочь, де Хаан вернулся в Амстердам, где и умер в 1895 году. На этот раз, уезжая, Гоген действительно сжег все корабли.

## Глава 2

### Прибытие на Таити

Даже век спустя мало кто понимал Гогена, отважившегося отправиться на Таити, чтобы основать там свою «тропическую мастерскую». Всякого рода толкователи сравнивали его то с Лоти, то с кем-то еще и в лучшем

случае путали с Рембо, а в худшем — предполагали, что он отправился за новыми сюжетами, поскольку его творческая фантазия истощилась, тогда как, по словам Ренуара, «писать можно ничуть не хуже и на бульваре Батиньоль». Естественно, чтобы как-то обосновать отъезд, о котором он столько лет мечтал, Гоген выстроил целую систему причин, начиная с простого образа жизни, призванного избавить его от гнетущих забот о деньгах, и кончая своими детскими и отроческими воспоминаниями, внезапно ожившими после поездки на Мартинику. Простая жизнь, очевидно, подразумевала и удовлетворение сексуальных потребностей, которых несправедливо лишило его непреклонное убожество викторианской морали. С годами он страдал от этого все сильнее, особенно теперь, когда ему перевалило за сорок и он научился гораздо лучше понимать себя, став гораздо раскованнее, чем в молодости.

Все так и было. Но главная причина крылась в другом, а именно, в идеях, которые вызревали в его голове со времен поездки в Понт-Авен и пребывания с Винсентом в Арле, в идеях о необходимости отыскать тот самый «примитивизм», который стал бы точкой опоры в деле возрождения искусства. И в «синтезе», и в символизме Гогена содержалось то, что один анонимный участник представления в Театре искусств назвал «великой идеистической живописью». Гоген не стал художником-импрессионистом в том смысле, что полностью зависел от уже готовых сюжетов, предложенных окружающим миром. Сюжеты Гогена возникали в его мозгу, и он все более отчетливо видел эту разницу. От действительности ему были нужны только условия и свободное пространство для работы, ему было достаточно получить от нее всего лишь какие-нибудь намеки, позволяющие материализовать создаваемые его воображением образы в картины и скульптуры, чтобы он смог как можно более полно «воплотить» свои творческие идеи.

В любом случае, чтобы лучше понять Гогена, стоит обратиться к его заметкам для книги «Ноа-Ноа», даже если, как подчеркивает Пьер Пти, «сказанное там не всегда отражает ставшие нам теперь известными факты. Зачастую Гоген приукрашивал реальную жизнь, чтобы ее изображение больше соответствовало бытовавшему в те времена в Европе представлению о Таити, да и самому ему, возможно, хотелось выглядеть достаточно привлекательным». Может быть, и так. Но его тяга к истокам, «к таитянскому примитивизму, — замечает тот же Пьер Пти далее, — основывалась вовсе не на нездоровом любопытстве или салонной экзотике, в ее основе было искреннее участие и природная симпатия к людям, не похожим на него самого. В конце XIX века, в эпоху торжествующего

колониализма, Гоген встал в оппозицию к европейской буржуазии: он высадился на берегу Тихого океана не в качестве колонизатора, пришедшего уничтожить туземную цивилизацию, а скорее, в качестве ученика, готового познать ее чарующее прошлое и естественный, более близкий к природе, образ жизни». Именно такой Гоген нам интересен — даже если, несмотря на все усилия, ему не всегда удавалось окончательно отрешиться от своего времени, от сформировавшей его среды и от колониальной Франции.

Вот как Гоген описывает свое прибытие: «Скоро шестьдесят три дня, как я в дороге и сгораю от нетерпения достичь желанных берегов. Восьмого июня мы заметили в море странные,двигающиеся зигзагами огни рыбацких лодок. На темном небе вырисовывался черный конус горы с зубчатыми краями. Мы обогнули Моореа и увидели впереди Таити. Несколько часов спустя забрезжило утро, и мы приблизились к таитянским рифам, вошли в пролив и благополучно стали на рейд. Для бывшего путешественника этот островок не имеет ничего общего с феерическим блеском бухты Рио-де-Жанейро. Просто несколько вершин, показавшихся над водой после потопа, на которые вскарабкалась семья туземцев, — от нее и пошел целый род; вслед за ними из океана потянулись кораллы, окружая и наращивая новый остров».

Никакого особого восторга. По приезде Гоген сразу же отправился к губернатору Лакаскаду, репутация которого оставляла желать лучшего. Он родился на Гваделупе, и смуглый цвет лица выдавал в нем метиса. Этот губернатор, терзаемый муками нечистой совести, сразу же решил, что художественная миссия Гогена — просто официальный синоним шпионажа. «Когда я говорил им, что мне не платят, никто не верил». Художник мгновенно почувствовал непреодолимую преграду между колонистами и туземцами: «В то время король был смертельно болен. Мало-помалу город приобретал странный вид. Все пришельцы — торговцы, чиновники, офицеры, солдаты — продолжали смеяться и распевать на улицах, в то время как туземные жители, собираясь вокруг дворца, со степенным видом переговаривались между собой. На рейде происходило необычное движение оранжевых парусов на синем море, которое пересекалось на ярком солнце частой серебристой рябью, внезапно пробегавшей вдоль рифов. Это жители соседних островов ежедневно прибывали, чтобы присутствовать при последних мгновениях жизни своего короля и при окончательном захвате их страны Францией».

Описывает он и возвращение к жизни после похорон, женщин, освежавших в реке «бедро и ноги, уставшие от ходьбы и жары», и вновь

пускавшихся в путь «с гибкой грацией здоровых молодых животных, распространявших вокруг себя смесь животного запаха с ароматами сандала и цветов гардении», «„Теине мерахи ноа-ноа“ (теперь очень душистый), — говорили они». Пьер Пти замечает по этому поводу, что это — искажение таитянского языка на манер местных китайцев, что на таитянском но'ано'а означает одновременно и существительное — аромат, и прилагательное — душистый, благоухающий. В любом случае, это слово стало для Гогена символом Таити, и как мы увидим впоследствии, не случайно.

«Все вошло в свою колею, — пишет он. — Только одним королем стало меньше. Вместе с ним исчезли последние остатки былых навыков и минувшего величия. С ним умерла маорийская традиция. Все было кончено. Цивилизация, увы, торжествовала. Мной овладела глубокая печаль. Прodelать такой путь, чтобы найти то, от чего я бежал. Найти погасший очаг, в котором нужно снова раздуть огонь в толстом слое золы. И все предстоит сделать самому, без всякой поддержки. Но как бы я ни был удручен, не в моих привычках бросать задуманное, не попытавшись сделать все, даже невозможное. И я быстро принял решение. Уехать из Папеэте, удалиться из европейской столицы».

Увы, Бенгт Даниельссон до основания разрушил эту идиллическую картину. Действительно, король Поммарэ V, уступивший в 1880 году все свои права Франции в обмен на воистину королевскую пенсию в пять тысяч франков ежемесячно, умер от хронического алкоголизма, и эта смерть едва ли стала трагедией для его народа. Что же до процесса «цивилизации», то он длился уже примерно сто лет, с тех пор, когда в 1797 году на берега Таити высадились представители Лондонского миссионерского общества, решительно настроенные положить конец нравам, свобода которых, по их мнению, бесконечно оскорбляла христиан. Торжественное отречение от язычества в пользу пуританского протестантизма состоялось в 1818 году, еще в царствование Поммарэ II. С протестантами соперничали французские миссионеры-католики, которым удалось установить протекторат, давший им право продолжить весьма важное дело, как они считали, «окультуривания» туземцев.

На острове белое общество сначала приняло Гогена как своего и, считая его признанным художником, обратилось к нему с просьбой контролировать оформление церемоний. Он даже решил было, что сможет легко заработать денег, принимая заказы на портреты у белых поселенцев. Сразу после приезда он писал об этом Метте. Гоген подстриг волосы, которые раньше носил очень длинными, купил колониальный костюм и

познакомился с компанией военных чиновников, в которую входил его приятель, лейтенант Же-но. Но все закончилось плачевно. Гоген не умел приспособливаться. Местное общество обеспеченных людей, варившихся в собственном соку, оказалось еще хуже, чем в Париже, вдобавок жизнь в Папеете была слишком дорогой. Его поразила духовная ограниченность поселенцев. Например, жандарм, застав его купающимся голым в туземной деревушке, где Гоген остановился, счел его поведение бесстыдным и оштрафовал.

Художник оставил безжалостно-правдивый рассказ о праздновании 14 июля: «В городе, подобном Папеете, существует всегда много партий — губернатора, мэра, протестантского епископа, миссионеров-католиков, а также жен высокопоставленных чиновников. Дело дошло до того [...] что две дамы вцепились на площади друг другу в волосы, яростно сражаясь за благосклонность губернатора, а их мужья, уважаемые члены колониальной магистратуры колоний, заступаясь за жен, наносили друг другу удары тростями. Кончилось, как всегда, тем, что кого-то выслали, а кто-то получил повышение. Поэтому легко понять, почему я поспешил сбежать из Папеете, убедившись в очередной раз, что в этом обществе я *никто*, просто свободный человек, художник».

И все же Гоген по-прежнему представляется нам одетым в колониальный костюм, так как на поиски Великого Таити он отправился не отважным исследователем, а комфортно расположившись в коляске, проследовавшей по единственной на острове дороге. Коляска принадлежала его приятелю-французу Гастону Пиа, который преподавал в школе в Паза, расположенном километрах в двадцати от Папеете. Гоген сперва там и остановился и начал изучать таитянский язык. Его сопровождала метиска — «почти англичанка, но она немного болтала по-французски» — по имени Тити. «С цветком за ухом и в сплетенной ею самой из тростникового волокна шляпе, которую украшал венчик из соломенных цветов и отделки из оранжевых ракушек, — описывал ее Гоген. — С черными волосами, распущенными по плечам, гордая тем, что едет в коляске, гордая своим элегантным нарядом, гордая тем, что она вахина человека, по ее убеждению, важного и богатого, она и действительно была красивой, и даже гордость ее не казалась смешной — настолько лицам людей этой расы идет величавость. Неизгладимый отпечаток гордости наложила на них их долгая феодальная история и старинная память о великих вождях. Я очень хорошо знал, что со строго европейской точки зрения ее любовь, весьма корыстная, стоит не дороже продажной благосклонности какой-нибудь девки. Но я различал тут и нечто

другое. Эти глаза и рот не могли лгать. Любовь до такой степени в крови у всех этих таитянок, она настолько присуща их натуре, что, корыстная или бескорыстная, она всегда остается любовью».

Создавая «Ноа-Ноа», Гоген наверняка имел в виду свое приключение. Но написанное им о девушке по имени Тити показывает, что действительность он воспринимал не как репортер или социолог. Понимая, что эта туземка развращена колонизацией, он всё равно видел в ней ту самую «старинную память» о ее народе.

В сентябре-октябре, уже после написания «Ноа-Ноа», оставив Тити в столице, Гоген перебрался в деревню Матайэа, которая находилась в сорока километрах от Папэте. Он арендовал там «довольно красивую хижину» и, немного поколебавшись, вызвал туда Тити. Но теперь, когда он считал, что столкнулся с настоящей жизнью таитян, его отношение к Тити переменялось: «Я чувствовал, что эта женщина наполовину белая, которая от общения со всеми этими европейцами почти позабыла свою расу, не способна будет дать мне то особое счастье, о котором я мечтал».

Да и Тити определенно не понравилось, что ей, уже привыкшей к «роскоши чиновничьей жизни», придется со своим компаньоном жить в джунглях. Бенгт Даниельссон рассказывал, что Гогену предложили взять в аренду превосходный новый дом с двумя по-европейски просторными комнатами и двумя верандами, который пустовал. Построивший его таитянин по имени Анани (Апельсин), заработавший свое состояние на апельсинах, предпочитал жить в старой хижине. Но Гоген хотел поселиться именно в этой хижине, из дерева гибискуса и с крышей из листьев. Позже, в 1892 году, он изобразит ее на картине «Матамоз» — «Пейзаж с павлинами». Место было приятное, скрытое в зелени, в двухстах метрах от моря и на самом берегу речки Ваитара, где можно было купаться. Вернувшись в Папэте, чтобы забрать вещи и мебель, Гоген теперь уже окончательно оставил там Тити, которая никак не подходила для его новой жизни. Он надеялся тогда, что женщин у него и так будут «дюжины». «Но деревня все же не город, — писал он. — А может быть, их нужно было брать на маорийский манер? Кроме того, я не знал их языка. Те несколько молодых девушек из Матайэа, которые не жили с мужчинами, смотрели на вас с таким откровенным выражением, что я смутился».

В своей книге «Ноа-Ноа» Гоген описывал свое месяцами длившееся одиночество, когда он «с каждым днем все больше дичал». В действительности все было несколько иначе. Матайэа не была деревней в общепринятом смысле — просто около пятидесяти хижин были разбросаны по краю лагуны. Единственным соседом художника был



Анани. Зато жизнь его проходила под постоянный колокольный звон двух соперничавших церквей — протестантской и католической. Поскольку Гоген стремился воссоздать первозданный Таити в противовес миссионерскому, «цивилизованному», он старался отражать в своих работах только то, что служило этой цели, безжалостно отбрасывая все «портящее» первозданность острова.

К тому же из его ноябрьского письма Монфреду и Серюзе можно сделать вывод, что перед тем, как открыть новую страницу в своем творчестве, он занял выжидательную позицию: «Я упорно и тяжело тружусь. Не могу пока сказать, получается ли, потому что результаты и значительны, и ничтожны одновременно. Это еще не конкретная картина, а бесконечные поиски, которые могут оказаться плодотворными; множество набросков, которые, надеюсь, еще мне послужат в будущем, например, во Франции...» Напрашивается вывод, что в планы Гогена вовсе не входило пребывание на Таити до конца своих дней. Если он и одичал слегка, то только потому, что не нашлось «никого, с кем можно было бы поговорить об искусстве или просто по-французски, а в местном языке» он, «несмотря на все усилия, пока не преуспел». А вот еще интересные строки: «До сих пор я не создал ничего выдающегося. Довольствуюсь тем, что пытаюсь разобраться в себе вместо того, чтобы изучать окружающее, да понемногу учусь рисовать. Главное для меня сейчас — рисунок, и я накапливаю материал, чтобы писать в Париже». Все говорит о том, что от поездки в тропики он ожидал большего.

Тем более не стоит обманываться насчет «поисков» и «накапливания материала». Речь идет о живописи, которая была бы лучше предыдущей и еще более превосходила бы ту, самую первую. Например, варианты Христов, написанных в Ле Пульдю, и «Христа в Гефсиманском саду» Гоген считал «картинами», а «Желтого Христа» и «Зеленого Христа» — «этюдами». Хотя Гогена и мало интересовало понятие «салонное полотно», в своих произведениях он все же соблюдал определенную иерархию. Поэтому, сообщая в марте 1892 года Монфреду о своих последних произведениях, он оценивал их как этюды. Между тем конец 1891 года оказался для творчества Гогена весьма плодотворным. А из списка, включенного в «Таитянский дневник», можно выбрать десятка два работ, в которых художнику полностью удалось выразить то, ради чего он приехал в Океанию. Глядя на эти полотна, кажется, что на острове никогда не существовало ни миссионеров, ни монашек, ни колонистов, ни церквей, ни лавок.

Для нас эти картины важны и как подтверждение того, что Гогену

удалось постичь характер таитянского пейзажа, и как зарисовка жанровых сценок, красочно и полно описывающих повседневную жизнь туземцев до начала колонизации. Это, например, «Те фаре маорие (Маорийский дом)», стоящий в самом начале этого списка. Принято считать, что «Парау парау (Сплетни)» — ныне картина находится в петербургском Эрмитаже, — на которой изображена группа болтающих таитян, является одним из первых свидетельств того, что Гогену все же удалось проникнуть в жизнь чуждой ему цивилизации. Художник продолжал работать в этом направлении, накапливая рисунки типичных лиц, стараясь выявить их характерные черты. Так же проникновенно он писал и пейзаж. Такое изображение окружающей действительности выглядело несколько парадоксально — работы были выполнены отнюдь не в синтетической манере, отличались от стиля, в котором Гоген работал во Франции. В «Те тиаре фарани (Цветях Франции)» и «Натюрморте с бананами» в импрессионистских сюжетах присутствуют типично таитянские персонажи. Возможно, Гоген хотел подчеркнуть преимущество живописи наперекор изменениям, происходящим в окружающем мире. Когда-то он уже точно так же перенес природу Понтуаза в Понт-Авен. Полотна нынешнего периода еще не носили таитянских названий. Их позже добавил Монфред. Это относится к обоим вариантам «Те раау рахи (Большое дерево)» и к двум «И раро те овири (Под панданами)». Даже такая работа, как «Упаупа (Танец огня)», которой тоже предшествовали многочисленные рисунки и эскизы и которая, на первый взгляд отличаясь совершенно новым сюжетом, представляет собой не что иное, как языческую версию «Видения после проповеди». Причем сходство полотен заключается не только в использовании одной и той же композиции, но и в том, что запрещенный миссионерами танец, как и его европейский вариант, существует, безусловно, лишь в воображении автора.

Картина «Упаупа» озаменовала собой определенный рубеж в творчестве Гогена. То же можно сказать и о его работе «Мужчина с топором». Этот простой туземец, герой записок «Ноа-Ноа», вновь появляется весной 1892 года в картине «Матамоз», где художник смог приблизиться к тем временам, когда господствовала старинная религия маори. «Мужчина, почти голый, поднимает обеими руками тяжелый топор, оставляющий наверху синий отблеск на серебристом фоне неба, внизу — отметину на мертвом дереве, в котором на мгновение вновь оживет в пламени накапливавшийся день за днем жар минувших веков. На пурпурной земле длинные змеящиеся листья цвета желтого металла представлялись мне буквами какого-то древнего восточного письма».

Своей живописью Гоген как бы попытался приблизиться к божествам пантеона, существовавшего в незапамятные времена. «Ночная тишина на Таити (...) Во сне я ощущал необъятность пространства над своей головой, небесный свод вместо тюрьмы, в которой задыхаешься. Моя хижина стала Вселенной, воплощением свободы». С этого момента его живопись освобождается от давления видимой реальности, чтобы вновь обрести ту свободу, которую Гогену однажды уже удалось достичь после совместной жизни с Винсентом в Арле. Этот процесс будет длиться долго и достигнет своего расцвета лишь весной 1892 года, когда Гоген сможет, наконец, собрать материалы о старинном культе маори. Но его творчеству, как мы успели заметить, свойственно было развиваться по спирали: он вновь и вновь возвращался к своим сюжетам, улучшая и обогащая их по мере совершенствования мастерства.

Отход от малозначительных деталей и подробностей, создающих видимую реальность, похоже, окончательно завершился осенью 1891 года (и, возможно, не случайно) полотном «Фаатурума (Грезы)», на котором изображена молодая таитянка в миссионерском платье, сидящая в английском кресле-качалке. Это полотно не только повторяет тему картины Коро из коллекции Ароза, изображенная в ней настенная роспись таитянской хижины выполнена в колорите Ле Пульдю. Присутствие в картине кресла-качалки в высшей степени символично, поскольку на натурщице к тому же надето европейское платье, которое ее вынуждают носить. В другой своей работе, носящей почти то же название — «Те Фаатурума» — и подписанной тем же 1891 годом (поэтому коллекционеры обычно путают ее с первой), Гоген уже полностью отказывается от этих атрибутов. На картине в обстановке, по мнению Чарлза Стаки, ни в коей мере не напоминавшей ту, где обитал Гоген, изображена одетая в рубашу молчаливая женщина. Окружающий ее фон — с видом на экзотическую растительность и скачущим вдалеке на лошади всадником — был, очевидно, выдуман, чтобы достичь максимальной свободы в исполнении. Композиционно картина задумана так, чтобы высветить крупный план одиноко сидящей женщины. Подобное освобождение и полная отрешенность от местного колорита присутствуют и в картине «Улица на Таити». В ней вновь появляется сидящая женщина в рубашке из «Те Фаатурума (Молчания)». И все три полотна как будто предвосхищают появление картины «Женщины Таити», как бы желая предостеречь зрителя от пресыщения при знакомстве с ней. Две женщины в различных позах изображены крупным планом на пляже. За ними простирается даль, такая же абстрактная и необъятная, как и в «Потере невинности». Эта

композиция, по-видимому, и является воплощением нового синтеза. Не хватает только свободного колорита, который вскоре появится в картине, где тоже обыгрывается похожий сюжет. Она называется «Парау апи? (Что нового?)».

«В последнее время меня гнетет тоска, — писал Гоген в „Ноа-Ноа“, — и это отражается на моей работе. Мне не хватает материала. Несколько месяцев назад я расстался со своей „женой“. Я не мог больше слышать наивного лепета этой вахины, без конца переспрашивающей у меня одно и то же. Думаю вскоре отправиться в путешествие по острову».

И Гоген отправился дальше, в глубь острова, до Таравао, находившегося в двадцати километрах от Матайэа, где останавливались машины из Папéте, — на перешейке между двумя частями острова Таити. Оттуда он двинулся на север, к Фаоне, земле, почти не освоенной европейцами. Утверждение Гогена, что большинство девушек из Матайэа «были заражены болезнью, которой их наделили цивилизованные европейцы в обмен на слишком щедрое гостеприимство», наводят на мысль, что окрестности Фаоне он выбрал не случайно. Гоген приводит следующий диалог: «Куда держишь путь?» — спросила меня красивая маорийка лет сорока. — «В Ития». — «Для чего?» Не знаю почему, но я ответил: «Чтобы найти женщину. В Ития их много, и они красивы». — «Ты хочешь красивую?» — «Да». — «Если хочешь, я могу предложить тебе такую. Это моя дочь». — «Она молода?» — «Парау мау (Да, это так)». «Она красивая? Здоровая?» Женщина ответила: «Да, именно так». Вот как Гоген ее описал: «Сквозь платье из совершенно прозрачного розового муслина просвечивала золотистая кожа плеч и рук. Два крепких бутона вздымались на ее груди. Ее очаровательное лицо ничем не напоминало тот тип, который я до сих пор постоянно встречал на острове, и волосы у нее были совершенно необычные — густые и слегка вьющиеся. Под солнцем все это было сплошной оргией желтых красок. Потом я узнал, что она была родом с острова Тонга».

Бенгт Даниельссон установил, что на самом деле семья Техуры была родом не с Тонга, а с Раротонга, расположенного более чем в тысяче километрах от Таити, среди островов Кука. Также выяснилось, что Гоген называл свою супругу по-разному — то Техамана, то Техора, то Техура. Что же было правдой, а что вымыслом в этом маорийском браке Гогена? У любимой натурщицы Гогена, которую он называл Техамана, вряд ли были вьющиеся волосы, и, похоже, даже принимая во внимание раннее развитие таитянок, она была старше, чем «ребенок лет тринадцати», как он писал о своей жене. Остается предположить, что Тех'амана (Пьер Пти

предположил, что именно так должно было звучать ее имя, которое означало «дающая силы») все же существовала и была подругой художника, а позировала ему другая женщина.

Прежде чем увести ее с собой, Гоген спросил: «Ты не боишься меня? Ты согласна навсегда поселиться в моей хижине? Ты когда-нибудь болела?» — «Нет, да, нет». Вот и все. «Сердце мое колотилось, пока девушка с невозмутимым видом раскладывала передо мной на земле, на широком листе банана, то, чем меня угощали. Эта девушка, вернее, девочка лет тринадцати, и очаровывала меня, и пугала. Что происходило в ее душе? И это я, старик по сравнению с нею [ему было сорок три года], колебался в тот момент, когда надо было подписывать этот договор [с ее матерью], так поспешно заключенный. Может быть, думалось мне, мать ей приказала, потребовала, может быть, это сделка, которую они обсуждали вместе... Однако в этом взрослом ребенке я уже ясно различал признаки независимости и гордости, характерные для ее расы. А насмешливая складка ее рта, впрочем, доброго, чувственного и нежного, предупреждала меня, что опасность грозит скорее мне, а не ей».

И тут Гоген обнаружил, что брак с девушкой маори не такая уж простая вещь. Кроме кровных, у Теха'аманы были и приемные родители. И, «убежденные в том, что новому зятю не чужды хорошие манеры, которые заключались в том, чтобы каждому из них предложить свадебный подарок, вся эта орда родственников с семьями сопровождала их, толкаясь и производя невыносимый шум, до самого Таравао», — пишет Бенгт Даниельссон. В Таравао один китаец держал ресторанчик. И Гоген понял, что будет крайне невежливо не пригласить их туда всех до одного.

Это значительно облегчало и так оскудевший его кошелек. Приехав на Таити, Гоген оказался в парадоксальной ситуации. Он жил в стране, где «дикорастущего» пропитания было в изобилии, но совершенно не знал способа его добыть — будь то рыбная ловля, охота или сбор бананов. Что до экспедиции в глубь горных джунглей, то ни одному европейцу не суждено было туда добраться, и намеки Гогена на подобную возможность не представлялись осуществимыми.

Поэтому он вынужден был питаться консервами, белым хлебом, фасолью и макаронами. Но все эти продукты были привозными и стоили очень дорого. По словам Даниельссона, «банка говяжьей тушенки стоила два с половиной — три франка, килограмм масла — четыре с половиной — шесть франков, один килограмм сахара — один франк, килограмм риса или фасоли от одного до полутора франков. Вино стоило около девяноста сантимов за литр. Абсент — семь франков за бутылку».

Влюбленные денег не считают. А Гоген, без сомнения, был влюблен. «Прошла неделя, в течение которой я сам жил, как ребенок, хотя и не подозревал никогда, что способен вести себя так. Я любил Техуру и говорил ей это, вызывая у нее улыбку: она это и без того отлично знала!» Чувственная Теха'амана, лишенная каких-либо комплексов, соответствовала его мечтам о таитянской Еве. «Показательно, — пишет Даниельссон, — что слова, чаще всего употребляемые Гогеном, когда он говорил о Теха'амане, — это „ноа ноа“ и „наве навe“. Первое означает аромат, — имеется в виду нежный запах кокосового масла, которое производили в домашних условиях с добавлением ароматных лепестков гардении, называемой здесь монои. Этим маслом Техура, подобно всем таитянкам, регулярно смазывала волосы и натирала тело. А одно из значений „наве навe“ у местных жителей является синонимом выражения сексуального удовольствия».

Похоже, что первые, зрело обдуманые и отработанные в «Фаатурума» и «Те Фаатурума» образы женщин, даже если они и не походили на его жену, были вызваны к жизни ее присутствием в хижине и теми грезами и чувственным восторгом, которые она у него вызывала. Этим же объясняется и вновь появившаяся в его живописи доверительность и ощущение глубокой интимности. Но прежде стоит упомянуть о случае, произошедшем гораздо раньше и описанном в «Ноа-Ноа». Речь идет о мастерски выполненном портрете «Вахине но те тиаре (Женщина с цветком)». Однажды одна из соседок отважилась зайти к художнику, чтобы посмотреть на картинки, прикрепленные к стенам. В своей книге Гоген пишет, что она рассматривала с нескрываемым интересом фотографию с картины Мане «Олимпия». «При помощи небольшого запаса слов, которые мне удалось выучить в течение двух месяцев, когда я не говорил ни слова по-французски, я спросил, как ей понравилась картина. Она мне ответила, что „Олимпия“ очень красива. Меня позабавила и растрогала эта оценка, она чувствовала прекрасное (Школа изящных искусств находила „Олимпию“ ужасной). Она что-то молча обдумывала и вдруг неожиданно спросила: „Это твоя жена?“ — „Да“, — солгал я ей».

Он попросил ее позировать, но она отказалась и убежала. Однако вскоре вернулась в нарядном платье. Гоген писал свою модель, проникая в ее душу, наблюдая в ее лице «страх перед неизвестным, грусть и горечь, смешанные с наслаждением, и особую пассивность, когда женщина, кажется, уступает, но в конце концов остается победительницей». Возможно, это и называется преодолением объективной реальности: «Я работал торопливо и страстно. Я вложил в этот портрет все, что *сердце мое*

позволило глазам увидеть, и в особенности, быть может, то, чего одни глаза не увидели бы, — немеркнущее пламя некой сдержанной силы. И цветок у нее за ухом словно прислушивался к ее запаху...» «Ноа-Ноа» — это рассказ не о Гогене на Таити, а о его творчестве на Таити.

«Каждый день с восходом солнца мой дом заливали его лучи. Золотистое сияние лица Техуры озаряло радостью и светом и внутренность жилья, и всю окружающую местность. А сколько подлинной простоты было в нас обоих! Как хорошо было вместе ходить по утрам освежаться в протекающем поблизости ручье; так, несомненно, ходили в раю первый мужчина и первая женщина. И Ева этого рая открывается мне все больше, кроткая, любящая. Я дышу ее ароматом — *ноа ноа*. И я утрачиваю ощущение дней и часов, добра и зла, все хорошо, когда все прекрасно. Техура не мешает мне, когда я работаю или размышляю о чем-либо, инстинктивно чувствуя, что надо молчать. Она отлично знает, когда можно заговорить, не помешав мне».

Так Гоген описывал выпавшие на его долю радости: «Этот пейзаж с его откровенными пламенными красками завораживал меня, ослеплял. Раньше, всегда неуверенный, я искал невозможного. А ведь как просто было писать так, как виделось, накладывая на полотно без всякого расчета красный, синий. В ручьях меня пленяли золотистые тела — почему же я не могу впустить на свое полотно все это золото, всю радость пламенеющего солнца? Может быть, мешают привычки старой Европы, скудость самовыражения наших выродившихся рас?» Поначалу художник видел в таитянах дикарей, чуть ли не «с зубами каннибалов», но вскоре он изменил свое мнение: «Для них я тоже был дикарем. И они по-своему правы». Чтобы начать писать, ему необходимо было навести порядок в переполнявших его чувствах и мыслях, в своих новых открытиях. Подлинной темой для него стал не сам Таити, и даже не его обитатели, а возрождение живописи в соприкосновении с этой совершенно иной жизнью.

В «Те Фаатурума (Молчании)», несмотря на обязательную, предписанную миссионерами одежду, Теха'амана все же частично приоткрывает свою наготу. Но все же ни в одной из первых работ у Гогена не фигурирует целиком обнаженная натура. Это являлось бы самым серьезным нарушением порядков, установленных миссиями и жандармерией. И живопись должна была не просто освободиться от давления окружающей действительности, но и найти верный путь, чтобы ей противостоять. Причем особенно тяжело было бороться с реальностью его прежней жизни. И действительно, едва Гогену удалось достичь первых

успехов на Таити, как с таким трудом обретенный рай внезапно начал рушиться. С самого отъезда он не получал никаких денег. Театральное представление, сборы от которого предназначались ему и Верлену, провалилось, в основном, из-за пьесы Шарля Мориса. Этот последний не только не выслал Гогену одолженные у него пятьсот франков, но и оставил себе те восемьсот, которые получил почти год назад от Жуаяна за картины художника. Морис уверял, что отправил Гогену два письма, но он солгал. Так и не получив ничего из Франции, к Рождеству Гоген остался почти без гроша. Вполне возможно, что все более гнетущее безденежье и подорвало его здоровье. В январе у Гогена случился сердечный приступ с сильным кровохарканием. Ему пришлось лечь в больницу в Папее. «Невозможно было его остановить, — писал он Монфреду, — ставили горчичники к ногам, банки на грудь — ничего не помогало». Но как только почувствовал себя чуть-чуть лучше, Гоген, вопреки настояниям врача, уехал, поскольку денег на оплату лечения совсем не было. А может быть, он боялся умереть вдали от того, что ему было дорого? Или тревожился о молодой жене? Как бы то ни было, Гоген находился в подавленном состоянии. Он даже вдруг вспомнил, что у него на Таити есть официальная миссия.

Бенгт Даниельссон установил, что в феврале Гоген обратился к губернатору Лакаскаду и попросил дать ему освободившийся административный пост на Маркизских островах. В чем ему и было отказано самым унижительным образом. Об этом он довольно сбивчиво рассказал в «Ноа-Ноа»: «Через восемнадцать месяцев один чиновник из магистратуры, видимо, честный человек (поэтому и не состоявший на хорошем счету), тронутый трудностями, которые вставали передо мной в работе, посоветовал попросить места мирового судьи на Маркизах (...) Почти синекура, так что я вполне смог бы одновременно продолжать *свою полезную деятельность*. Поистине дьявольское искушение. Однако я уже почти отказался, попросив несколько дней на размышление. Неделю спустя, когда я приехал по делу в Папее, чиновник сказал мне: „Куйте железо, пока горячо...“» Далее Гоген повествует о визите к Лакаскаду, который, прежде чем выпроводить его, притворился удивленным: «О, месье Гоген, что за безумная идея пришла вам в голову, кто мог вам такое посоветовать? Вы не представляете, какими *особыми свойствами* нужно обладать для исполнения таких деликатных обязанностей и какая при этом предстоит предварительная подготовка...»

Самое замечательное состоит в том, что Гоген ни минуты не сомневался, что вполне справится с функциями мирового судьи со всеми вытекающими отсюда последствиями, которые влекла за собой служба в



подобной администрации, полностью подчиненной тогдашнему оголтелому колониализму. К тому же он напрочь забыл о Теха'амане, как будто ее не было на свете. Маорийский брак — это одно, необходимость выжить — совсем другое. Впрочем, уже давно известно, на что Гоген готов был пойти ради достижения поставленной цели. Все остальное для него переставало существовать: будь то очарование молоденькой девушки или искренняя дружеская привязанность к охваченному безумием Винсенту.

Именно таким предстает перед нами Гоген в своем более позднем послании к Метте, написанном в сентябре 1892 года: «Я сейчас нахожусь в состоянии боевой готовности. Прилагаю все усилия, чтобы собрать тысячу франков. Если мне это удастся, уеду на Маркизские острова, на Доминику — маленький островок, где находятся лишь трое европейцев и где островитяне не так загублены европейской цивилизацией. Здесь же слишком дорогая жизнь, и, голодая, я порчу здоровье. На Маркизах я смогу есть досыта — целого быка можно купить за три франка или просто подстрелить на охоте [...] Скоро я совсем состарюсь, а я слишком мало успел сделать в жизни. Я все время боюсь стать впавшим в детство стариком, прежде чем успею закончить то, что мне предначертано. Не то чтобы я пал духом, наоборот, морально я чувствую себя крепким. Но кто может поручиться за завтрашний день? Сердце у меня, как видно, никуда не годится и с каждым днем становится все хуже. Малейшая неожиданность, малейшее волнение совершенно выбивают меня из колеи». Это одно из самых нежных писем к Метте, посланных Гогеном с Таити. В нем он высказывает горячее желание повидаться с семьей и одновременно оправдывается: «...На такое путешествие, которое я затеял, было нелегко решиться. Это не какая-нибудь прогулка. Поэтому я хочу максимально использовать эту возможность, чтобы не пришлось приезжать снова [...] Когда я вернусь домой, если у меня будет хотя бы небольшая передышка, постараюсь немного подлечиться...»

Конечно, за этим перечислением своих бед стоит желание поплакаться, и мы увидим, что от письма к письму такие приступы жалости к себе станут учащаться. Но что не перестает удивлять, так это способность Гогена уметь мобилизовать всю свою энергию и раз за разом все начинать заново. Мартовские письма к Монфреду как раз указывают на очередной такой рывок. И если в его письме от 11 марта, в котором он пишет, что работает все больше и успешней, еще проглядывает неуверенность, то уже через несколько дней Гоген посылает ему через Серюрье инструкции отнести «Вахине но те тиаре» (первую таитянскую работу, отправленную им в Париж) к Гупиллю, где, он знает, ее обязательно купят, настолько она

отличается от всего сделанного ранее.

Это настроение ощущается и в длинном послании к Метте, написанном, очевидно, в ответ на ее замечания по поводу его скорого отъезда в Париж. Гоген вдруг открывает для себя, что она говорит о Морисе «самым восторженным тоном, который и на расстоянии выдает влюбленную женщину» — «твое письмо много теплее, чем обычно, как если бы ты в чем-то чувствовала себя виноватой...» Метте чувствовала за собой вину, скорее, из-за очередного набега на произведения мужа, чем из-за этого предположительного флирта. Последующие события показали, что она начала понимать: тут есть возможность хорошо пожить. Ей уже удалось продать за девятьсот франков художнику Филиппсену «Этюд обнаженной». Эта новость обрадовала Гогена: «Это доказывает, что в ту пору у меня был кое-какой талант, да и деньги у меня были. Ты в свое время немало бранилась, что я покупаю картины. Как обычно поступают мужья, в особенности биржевики? Ходят по воскресеньям на бега, или в кафе, или к девкам, потому что мужчине нужно развлечься [...] А я работал — и в этом было мое развлечение».

Любопытное оправдание, особенно принимая во внимание любовные похождения Гогена на Таити. Но ценность этого письма в другом — в нем говорится о жизни этой супружеской пары в начале их совместной жизни. Между тем в Париже Метте слышала разговоры о том, что если ее муж хочет по-настоящему преуспеть, то ему неплохо бы уже вернуться. Она не преминула оповестить об этом Гогена. В ответ пришло письмо, содержащее одно из самых удивительных откровений Гогена: «Что поделаешь, разве моя вина, что я родился в столь неблагоприятное для художников время. А я — и ты права, ты не сумасшедшая — большой художник, и я это знаю. И именно потому, что я таков, я вынес столько страданий. Ради того, чтобы идти своим путем, иначе я бы сам считал себя разбойником. Впрочем, для многих я и есть разбойник; что ж, пускай! Что меня огорчает больше всего, так это не столько нищета, сколько постоянные препоны моему искусству и то, что я не имею возможности работать в соответствии со своим пониманием искусства и как я мог бы, если бы нищета не связывала мне руки. Ты говоришь, что я неправ, оставаясь вдали от центра художественной жизни. Нет, я прав, я давно осознал, что делаю и почему. Центр моей художественной жизни у меня в мозгу, а не где-то в другом месте, и я силен потому, что другие никогда не сбивали меня с толку, и творю я то, что есть во мне». Для того чтобы Гоген решился написать такие строки, его живопись должна была одержать победу на Таити и над Таити — и это произошло.

Мне кажется, это письмо совпадает с его следующим творческим подъемом, когда в 1892 году Гоген создал картины, которые отличаются от тех, что он подписывал 1891 годом. Этот новый творческий этап характерен еще более свободным выбором колорита. На ретроспективной выставке 1988 года залы, посвященные первому пребыванию художника на Таити, поражали ни с чем не сравнимыми яркостью и силой красок. Это характерно для всех его произведений того периода. Они излучают какое-то особое тепло. Оно исходит не только от волнующей женской наготы, но и от связанного с ней воссоздания пантеона богов — старинного культа маори. В этих полотнах Гогена действительно воплощена подлинная живопись тропиков, о которой он и Винсент когда-то мечтали в Арле.

## **Глава 3**

### **Ослепительный свет и тени**

За те пятнадцать или шестнадцать месяцев, прошедших после сердечного приступа и выздоровления Гогена до отъезда во Францию, состоявшегося 6 июня 1893 года, в его творческой манере опять появилось что-то новое. Этому этапу предшествовали работы, созданные еще осенью 1891 года. Поселившаяся в его полотнах ослепительно-яркая, необычайно живописная гамма породила доселе невиданное толкование примитивизма, приведшее к наиболее полному его возрождению в живописи и скульптуре. Если судить по этим картинам, жизнь художника на Таити представляется полной покоя и наслаждения. Однако на самом деле это было не так. 25 марта 1892 года Гоген писал Серюрье, что у него совсем не осталось денег: «Ваше письмо застало меня в один из тех страшных жизненных моментов, когда приходится принять определенное решение, зная, что не с одной, так с другой стороны на тебя всё равно посыплются удары. Одним словом, предательство Мориса поставило меня на грань, когда больше ничего не остается, как вернуться во Францию. Но как это сделать без денег? Будь у меня хотя бы пятьсот франков, я бы выкрутился (именно те пятьсот, которые мне должен Морис)...»

В мае этого же года он получил от адвоката, мэтра Гупиля, тридцать шесть франков семьдесят пять сантимов «за одиннадцатидневное хранение мебели и разных вещей обанкротившегося китайца из Папэте». А в начале июня, отчаявшись оплатить свою дорогу, он вынужден был обратиться к губернатору Лакаскаду в надежде на его помощь. Он рассчитывал, что год пребывания на острове даст ему право на бесплатный обратный билет.

Гоген рассказывал, что у дверей губернатора он встретил некоего капитана, который в ответ на жалобы художника просто сунул ему в руку четыреста франков. Но и это не решило проблемы, и 12 июня Гоген все-таки направил Ружону, директору Департамента изящных искусств в Париже, просьбу о репатриации. В октябре он написал Монфреду, что месяц назад у него закончились холсты и он вынужден заняться скульптурой.

В то же время Гоген узнал, что Метте продала несколько его картин в Дании. И хотя она не выслала ему никаких денег, он был очень обрадован этой новостью. В сентябре он написал жене: «Я очень постарел, и как-то странно — сразу. Чувствую, что старею и очень быстро. Из-за недостатка еды желудок страшно испортился, и с каждым днем я все больше худею. Съедая свой ежедневный кусок хлеба и запивая его стаканом воды, заставляю себя представлять, что это бифштекс». Иллюзия об изобильном крае, где за пищей стоит только протянуть руку, развеялась как дым. Гоген признавался в «Ноа-Ноа»: «Надо уметь взбираться на высокие деревья, ходить по горам и возвращаться с тяжелой ношей, уметь ловить рыбу, нырять, чтобы отдирать от скал крепко приросшие раковины...» А он еще полностью не оправился от сердечного приступа: «Когда я еду на лошади, то при малейшем рывке я на четыре-пять минут замираю от страха...»

Теха'амана, однако, по-прежнему оставалась с ним. Об этом говорят картины. Но в письмах Гоген о ней уже не упоминает, за исключением послания к Монфреду, датированного августом: «Я скоро снова стану отцом, теперь в Океании. Что ж! Мне, видно, суждено повсюду оставлять свое семя. Правда, здесь с этим не будет проблем. Дети почитаются за благо и принимаются всеми родственниками, которые становятся их приемными отцами и матерями. На Таити самый лучший подарок — дети. Поэтому я не волнуюсь за будущее ребенка». И более никаких озабоченных рассуждений. Если судить по картине «Вахине но те ви (Девушка с плодом манго)», можно действительно предположить, что Техура и в самом деле была беременна, причем, по мнению Чарлза Стаки, в апреле 1892 года она должна быть на пятом месяце. Гоген же продолжает мечтать об отъезде на Маркизские острова — об этом он упоминает в том же письме, как будто напрочь забыв об ожидаемом младенце. Ребенок этот принадлежал острову Таити, а не Гогену, который и без того едва сводил концы с концами, чтобы продолжать работу.

Если собрать воедино все разрозненные данные и противоречивые факты, рождается не лишнее привлекательности повествование о свободной, чарующей любви в Южных морях и о ее крушении. Но поиски следов старинной туземной религии все же происходили не только на

подушках Техуры, пусть даже именно благодаря ей он эти следы и задумал отыскать. Трудность заключалась и в том, что тогда он еще недостаточно владел таитянским языком, чтобы понять хотя бы обрывки легенд этого народа. Как подчеркивает Пьер Пти, отрывок в «Ноа-Ноа», посвященный этой теме, заимствован из книги «Старинный культ маорийцев», то есть одной из «копий нескольких абзацев книги „Путешествие на острова Великого океана“», опубликованной за полвека до этого, в 1837 году, консулом Соединенных Штатов в Полинезии Жаком Моренхаутом. Из этой книги, которую дал ему прочитать Огюст Гупиль, Гоген и почерпнул французскую транскрипцию таитянских слов. Но важно было другое — то, что теперь он имел возможность изучать эту старинную религию, постоянно общаясь со своей подругой. Наконец-то он мог припасть к незамутненным первобытным истокам! Гоген не только не желал замечать этнологического барьера между ними, но и изо всех сил стремился его уничтожить. Заниматься с Техурой любовью в крытой листьями хижине означало для него стать маорийцем, таким, какими они были до прихода миссионеров. Разве не носит он теперь, как и они, набедренную повязку? В письме к Монфреду от 11 марта он писал: «Теперь я живу туземной жизнью, хожу нагишом, прикрывая только то главное место, на которое женщины не любят смотреть (или только так говорят)...»

По утверждению Ричарда Филда, письмо к Серюзье, отправленное из Папее 25 марта 1892 года, свидетельствует о том, что Гоген испытал потрясение, открыв для себя старинную религию маорийцев: «У меня от этого голова лопается!» Для нас это письмо важно еще и тем, что помогает классифицировать работы художника, написанные в 1892 году и перечисленные в «Таитянском дневнике». По нашим расчетам, картин, связанных с пантеоном маори, было всего четыре. В эту группу входили «Те матете (Рынок)», «Вайраумати теи оа (Ее зовут Вайраумати)», «Те аа но Ареуа (Корень ариои)» и работа, указанная в списке под названием «Бог очага», которую Филд отождествляет с «Манао Тупапау», с чем категорически нельзя согласиться. Я скорее склоняюсь к «Автопортрету с идолом». Остальные картины, подписанные 1892 годом и упомянутые в этом списке, появились до конца марта, поскольку в среднем Гоген писал по четыре картины в месяц. Это «Матамоз (Пейзаж с павлинами)», фигурирующий в списке и «Те фаре имене (Дом песнопений)», которые принадлежат к раннему периоду примитивизма, а также «Вахине но те ви (Женщина с плодом манго)», на которой Гоген запечатлел ослепительно чувственную Техуру, и «Вахине но те мити (Женщина у моря)», первая изображенная им на Таити обнаженная натура.

Судя по письмам Гогена, он прекрасно отдавал себе отчет в том, что именно благодаря книге Моренхаута в его сознании произошел переворот, в результате которого приобрели новый смысл и само его пребывание на острове, и вся его живопись. Он прикоснулся к Таити былых времен, смог получить то, за чем, собственно, и приехал. 25 марта он пишет Серюрье: «Не решаюсь произнести это вслух, но написанные здесь картины пугают меня; публика никогда не примет их. То, что я сейчас пишу, уродливо, безумно. И я даже не представляю, что будет, когда они появятся в Париже». И добавляет: «Господи, зачем ты создал меня таким? Надо мной тяготеет проклятие». И далее: «Какое чудо — старинная религия племен Океании! У меня лопается от этого голова, но то, на что она толкает меня, пугает. Если в салоне опасались прежних моих картин, то что говорить о нынешних!»

Здесь нет никакого противоречия. Несколькими днями ранее Гоген писал Монфреду: «Я вам немного приоткрою мой секрет. Во всех моих поступках есть железная логика, и действую я весьма обдуманно». Можно ли усомниться в этих словах после того, как был хронологически прослежен творческий путь художника от примитивизма, черпавшего вдохновение в отошедших в прошлое праздниках, как, например, в картине «Упаупа», которую он сам назвал «Пляска дьявола, или Дом песен», до воспроизведения былой действительности согласно канонам чистого, вневременного, буквально-таки египетского примитивизма в картине «Та матете (Рынок)».

После изысканий, проведенных Доривалем и дополненных Филдом, нам известно, какие именно фотографии Гоген привез с собой на Таити. Художник никогда не делал из этого тайны. Перед отъездом он писал Редону: «Я увожу с собой в фотографиях и рисунках целый мир моих друзей, которые постоянно будут беседовать со мной». В 1903 году Виктор Сегален спас часть этой коллекции во время распродажи имущества Гогена в Папеэте. Итак, сегодня известно, что наряду с фотографиями Боробудура, Гоген взял с собой снимки Парфенона и фиванской гробницы XVIII династии, которые позже помогли ему выработать композицию в «Та матете». Это открытие, сделанное в 1951 году, произвело эффект разорвавшейся бомбы, ведь французские исследователи современного искусства находились во власти легенды о Гогене, сбежавшем от действительности, чтобы вновь обрести непорочность в чистом таитянском мире, воссозданном на страницах «Ноа-Ноа». Мне думается, справедливее других по этому поводу высказался Кирк Варнеде во время проведения в 1984 году выставки «Примитивизм в искусстве XX века» в Музее

современного искусства в Нью-Йорке. «Полинезийские картины, созданные Гогеном, условны. Они представляют собой не беззастенчивое искажение, а реконструкцию, которая опирается, с одной стороны, на объективную реальность, а с другой — на предположения, выдвигаемые для того, чтобы заставить работать воображение, стремясь скорее поставить вопросы, нежели дать на них ответы». Произведения живописи и скульптуры могут появляться на свет только благодаря воображению. Будучи подражательными, они превращались в экзотические дешевые поделки претенциозных художников. Этот вывод нашел свое подтверждение, например, в примитивизме Кормона.

Тем не менее Гоген прекрасно понимал, что он не только идет наперекор традициям и представлениям, уже сложившимся в живописи, но и не оправдывает ожидания своих друзей и благодетелей, ждавших от путешествия художника совсем других работ. Поэтому признание, сделанное Гогеном в письме к Серюрье, следует понимать буквально: «Мои картины пугают меня; публика никогда не примет их».

На первый взгляд на картине «Та матете (Рынок)» пять таитянок просто сидят в ожидании на скамейке, а позади них два рыбака несут огромных рыб. Но разве таитянки не изображены так же схематично, в застывших позах, как женщины на фресках египетской гробницы в Фивах, фотография которой была у Гогена? Да и рыбаки в набедренных повязках всем своим видом напоминают египтян. Итак, древний Таити перекликается с древним Египтом, что полностью соответствует идее о том, что первобытный строй, недифференцированная стадия развития были общими для всего человечества и включали в себя все экзотические и архаические виды искусства. Гоген был уверен, что, приобщившись к духу Таити, он сумеет проникнуть в первобытный мир. С картины «Та аа но Ареа (Королева ареойцев)» на нас смотрит представительница древнейшей профессии. В первобытные времена ареойские женщины с острова Бора Бора занимались священной проституцией, как и в Древнем Египте. Такая же жрица любви изображена и на картине «Вайраумати теи оа (Ее зовут Вайраумати)», здесь обнаженная женщина держит сигарету. Грудь женщины изображена фронтально, как этого требовали каноны в египетском искусстве. Положение ее ног, изобразив их, правда, более схематично, Гоген позаимствовал с картины «Л'Есперанс (Надежда)» Пюви де Шаванна. Лицо женщины, написанное в профиль, очень напоминает египетское. Она ожидает предложения, сидя на фоне гигантских идолов Хины и Теофату, тех самых, которых Гоген нарисовал в «Древнем культе маорийцев», в то время как на заднем плане справа мужчина задумчиво

созерцает происходящее. Таким образом, рынок на картине «Та матете» — это рынок тех незапамятных времен, когда плотская любовь была и священной, и свободной. Та же мысль прочитывается и в «Ноа-Ноа» — Теха'аману обеспокоила поездка Гогена в город: «На тебя смотрели женщины, которые приходят на рынок, пьют и танцуют, а затем отдаются офицерам, матросам и всем, кому попало...» Столкновение первобытности и вульгарной, деградировавшей действительности. Чтобы противостоять этой ужасной реальности, Гоген и обратился к давно минувшей эпохе.

Его Теха'амана всей своей чувственной плотью, делавшей ее чарующей моделью, принадлежала к этому доисторическому прошлому. И Гоген со всей присущей ему страстью строил их отношения в свете того самого таитянского мира, который он хотел воскресить своей живописью — в противовес миру, который окружал его и где он жил со своей вахиной. В 1893 году он написал ее пронизанный чувством близкой разлуки портрет и назвал его «Марахи метуа но Техаамана (У Техааманы много предков)». Пояснение к этому названию мы находим в одном из вариантов «Ноа-Ноа», написанном Шарлем Морисом, где он от имени Гогена говорит: «Теперь, когда я могу понять Техуру (здесь приводится именно этот вариант ее имени), в душе которой дремлют и порой проглядывают ее предки, я постоянно ищу в этой детской душе следы далекого, в социальном отношении умершего прошлого и нахожу ответы на все мои вопросы». Он был очарован этим давно исчезнувшим в прошлом миром, а жесты, образ жизни и сексуальная раскованность его подруги являлись для Гогена воплощением древней маорийской религии, свидетельством былого существования великих цивилизаций. Спустя некоторое время он записал в «Тетради для Алины»: «Должна существовать свобода плоти, иначе это возмутительное рабство. В Европе брачный союз людей — это следствие Любви. В Океании Любовь — это следствие совокупления». Эта довольно смелая откровенность перед дочерью свидетельствует, тем не менее, о том, насколько целомудренной была таитянская живопись Гогена.

Примерно в то же время появляется на свет знаменитая «Иа Орана Мариа (Аве Мария)», подписанная 1891 годом. В письме к Монфреду от 11 марта 1892 года есть рисунок ее горизонтального варианта и точное красочное описание картины: «Ангел с желтыми крыльями указывает двум таитянским женщинам на Марию и Иисуса, которые также изображены в образе таитян. На их обнаженных телах лишь набедренные повязки — куски пестрой ткани, завязанные на талии. На заднем плане очень темная гора и цветущие деревья. Темная же фиолетовая тропинка и изумрудно-зеленый передний план; слева — бананы. То, что получилось, мне вполне



понравилось». Здесь мы вновь сталкиваемся с примитивизмом: обе таитянки, молящиеся рядом с ангелом, напоминают своими позами фигуры Боробудура. Положение их босых ног, которое отныне станет отличительным знаком пребывания Гогена на Таити, намеренно архаично. Это прием синкретизма, идеей которого Гоген, вероятно, проникся еще в 1891 году и работа над которым была прервана болезнью художника. Как и в «Видении после проповеди», он соединяет здесь новый «языческий примитивизм» с католической темой. Первобытный Таити дал Гогену ключ не только к Древнему Египту, но и к раннему христианству. Это полотно, которому сам художник присвоил № 1 на выставке 1893 года, он хотел отдать Люксембургскому музею, полагая, что оно более доступно для понимания, нежели картины, написанные непосредственно на маорийские темы. Однако намерение художника было неправильно истолковано, и он получил высокомерный отказ от Леонса Бенедита, директора этого музея, предназначенного для демонстрации работ современных художников.

Та же самая страсть к синкретизму, но выраженная несколько иначе, проявляется в «Матамоэ (Пейзаже с павлинами)», написанном в начале 1892 года. На языке таитян это означает «спящие глаза», и можно предположить, что название картине дали покрытые глазками перья павлинов. Эту картину Гоген послал на проводившуюся в 1893 году выставку произведений, созданных им на Таити. Она поражает красочной роскошью пейзажа, но действующие лица, в том числе и дровосек с топором, перебравшийся сюда с одного из предыдущих полотен, не имеют самостоятельного значения, как и реальность пейзажа. Гоген просто изобразил то, что он описал в «Ноа-Ноа»: «На пурпурной земле длинные змеящиеся листья цвета желтого металла представлялись мне буквами какого-то древнего восточного письма». Именно это «древнее восточное письмо» и проступает сквозь буйные краски в его произведениях.

«Вахине но те ви (Девушка с плодом манго)» — самый чувственный портрет Теха'аманы. Она одета в фиолетовое миссионерское платье, закрывающее целиком ее фигуру. Картина написана в начале весны того же года. Впоследствии ее приобрел Дега. Объемная одежда наводит на мысль, что Теха'амана была в тот момент на последнем месяце беременности. Но это не так, ведь ребенок должен был родиться не ранее сентября. Изображая свою подругу в таком виде, Гоген просто опережал события; похожая история позже произойдет и с его соперником Пикассо. Преемником этой великолепной картины, я думаю, можно считать полотно, на котором Гоген изобразил первую таитянскую обнаженную натуру — «Вахине ноте мити (Женщина у моря)». Как и «Вальпинсонская

купальщица» Энгра, которая произвела сенсацию в Лувре в 1879 году, купальщица Гогена тоже изображена со спины. Но Гоген здесь демонстрирует другое направление синкретизма, имеющего тенденцию не к примитивизму, а к великой живописи классицизма.

Похоже, что картина «Сиеста», не фигурирующая в списке «Таитянского дневника», прекращает попытки выйти за рамки естественной сути вещей и окружающего мира, поскольку Гоген открыл для себя, что настоящая, полностью устраивающая его жизнь протекает на веранде дома, где вокруг гладильщицы собрались поболтать женщины. Особенно тщательно выписана одежда той, что, похоже, вернулась с покупками и сидит спиной к зрителю. Все женщины таитянки, и, хотя они одеты в колониальные платья, совершенно очевидно, что миссионерская добродетель носит чисто внешний характер и ничуть не нарушает окружающей их местной, подлинной жизни. Все по-прежнему находится в гармонии.

Плодотворный период, последовавший за выздоровлением после сердечного приступа, вовсе не прервался с составлением списка «Таитянского дневника». Он продолжался вплоть до лета, когда Гоген написал Метте: «Я всю работу; теперь я знаю землю, ее запах, и мои таитяне, которых я изображаю весьма загадочными, вовсе не похожи на маори и тем более на уроженцев Востока с бульвара Батиньоль (это был выпад против Ренуара). Мне понадобился почти целый год, чтобы добиться этого, а теперь, когда дело пошло на лад, приходится уезжать — есть от чего взбеситься» (Гоген имеет в виду свою просьбу от 12 июня о репатриации).

Из письма, отправленного тогда же, в июне, Монфреду, известно, что он «только что закончил „Арии Матамое (Королевский конец)“»: «Отрубленная голова дикаря, лежащая на белой подушечке во дворце, созданном моим воображением, и охраняемая женщинами, также созданными моим воображением. Я полагаю, что это прекрасный образчик живописи. Он не совсем принадлежит мне, поскольку я его украл у гравюры. И не надо ничего говорить... Каждый делает то, что может, и когда мраморные изваяния или гравюры являют вам голову, весьма заманчиво попытаться ее украсть». Картина воспевает дикарство и «былую варварскую роскошь», к которой Гогена так влекло. Вне всякого сомнения, к этому же периоду относятся и «Парау ханохано (Устрашающие слова)», и «Варварские сказания». В них тоже присутствует дикая атмосфера, но живописное новаторство легендарного отшельника Таити еще впереди.

Таким образом, в конце весны и начале лета 1892 года в творчестве

художника отчетливее проявились чувственная экзальтация и интерес к обнаженной натуре. К этому же времени относится и картина «Две таитянки на пляже», единственное значительное произведение Гогена, хранящееся в Тихоокеанском регионе — в музее на Гавайях. Мне кажется, что именно о ней художник писал Монфреду: «Написал по памяти картину в стиле ню — двух женщин на берегу моря. Думаю, что на сегодня это моя лучшая вещь». Так или иначе, но в этом полотне тема обретает наибольшую монументальность. Две женщины, обращенные к нам одна лицом, другая спиной, изображены во всю высоту полотна. Гордая обнаженность той, что сидит лицом, соответствует представлениям Гогена о тропической Еве. Полная свобода композиции и цвета. Черная собака позади женщин, спускающийся уступами берег, розовый песок и контрастирующее с ним зелено-синее море — все ясно указывает направление, в котором движется Гоген: туда, где сюжет все больше и больше подчинялся языку живописи, а не второстепенным подробностям, на которых слишком часто излишне заострялось внимание. Экзотика обязывала.

«Те навеве навеве фенуа (Сладостная земля)» — так же по-французски называлась и выставка 1893 года — преподносит нам в том же искушающем стиле райское сочетание красок. Ева там принимает позу «Экзотической Евы», являвшейся художнику в мечтах перед его отъездом в Южные моря. И хотя в том, прошлом, изображении угадывались черты лица Алины, матери Гогена, оно все же оставалось каким-то нереальным. Нынешняя же Ева, изображенная анфас, выглядит вполне земной женщиной со всеми эротическими признаками — с черным треугольником на лобке, гордая своей наготой, воспетой художником. Ева протягивает руку не к яблоку, а к фантастическим цветам. Это самый величественный гимн Теха'амане, который можно сравнить только с поэтическими строками о ней в «Ноа-Ноа». Ева готова поддаться соблазну. Именно поэтому она и есть подлинная Ева, а рай сейчас там, где в этот момент находится она сама, то есть где находится Таха'амана. Ее отождествление с изображенной Евой бесспорно, поскольку у той, как и у самой Теха'аманы, на правой ноге семь пальцев... Очевидно, что такое искусство до основания разрушает мораль миссионеров.

Описанное полотно имеет явную связь с картиной «Парау на те варуа ино (Речи дьявола)». Это не просто изображение грузной таитянской Евы. Стыдливый жест говорит о том, что она согрешила. Изгнание Евы из рая происходит под покровом самой сумасшедшей, самой бурной из всех тропических ночей, среди буйства красок, где листья змеятся по земле, а

вокруг неистовствуют свирепые демоны. Это воистину гимн язычеству.

В другой картине, «Фатата те мити (У моря)», те же самые раскованность и свобода просто ошеломляют. Здесь Гоген снова разрабатывает тему ныряльщицы из полотен «В волнах» и «Будьте загадочны», но теперь уже без всяких трагических вариаций времен выставки в кафе Вольпини. Напротив, художник испытывает физическое и эстетическое опьянение при виде обнаженного тела.

Ослепительным завершением этой темы станет полотно «Аха оэ феи (Почему ты ревнуешь?)». И не имеет значения, что положение ног сидящей женщины заимствовано у комичного Диониса, фотография которого была у Гогена. Прежде всего в картине обращают на себя внимание очень разные, совершенно раскованные позы персонажей и композиция, максимально приближающая к нам обеих женщин. Название произведения нарочито обманчиво. Оно наводит на мысль о забавной истории. Но благодаря изображению дерева, которое как бы прорезает все полотно (вверху — почти на одном уровне с рамой) узором своих покрытых листьями черных ветвей, и абстрактным декоративным завиткам у кромки розового песка, картина обретает трагическое звучание. «Если он нам и показывает ревность, — писал Деларош, — то именно через пожар розовых и фиолетовых цветов». Гоген прекрасно осознавал значение своих дерзких нововведений. Об этом свидетельствует тот факт, что, отправляя в 1893 году эту картину жене в Копенгаген, художник запросил очень большую сумму — восемьсот франков.

В творчестве Гогена наступил исключительно плодотворный период. Художник теперь использовал все возможности живописи. Безусловно, он наметил себе этот путь давно, и ему уже приходилось на него ступать, но никогда ранее он не добивался столь сказочного успеха в своих начинаниях. Именно в этот период его гений проявил себя в полной мере.

Поэтому неудивительно, что Гоген вновь обратился к жанровым темам, которые он разрабатывал в начале своего пребывания на островах. Например, изображая беседующих женщин в «Нафеа фаа ипоипо (Когда ты выходишь замуж?)» и в «Парау Али (Что нового?)», где он, сужая фоновый пейзаж, упрощая формы и, главное, усиливая свет и краски, вольно переписывает «Женщин Таити» — картину, созданную в 1891 году.

Живопись и скульптуру художника объединяют чисто мифологические темы. Возможно, скульптурой он занялся из-за нехватки холста — Гоген упоминал об этом в письме к Монфреду. Во всяком случае на его живописи это не отразилось. Занятие скульптурой стало одной из составляющих перехода к настоящему примитивистскому искусству, имеющему

религиозный уклон. В «Иа Орана Мариа (Аве Мария)» Гоген сделал из Богоматери и Христа таитян, и сам он, отождествлявший себя отныне с жителями Таити, хотел смотреть на мир их глазами. Поэтому его скульптуры так близки их традиции. Желание вырезать из дерева не было сиюминутным, поскольку из Франции он привез все нужные для этого инструменты. Однако Гогену никак не удавалось отыскать образцы туземной скульптуры. И тогда он обратился к фигурам Будды и Шивы, к изваяниям Боробудура, которые по-своему видоизменял.

Художник испытывал и другие трудности. Как заметил Чарлз Стаки, Гоген «выточил большинство, если не все свои произведения, из дерева гуайявы, которое, как очень быстро выяснилось, легко разрушается... Впрочем, поиски менее хрупкого дерева увенчались успехом еще до апреля 1892 года». В «Ноа-Ноа» рассказывается о походах художника в горы на поиски розового дерева, «священного дерева, которое таитяне называют миро или амаэ и которое традиционно используется для создания идолов», — пишет Пьер Пти. Пускай он не нашел на Таити готовые статуи, он сделает их сам из этого священного дерева. Гоген описывал стремящиеся вверх тропы «с обеих сторон ниспадающего каскадами ручья», хаотично растущие деревья, чудовищных размеров папоротники — всю эту дикую растительность, становящуюся непроходимой в центре острова. «Мы оба шли обнаженные, только с повязками на бедрах и с топорами в руках [...] Тишина была полная, несмотря на жалобное журчание воды в скалах, — однообразный шум, лишь подчеркивающий безмолвие. И в этом волшебном лесу, в этом одиночестве, в этом безмолвии нас было двое — он, совсем юноша, и я, почти старик, с душой, увядшей от стольких разочарований, с телом, усталым от постоянного напряжения, и с этим роковым наследием пороков общества, нравственно и физически больного. Он шел впереди по-звериному гибкий и изящный, превратившись в бесполое существо. Мне казалось, что в нем воплощено, в нем дышит всё растительное великолепие, которое нас окружало и которое через него источало аромат красоты, опьянявший мою душу и содержащий в себе как бы некую мощную эссенцию — само чувство дружбы, порожденное в нас взаимным притяжением простоты и усложненности [...] Мы были только вдвоем. Во мне возникло какое-то предчувствие преступления, какого-то неведомого желания, пробуждение чего-то темного, злого. Кроме того, я почувствовал усталость от роли самца, который всегда должен быть сильным, быть защитником. Слишком тяжелый груз всю жизнь лежал на моих плечах, мне вдруг захотелось стать на мгновение слабым существом, которое любит и подчиняется. Я подошел ближе, отбросив предубеждения.

В висках у меня стучало».

Ровным счетом ничего не произошло: «Андрогин исчез. Он был просто юноша, его невинные глаза светились прозрачностью спокойных вод. На душу мою тотчас же сошел мир, я испытал бесконечное блаженство, столь же духовное, как и физическое, когда погрузился в холодную воду ручья. „Тоетое (холодно)“, — сказал он мне. „О! Нисколько“, — ответил я. И это отрицание, которое в мыслях моих как бы завершало внутреннюю борьбу с извращением цивилизации, гулким эхом прокатилось в горах». Наконец они достигли места, где росли нужные деревья: «Словно дикари, мы оба накинудись с топорами на великолепное дерево, которое пришлось погубить, чтобы похитить у него ветвь, подходящую для моего замысла. Я рубил, я обаграл руки кровью его соков в блаженной ярости, с напряженным наслаждением утоляя какую-то овладевшую мною священную жестокость. И вот какими словами отзывались в моем воображении мерные, звонкие удары топора: „Срезай же, срезай же весь лес (желаний) у корней. Уничтожь в сердце своем любовь к себе, как срывает осенью последний лотос человечья рука“. Да, старый цивилизованный человек отныне действительно уничтожен, умер! Я обрел спокойствие, почувствовав себя отныне совершенно иным человеком — маорийцем [...] Дерево пахло ноа-ноа. И с каждым ударом топора по этому куску дерева я все глубже вдыхал запах победы и обновления».

Эти строки никогда не пользовались популярностью из-за описанного в них гомосексуального влечения. А от этого веяло скандалом. К тому же подобное путешествие представлялось физически невозможным, а следовательно, выдуманым. Вероятно, о сочинениях Гогена можно сказать то же самое, что и о его картинах: значение имеет не реальный облик, а мнимый образ юноши, который Гоген создал в своем воображении, нарисовав представляющуюся ему картину. Эти строки не принадлежат к области литературы. И тем более не являются бесстыдными откровениями. Это попытка приблизиться к тайнам, за которыми Гоген приехал на Таити, к магии, которую он хотел выразить в своих скульптурах.

«Идола с жемчужиной» Гоген изобразил в позе Будды и украсил его лоб жемчужиной, а шею — золотым ожерельем. На спине статуэткИ он очень примитивно вырезал идолов-женщин, возможно, навеянных фигурками майя. Похоже, что именно эта картина ознаменовала переход Гогена к ярко выраженному дикарству и варварству в своих произведениях. Эти качества он вскоре в изобилии обнаружит в искусстве Маркизских островов, которое будет интерпретировать так же вольно, как и все

остальное. Неизменными останутся лишь легко узнаваемые стилизованные формы тики — идолов с непропорциональными и ужасающими головами, родом из этих мест. Маркизские острова славились своей жестокостью и каннибализмом. Для Гогена же они были средоточием одновременно архаизма, который он хотел найти, и синкретизма, которому он хотел дать право на жизнь. «Идол с раковиной» тоже напоминает Будду. Правда, у идола острые зубы. Фигурки, вырезанные на спине, похожи на полинезийские. Резной «Деревянный цилиндр с Христом на кресте» имеет фаллическую форму и вызывает ассоциацию с изваяниями острова Пасхи. «Именно вся форма в целом, — комментирует эту работу Кирк Варнеде, — а не только детали орнамента, заимствованные в искусстве Океании, придает произведению примитивистский облик. Расположив символы мученичества на корне, который сам является символом зачатия, автор, несомненно, намекает на теорию, согласно которой фаллический культ лежит в основе всех религий».

«Мечта, приведшая меня на Таити, была жестоко разбита реальностью: оказалось, что я любил Таити, ушедший в прошлое». Именно этот Таити минувших времен Гоген отныне будет создавать в своей живописи. В «Парахи те Мараэ (Тут находится храм)» Гоген изобразил на фоне горы огромного тики, расположившегося на ярко-желтом, как у Винсента, холме, обнесенном оградой. Словно сошедшая с японских эстампов статуя была изображена в декоративном стиле Маркизских островов. Этот тики перекочевал сюда из «Ареареа (Забавы)», где сидящая на корточках молодая женщина в белом платье (знак траура?) задумчиво слушает, как ее подружка играет на флейте. На переднем плане нарисована красная собака. На фоне горизонта, закрытого густой листвой, мы видим тики и обращенных к нему с мольбой женщин. «Я держал кисть, а маорийские боги водили моей рукой». А в «Автопортрете с идиолом», где Гоген попытался передать свое настроение перед началом этой авантюрной поездки, он изобразил себя в бретонском жилете рядом с выточенной им самим статуэткой богини Хины, которая «принадлежит лишь воздуху и воде, земле и луне».

Чем дольше художник жил на островах, тем больше замыкался в воображаемом мире, которому сам же и придумывал прошлое. По его убеждению, оно восходило к самым истокам человечества, к истокам искусства, и это прошлое он мог считать своим. Одна из лучших картин Гогена — «Манао Тупапау (Дух мертвых бодрствует)». История ее такова. Однажды Гоген уехал в Папее, чтобы уладить кое-какие дела перед отъездом в Европу, и вернулся только в час ночи: «Когда я вернулся, лампа

не горела, и в комнате был полнейший мрак. Я зажег спичку и увидел ее на кровати... Она очнулась, бедное дитя, и я изо всех сил постарался ободрить ее». Не приходится сомневаться, что Гоген сочинил совсем иную историю для Метте, когда прислал ей это произведение вместе с восемью другими полотнами. Их любезно согласился взять с собой канонир лейтенанта Жено, который возвратился во Францию в декабре 1892 года. «Бедное дитя» Гоген изобразил лежащей на кровати на животе нагишом: «В таком положении нет ничего особенного, но оно непристойно. Тем не менее мне хотелось изобразить ее именно так, передать все ее линии и изгибы. У нас девушка опасалась бы быть застигнутой в подобной позе, местная женщина — никогда. Ее лицу я придаю немного испуганное выражение. В этом народе живет традиция великого страха перед духами мертвых. Мне необходимо было выразить этот страх, прибегнув к минимальному количеству художественных приемов, как это делалось раньше. Основной тон картины, тревожащий и грустный, заставляет вздрагивать, как при погребальном звоне. В глубине изображены несколько цветков. Но они не должны быть реальными, поскольку созданы воображением. Я их сделал похожими на искры. Для канаков фосфорические огоньки, которые они видят ночью, — это души умерших. Они в них верят и боятся их... Около кровати я изобразил привидение в виде обыкновенной женщины, поскольку девушка должна видеть самого покойника, связанного с духом умерших, то есть существо, подобное себе». Позднее он будет объяснять, что включил в свою композицию «музыкальную часть: горизонтальные колышущиеся линии, аккорд оранжевого и голубого, переплетенный с желтым и фиолетовым... И литературная часть: дух живых связан с духом мертвых. Ночь и День». Никогда еще Гоген не писал Теха'аману такой юной и сладострастно поджидающей того, кто должен ее защищать. В «Тупапау» художник выразил свои фантазии, свою причастность через общение с Теха'аманой к другому Таити — отошедшему в прошлое. Женщину, привидевшуюся Теха'амане, Гоген изобразил в профиль, однако глаз ее нарисован анфас. Пятнадцать лет спустя Пикассо сочтет этот прием отличительным знаком примитивизма и так же изобразит одну из своих «Авиньонских девушек», ту, что слева. «Манао Тупапау» действительно будет иметь большой успех. Шарль Морис, Октав Мирбо, Роже Маркс, Таде Натансон с энтузиазмом примутся расхваливать картину. Ее сюжет станет хорошо известен благодаря литографиям и гравюрам. И невольно напрашивается мысль: а не является ли это произведение таитянской разновидностью «Олимпии»?

Итак, в декабре Гоген отправляет Монфреду восемь полотен и



советует Метте отобрать некоторые из них для продажи. Некоторые его толкования таитянских названий позволяют нам лучше понять замыслы художника. Так, «Манао Тупапау» превратилось в «Думай, или Веруй в привидение», а «Парахи те Мараэ» получило следующий комментарий: «Мараэ, храм, место, отведенное культу богов и человеческим жертвоприношениям». Каждую свою картину Гоген оценил в шестьсот — восемьсот франков, только «Манао Тупапау» значительно выше, с ней он вообще не хотел расставаться. Эти картины должны были принести шесть тысяч франков, а пока положение художника было отчаянным, ведь в кармане у него осталось всего пятьдесят франков. Наконец, Метте выслала ему сто франков. Он вновь оказался на ее иждивении и был вынужден объяснять, что теряет зрение, а питается только фруктами и водой. В итоге, триста франков, полученные от одного из друзей, и семьсот от Метте помогли Гогену кое-как свести концы с концами. Тогда же он узнал от Монфреда, что Шарль Морис, который не вернул ему взятые в долг пятьсот франков, вот уже около двух лет придерживал деньги от продажи полотен, переданных ему Жуаяном, что составляло на тот момент сумму в восемьсот пятьдесят франков! Эти тысяча триста пятьдесят франков могли бы спасти Гогену жизнь. «Боже, до чего же я взбешен. Кажется, меня поддерживает одна ярость!»

Все шло из рук вон плохо. В феврале 1893 года Гоген узнал, что еще в октябре 1892 года скончался от тифа Орье. «Нам решительно не везет, — писал художник Монфреду, — Ван Гог [Тео], потом Орье, единственный критик, который хорошо понимал нас и мог в один прекрасный день оказаться нам весьма полезным». В апреле 1892 года Орье опубликовал свою большую статью «Символисты», в которой представил Гогена «бесспорным новатором». Гогену стало известно об этом лишь спустя несколько месяцев от Метте: «Я знал Орье и считаю, что в своей статье он отводит мне слишком незначительную роль. Я создал это движение в живописи, и многие люди, наделенные определенным талантом, извлекают из него выгоду, но повторяю еще раз: создал их именно я. Они ничего не придумали сами, все переняли у меня...» Конечно, смерть Орье опечалила Гогена, но гораздо больше его тревожила собственная судьба, нежели судьба других. Уж отчего он действительно горевал, так это оттого, что его не признавали настоящим главой школы... Эти его притязания были, в общем-то, не совсем справедливы, если вспомнить о Серюзье или Морисе Дени. Но в своем таитянском одиночестве Гоген очень много размышлял о своих неудачах и разочарованиях, чтобы объективно оценивать ситуацию. И это ему сполна зачтется после возвращения в Париж.

В очередной раз Гоген взваливает на себя непосильную ношу. Картины, подписанные 1893 годом (за исключением «Эа хаэре иа оэ (Куда ты идешь?)», более известной как «Женщина, держащая плод») по своему духу глубоко архаичны. «Женщина, держащая плод», повторяющая тему одного из полотен 1892 года, — одно из самых величественных изображений свободной и естественной таитянской жизни, о которой так мечтал Гоген. Более ярко это проявилось только в «Таитянских пасторальных». Об этом полотне художник рассказывал Монфреду: «Поскольку через несколько дней наступит 1 января, я подписал одно из них — самое лучшее [из тех картин, что он послал] — 1893 годом. В порядке исключения я ему дал французское название, так как не нашел соответствующего слова на языке канаков. Не знаю почему, хотя все покрыто чистым зеленым веронезе и такой же киноварью, мне кажется, что это старинная голландская картина или старинный гобелен. Чему приписать это? Впрочем, все мои картины кажутся мне вялыми по цвету». Вероятно, художник полагал, что это происходит потому, что он уже давно не видел академических работ. Сюжет полотна близок к «Ареареа». Вновь возвращаются красная собака и девушка, играющая на флейте. Нет больше тики на горизонте, вместо него появляется горизонтальное сочетание чистых цветов.

Именно этим объясняется своеобразие произведения. Красная река и черный горизонт могли бы навести на мысль, что действие происходит ночью, если бы не режущее глаза свечение центральной части полотна, где резко контрастируют зеленый, красный и желтый цвета. Поражает нарочитый излишек декоративности в изгибах ветвей дерева, которое, как и в «Видении после проповеди», держит на себе всю композицию. В 1895 году он писал Тардьё: «Своеобразным расположением линий и цветов я добиваюсь [...] симфоний, гармонии [...], которые должны заставлять мыслить так же, как заставляет мыслить музыка, не прибегая к помощи конкретных понятий или образов». Не указывают ли нам путь к этой музыке девушка, играющая на флейте, и само название произведения? И девушка, несущая корзину, и собака смотрят куда-то вдаль, за пределы картины, на что-то их заморозившее. Два других произведения из той же серии — «Матамуа (В былые времена)» и ее вариант «Хина Маруру (Праздник Хины)» — осенены знаком Хины, богини Луны, и воспевают чистую и свободную жизнь в давно минувшие времена, еще до вырождения, начавшегося с приходом миссионеров. Их объединяет с «Эа хаэре иа оэ» и «Таитянскими пасторальями» гармония форм и цветовые решения.

И совсем из прошлого вынырнула картина «Хина Тефатоу (Луна и Земля)». Девушка утоляет жажду из источника, который бьет около груди огромной мужской фигуры. Ее голова, запрокинутая назад, напоминает головы изваяний инков. Мужчина хмур и суров. От девушки исходит тепло, как и от красных пронзительных мазков вверху и внизу полотна. Название картины пробуждает в памяти следующие строки из «Ноа-Ноа»: «Вставала луна, и, глядя на нее, я вспоминал об этом священном диалоге. Хина говорила Тефатоу: „Воскресите человека после его смерти“. И бог Земли отвечал богине Луны: „Нет, я не стану его воскрешать. Человек умрет, растительность умрет, так же как и те, кто ею питается. Земля умрет... Жизнь закончится, чтобы больше никогда не возродиться“. Хина ему на это сказала: „Поступайте так, как вам угодно. Я же воскрешу Луну“. И то, чем владела Хина, продолжило существование. А то, чем владел Тефату, погибло, и человек должен был умереть».

Благодаря этим же легендам появилась и картина — «Папе моэ (Таинственный источник)», хотя при ее создании Гоген пользовался фотографией человека, пьющего из источника. На полотне мужчина превратился в женщину, одетую в египетскую набедренную повязку. Своей живописью Гоген стремился облагородить сцены повседневной жизни, показать ее неразрывность и единение с окружающим миром. В его книге «Разное» есть такие слова: «В цирке, окрашенном в странные цвета, подобно потокам то ли дьявольского, то ли божественного напитка, таинственный источник бьет ключом в искаженные губы Неведомого. Раздадутся возгласы (на выставке у Дюран-Рюэля): „Но это же безумие, где он такое увидел?“ Пусть они поразмыслят над такими словами: „Только мудрец старается проникнуть в тайну притчи“». Именно в этом контексте надо рассматривать и понимать картину «Мерахи метуа но Техамана (У Теха'аманы много предков)», которая, вне всякого сомнения, является своего рода прощанием с ней. Гоген вложил в руки Теха'аманы веер, похожий на тот, которым он одарит во время второго пребывания на островах королеву с картины «Те арии вахине (Королева)». Он одел ее в очень элегантное миссионерское платье и заботливо украсил волосы белыми и красными цветами. Рядом с ней лежат два плода манго, ставшие со времени посещения Мартиники символами тропической экзотики и плодородия. Позади нее находятся несколько идолов. Вверху картины начертаны строки, составленные из значков, обнаруженных на острове Пасхи и наделавшие много шума на Всемирной выставке 1889 года в Париже. Здесь они служат напоминанием о былой полинезийской культуре. Никогда ранее Теха'амана не олицетворяла собой столь наглядно все то, что

Гоген вкладывал в понятие первобытного Таити. Возможно, поэтому он так идеализировал Теха'аману, изобразив ее буквально в виде статуи, словно богиню.

В конце марта он писал Монфреду: «Вот уже два месяца, как я перестал напряженно работать: довольствуюсь тем, что наблюдаю, раздумываю и делаю заметки. За два года пребывания здесь — несколько месяцев, правда, были потеряны даром — я высидел шестьдесят шесть более или менее приличных полотен да несколько сверхдидарских скульптур. Этого вполне достаточно для одного человека». Хотя Гоген не сомневался в ценности своей работы, тем не менее он задавался вопросом, что же его ждет в Париже. «Сейчас вся группа молодежи, идущая по моим стопам, пришла в движение и, как говорят, имеет успех; так как они моложе, более ловки и у них все козыри в руках, то меня, возможно, удуют в дороге. Но я рассчитываю, что этот новый, таитянский этап поможет мне наверстать упущенное: он даст что-то иное по сравнению с моими бретонскими этюдами, и им потребуется еще некоторое время, чтобы нагнать меня на этом пути».

Проведя в таком настроении несколько недель в Папезте с Теха'аманой, Гоген 4 июня на крейсере «Дюшофо» покинул наконец Таити. В своих последних письмах к Метте он говорил, что намерен остепениться и хлопотать о месте преподавателя рисования в лицее: «Эти инспекторы очень мало заняты, а платят им отлично — десять тысяч франков в год». В письме, отправленном незадолго до отъезда, Гоген совсем расчувствовался: «Сейчас самое время подвести черту, поскольку мы *сполна* выполнили свой долг (...) Ты права, мне необходимо вернуться. Было бы неплохо поработать на Маркизах, это принесло бы мне *огромную пользу*, но я устал, и возникла насущная необходимость привести в порядок свои дела во Франции. К сожалению, я вернусь летом, а это не самое удачное время для дел [...] Не ошибаешься ли ты, сообщая мне, что рост Эмиля — 1,96 метра, ведь это означает, что за шесть месяцев он вырос на восемнадцать сантиметров...»

Но вопреки всем надеждам, невзгоды Гогена еще не закончились — он был вынужден прожить за свой счет двадцать пять дней в гостинице в Нумеа, прежде чем ему удалось 16 июля на пароходе «Арман Беик» отплыть в Марсель. Более того, ему пришлось доплатить за билет второго класса, настолько плохими были условия в третьем. Из Марселя он написал Метте: «В Красном море было невыносимо жарко, и нам пришлось бросить за борт тела трех пассажиров, умерших от жары». Когда Гоген 30 августа (а не 3-го, как полагал Малинг) сошел на берег в Марселе, у него оставалось

только четыре франка. Обратный путь занял три месяца. И тем не менее художник писал Метте: «Я доволен, что добрался в таком хорошем состоянии. За полгода я набрался сил и поправился. Ты обнимешь мужа, не слишком похожего на облезлого кота и не изнуренного». Навряд ли эти строки доставили удовольствие Метте, не испытывавшей никакого желания делить с мужем супружеское ложе. Однако они свидетельствуют о том, что Гоген явно преувеличивал, когда писал жене 6 апреля: «Вот уже на протяжении девяти лет мне часто нечего есть. Два месяца тому назад я был вынужден до предела сократить все расходы на еду».

## **Глава 4**

### **Прощание с Парижем**

Когда думаешь о трудностях обратного пути, о четырех франках, оставшихся в кармане, о том, как Гоген с огромным рулоном полотен (более пятидесяти, не считая тех, что он отправил ранее), с множеством скульптур и пусть даже скудным багажом очутился на набережной Марселя, волей-неволей приходишь к выводу, что художник, действительно, сознавал всю значимость своего искусства и готов был идти к намеченной цели, невзирая ни на какие преграды, какими бы непреодолимыми они ни казались. Проблемы он, как правило, считал временными. Но если вспомнить хотя бы о тех трудностях, которые возникли при организации его большой выставки в Париже в мастерской Монфреда, служившей ему временным пристанищем — ведь привезенные полотна нужно было распрямить, натянуть и вставить в рамы, а порой и реставрировать, — то приходится только удивляться энергии художника. В отличие от Перрюшо я не верю в «тихое, печальное возвращение», даже если никто из друзей и близких не ждал Гогена в конце того лета: Монфред был в Лозере, Серюзье — в Бретани, Морис не мог вырваться из Парижа, а Метте, естественно, оставалась в Дании. Напротив, нам следует представить себе Гогена-завоевателя, преисполненного решимости преодолеть любые препятствия, целиком поглощенного идеей, что его искусство вскоре позволит ему «нанести сильнейший удар, от которого будет зависеть все его будущее».

Казалось, удача наконец улыбнулась ему. На следующий после приезда день Гоген получил двести пятьдесят франков от Поля Серюзье, которые перевел ему телеграфом Монфред. И почти сразу пришла телеграмма от Метте, в которой она сообщала о смерти дяди Изидора. 3 сентября Гоген

отправился в Орлеан на похороны, а десять дней спустя узнал, что, согласно завещанию покойного, он унаследует в равных долях с сестрой, проживавшей в Колумбии, значительную сумму — тридцать тысяч франков. Хотя Гоген и не мог получить деньги сразу, это событие имело для него огромное значение. В то же время, благодаря вмешательству Дега, с которым он поспешил возобновить контакты и который явно заинтересовался произведениями таитянского периода, Гогену удалось убедить Поля Дюран-Рюэля устроить его персональную выставку. Близился час нанесения «сильнейшего удара». Поэтому Гоген просил Метте приехать к нему вместе с сыном Пола, а также поскорее прислать для выставки хранившиеся у нее таитянские полотна.

Все действия Гогена, связанные с творчеством, были хорошо продуманными. Очевидно, что и томясь в ожидании отъезда на Таити, и во время долгого плавания, Гоген вынашивал планы завоевания Парижа. Самое сложное было собрать рассредоточенные в разных местах произведения. Жуаян в конце концов ушел от Буссо и Валадона и отдал имевшиеся у него произведения Гогена Монфреду. Портье, который так ничего и не продал, о чем он громко жаловался на каждом углу, поступил так же. Часть картин оставалась у Шуффенекера. Гоген собирал свои работы в мастерской, которую предоставил в его распоряжение Альфонс Муха, чешский художник, писавший афиши в стиле ар нуво<sup>[25]</sup>. Для жилья Гоген снял комнату у госпожи Карон, владевшей кафе-молочной «У Шарлотты». Мастерская Мухи располагалась в том же здании на улице Гранд-Шомьер. Гоген волновался; для выставки не хватало нескольких важных работ, и он настойчиво требовал их у Метте.

Поняв наконец, что жена с ним «лукавит», Гоген потерял терпение. Метте уверяла мужа, что не получила «ни сантимата» от продаж его картин в Дании, и в то же время сообщала в письме к Шуффу, которого сделала своим доверенным лицом, что вырученные деньги «ушли на непредвиденные расходы: Эмиль окончил коллеж, этому великану нужна была новая одежда и т. д.»... И приезжать в Париж, на чем настаивал Гоген, она вовсе не собиралась: «Если ему хочется нас видеть, он знает, где нас найти! Я не ношусь по свету как угорелая!»

После смерти дяди Зизи все мысли Метте были заняты только одним — как заполнить часть наследства, оставленного мужу. Гоген имел неосторожность ей написать: «Поистине, если бы не смерть дяди, я не представляю, как мне удалось бы что-нибудь организовать без денег, и вся моя работа оказалась бы напрасной. Но не будем об этом. Смерть моего дяди все образует». Теперь Метте впиалась в мужа как пиявка и не уставала

возмущаться: «Он вернулся таким же, каким уехал, закосневшим в самом чудовищном зверином эгоизме, в моих глазах неслыханном и непостижимом. Нет, Шуфф, на него нет *никаких* надежд! Он всегда будет думать только о себе, о своем благополучии и в восторге созерцать собственное великодушие!»

Когда непонимание между супругами достигает таких масштабов, оно принимает патологический характер. Метте рассчитывала найти поддержку у Шуффа, поскольку знала, что тот поссорился с Гогеном: «Можете ли вы представить себе отца, который ничего, абсолютно ничего не чувствует! Я уверена, уми мы на его глазах, это его нисколько не расстроит... Обещайте мне, что не покажете это письмо ни одной живой душе...» Когда полотна от Метте наконец прибыли в Париж, Гоген недосчитался двух. Позднее он узнал, что разведенная сестра Метте вторично вышла замуж за Эдварда Брандеса, сотрудника «Политикен». Сообразив, насколько ценны картины, написанные мужем Метте, Брандес задешево купил их, уверяя, что делает это исключительно из милосердия.

А Гоген по-прежнему надеялся найти отклик в душе супруги: «Я измотан расходами, необходимыми для моего обустройства и проведения выставки, которая откроется 4 ноября у Дюран-Рюэля. Кроме того, я готовлю книгу о Таити, которая окажется очень полезной для понимания моей живописи. В общем, работы невпроворот! Зато я наконец узнаю, было ли безумием мое путешествие на Таити...» Наряду с разногласиями с женой и устройством выставки, художник в то время был озабочен еще одним важным делом. Намерение Гогена написать заметки о своем творчестве было из ряда вон выходящим событием. Эти заметки станут первоначальным вариантом книги «Ноа-Ноа», в которой он попытается передать чарующее благоухание Таити, свои мысли и чувства, которые владели им во время путешествия. Гогену казалось, что его произведения — живопись и скульптура — недостаточно точно передают идеи, которые ему хотелось выразить при помощи примитивизма, главным образом это относится к его последним работам на острове. Первая таитянская картина, выставленная у Буссо и Валадона в сентябре 1892 года, называлась «Вахине но те тиаре (Женщина с цветком)». И хотя она была высоко оценена Даниелем де Монфредом, Шуффенекер при виде ее пришел в недоумение, воскликнув: «Но это же не символизм!» — чем в тот момент весьма развеселил Гогена. Должно быть, поразмыслив, он отнесся к такой реакции серьезно, поскольку толкование этой картины стало одним из самых проработанных фрагментов первоначального варианта «Ноа-Ноа», там, где он описывает визит к нему соседки и ее реакцию на репродукцию

«Олимпии», висевшую на стене в его хижине.

Эти сведения говорят о том, насколько далек тот первый вариант «Ноа-Ноа» от реальной живописи и от пережитых художником событий. Цель этих заметок — добиться признания своего искусства. По сути, «Ноа-Ноа» — это его живописные произведения, переложенные на литературный язык. Для художника не имело никакого значения реальное положение вещей, важно было только то, что могло способствовать погружению читателя в воображаемый мир, могло помочь ему при помощи грез художника и рассказанных им легенд оценить все достоинства его живописи. По этой же причине Гоген, помирившись с Шарлем Морисом, доверил ему написать окончательный вариант книги, причем не только потому, что не верил в свои писательские способности, но и потому, что считал его истинным знатоком символизма, способным воздействовать на умы.

По утверждению Никола Вадле, который перевел рукопись «Жетти» из первоначального варианта «Ноа-Ноа», Гоген передал свои заметки Морису в октябре, то есть за месяц до открытия вернисажа. Одновременно Гоген вручил ему иллюстрированную рукопись «Древнего культа маорийцев», которая должна была послужить вступлением к книге. В то же самое время он представил у Бара де Бутевилля, на пятой выставке художников-импрессионистов и символистов, свою копию «Олимпии», что давало другой ключ к пониманию «Ноа-Ноа» и многих таитянских произведений. По-прежнему не полагаясь на случай, Гоген действовал в начале ноября словно настоящий профессионал. Он не только проводил рекламную кампанию выставки, но и воздействовал на публику обходными путями. Поскольку Ларруме, бывший директор Музея изящных искусств, пообещал Гогену, что государство купит у него по приезду одну-две картины, художник обратился к его преемнику, Анри Ружону. Но Гогену не повезло; Ружон категорически отказал ему, заявив: «Я не собираюсь поощрять ваше искусство, которое меня возмущает и которое я не понимаю». Тогда художник предложил Бенедиту для Люксембургского музея «Иа орана Мариа», но тоже безуспешно. (Ружон печально прославился в следующем году на пару с Леонсом Бенедитом, когда они откажутся принять дар Кайботта, а в 1902 году Ружон лично запретил Мирбо представить к ордену Почетного легиона Сезанна.)

Предпринятые демарши доказывают непоколебимую уверенность Гогена в том, что он создал величайшие произведения. Этот вывод подтверждает и та тщательность, с которой художник их подправлял. Он вставил их в светлые рамы, совсем как для выставки у Вольпини. Каталог



включал в себя сорок четыре полотна — все таитянские, кроме трех, и две скульптуры. Морис написал предисловие к каталогу, а Мирбо взял на себя труд сочинить статью для «Эко де Пари», на что он был большой мастак.

Открытие выставки было перенесено с 4-го на 9-е число. Несмотря на колоссальные усилия и всевозможные ухищрения Гогена, направленные на то, чтобы добиться признания своего искусства, выставка закончилась провалом. Для художника и его друзей это было полной неожиданностью, тем более что перед отъездом Гогена на острова картины его неплохо продавались. Что же касается новых произведений, то Гоген не имел ни малейших сомнений, что на сей раз он вынес на суд публики еще более удачные работы.

Он был настолько уверен в успехе своих таитянских произведений, что назначил за каждую картину довольно высокую цену — «в среднем от двух до трех тысяч франков». Метте он писал: «Принимая во внимание Писсарро, Моне и всех прочих, у Дюран-Рюэля я не мог поступить иначе». Так оно и было. Но когда Гоген сообщил требовавшей денег жене, что ему едва удалось покрыть расходы на организацию выставки, это тоже было абсолютной правдой. «И все-таки самое важное состоит в том, что моя выставка имела огромный творческий успех и даже вызвала ярость и зависть, — писал он Метте. — Пресса обошлась со мной, как ни с кем до меня она еще не поступала — и высказав дельные замечания, и похвалив. На данный момент в глазах многих я являюсь крупнейшим современным художником».

Разумеется, Гоген хорохорился перед Метте, но в конечном итоге он имел полное право возмущаться убыточностью своего мероприятия. В несправедливости происходящего его убеждал и лаконичный отзыв Малларме, который, как всегда, точно заметил: «Невероятно, как можно было такому яркому изображению придать столько таинственного». И похвалы Мирбо были также справедливы и верны во всех отношениях: «Гоген так тесно связал свою жизнь с маорийской, что их прошлое рассматривал как свое собственное. Ему не оставалось ничего другого, как воплотить это прошлое в своем творчестве. И вот теперь мы взираем на эту яркую, причудливую красоту, которую ни на минуту не мог представить себе господин Пьер Лоти». Серюрье, Морис Дени и художники наби считали, что эта выставка имеет огромное значение, она и в самом деле стала такой в истории символизма. Ашиль Деларош писал об этом событии так: «До Гогена никто не смог столь восхитительно передать при помощи живописных средств ту бесконечную душевную гармонию, наблюдающуюся в природе, которую так изумительно описал Бодлер в

своих „Соответствиях“. Если он хочет изобразить ревность, то вспыхивает пожар розовых и фиолетовых тонов, разжигаемых, похоже, всей природой. И если таинственный источник бьет ключом в искаженные губы Неведомого, то это происходит в цирке, окрашенном в странные тона, а сама вода превращается в потоки то ли дьявольского, то ли божественного напитка».

Напомним, что Гоген лишь понаслышке знал о статье Орье «Символисты», опубликованной в «Ревю ансиклопедик» 1 апреля 1892 года. Но после возвращения художника в Париж эта статья сыграла для него важную роль, явившись теоретическим обоснованием его творчества, в чем он так нуждался. Орье сформулировал символистское определение художественного произведения, исходя из картин Гогена и видя в них «переложение на особый и естественный язык нематериальных сущностей... Законченное художественное произведение — это *новое существо*, можно сказать, *живое существо*, поскольку, чтобы существовать, оно само нуждается в душе, которая является синтезом двух душ — души художника и души природы... Бесспорным основателем этого движения (а возможно, настанет день, когда мы сможем сказать — этого возрождения) был Поль Гоген. Будучи одновременно художником, резчиком по дереву и мастером орнамента, он одним из первых недвусмысленно заявил о необходимости упрощения способов художественного выражения, о необходимости поисков новых приемов, отличных от рабской имитации материалистов, о праве художника воплощать на холсте духовный и бестелесный мир... Эти слова можно было бы принять за высказывание Платона, пластично интерпретированное гениальным дикарем. И в самом деле, в Гогене есть что-то дикое, первобытное, заимствованное от индейцев, которые при помощи инстинктов виртуозно воплощают в черном дереве свои странные и чудесные мечты, гораздо более волнующие, нежели банальные химеры признанных мэтров наших академий... И смутно это понимая, Гоген решил уехать подальше от нашей уродливой цивилизации, добровольно удалиться в изгнание на далекие и чарующие острова, еще не обезображенные европейскими заводами, страстно желая слиться с девственной природой варварского и величественного Таити, откуда он привезет новые великолепные и причудливые творения, замысел которых не может зародиться в анемичных мозгах современных ариев...» (иными словами, индоевропейцев).

Это был самый доброжелательный, самый выразительный заблаговременный отзыв о выставке у Дюран-Рюэля, который наделял

Гогена чертами предтечи. И тот окончательно уверовал, что подобная роль ему по плечу. Об этом свидетельствует письмо Камиля Писсарро своему сыну Люсьену, написанное им 23 ноября, то есть через пятнадцать дней после открытия выставки: «Я видел Гогена. Он изложил мне свою теорию искусства и принялся убеждать меня, что спасение для молодежи заключается в погружении в далекие и дикие источники! Я ответил, что это искусство ему не принадлежит, что он цивилизованный человек и, значит, должен показывать нам гармоничные вещи. Мы расстались, так и не придя к единому мнению. Гоген, разумеется, наделен талантом, но ему так и не удалось найти свой творческий почерк. Он по-прежнему вторгается в чужие владения. Сейчас он грабит дикарей Океании!»

Мы в полной мере можем оценить разногласия, возникшие между Гогеном и импрессионистами и постимпрессионистами. Они касаются не только символизма, но и примитивизма. На поверку выяснилось, что Гоген заявлял о примитивизме не только своими сюжетами, своими таитянскими персонажами и идолами, но также и вызывающими названиями на таитянском языке, которые он отказывался переводить. Его разногласия с Писсарро были принципиальными, поскольку тот не воспринимал прогрессивную позицию Гогена, ставшего сторонником Уильяма Морриса, изобличавшего уродство, порожденное промышленностью, и провозглашавшего абсолютную независимость художника. Время искусства не совпадало со временем экономического и социального прогресса.

В иллюстрированной им «Тетради для Алины», которую Гоген начал писать на Таити есть такие слова: «Я республиканец, поскольку полагаю, что общество должно жить в мире». Но зимой того же года он внес поправку: «Только вельможи покровительствовали искусству, следуя своему влечению и чувству долга (а может быть, возжелав славы)... Демократы, банкиры, министры, художественные критики напускают на себя покровительственный вид, хотя не покровительствуют, а торгуются, словно покупатели рыбы на рынке. И вы хотите, чтобы художник был республиканцем! Вот мои политические убеждения: я полагаю, что в обществе каждый человек имеет право жить, причем жить хорошо, в зависимости от результатов своего труда. И если художник так жить не может, значит, общество преступно и плохо организовано».

Эти слова выстраданы и написаны в эпоху анархистских покушений, в эпоху, когда разгорелся скандал вокруг Панамского канала (представим себе, что испытывал Гоген, узнав о подкупе политиков Компанией Панамского канала!), в эпоху, когда Альфонс Жермен, печатавшийся в

«Эрмитаже», одном из авангардистских журналов, демонстрировал презрение к «аферистам, милитаристам и колониалистам», противопоставляя им истинную славу, которую принесут Франции «художники и аристократы» (без сомнения, он имел в виду аристократов духа). Гоген опережал время и предвосхитил в своих работах то значение, которое будет иметь примитивизм для поколения фовистов и для Пикассо, а также для будущих экспрессионистов, сплотившихся вокруг Кирхнера в Дрездене. Это был, если можно так его назвать, «правый» анархизм, который сближал Гогена с такими художниками, как Дега.

Записи, сделанные Гогеном в «Тетради для Алины» в декабре 1893 года, когда проходила выставка, оказались провидческими, правда, Алине так и не суждено было узнать о существовании этой тетради: «Дражайшая Алина, вот ты и выросла... Барышня отправляется на бал. Хорошо ли ты танцуешь? Надеюсь, что очень грациозно, и молодые господа много говорят с тобой обо мне, твоём отце. Они, вероятно, ухаживают за тобой. Помнишь ли, как три года назад ты мне сказала, что хотела бы стать моей женой? Порой я улыбаюсь, вспоминая твои наивные желания». Позднее это письмо приобретет трагический смысл — в 1897 году, в год своего двадцатилетия, Алина умрет от пневмонии, заболев после бала... В эту же тетрадь Гоген заносил и газетные отзывы о только что прошедшей выставке. Приведем другой отрывок из того же письма к дочери: «Ты спрашиваешь меня, много ли я продал картин. К сожалению, немного, иначе я бы с великим удовольствием прислал вам для рождественской елки какие-нибудь симпатичные безделушки. Не сердитесь на вашего отца, бедные мои дети, за то, что в доме мало денег. Настанет время, и вы, возможно, поймете, что он самый лучший на свете».

Выставка закончилась едва ли не разрывом с Дюран-Рюэлем, которого возмутило, что Гоген отказался снизить цены (возможно, Дюран-Рюэль получал проценты от продажи?). Но все-таки художнику удалось завоевать авторитет, благодаря скандалу, разгоревшемуся среди благонамеренных буржуа, пришедших в ужас при виде красных собак, выглядевших скорее как «четверорукие самки, распростершиеся на бильярдном сукне». Сторонниками Гогена, помимо Дега и Малларме, оказались коллекционер Мишель Манци, заплативший две тысячи франков за «Иа орана Мариа», и молодые писатели Жан Долан и Жюльен Леклерк. Но этого было недостаточно, чтобы затянулась рана, нанесенная незаслуженным поражением. Она оказалась неизлечимой. И последующие события подтвердили мнение Мориса, высказанное в декабре 1893 года в «Меркюр де Франс»: «Гоген, вероятно, уедет навсегда подальше от наших

академиков и их приспешников. Получается, что именно мы его выгнали. Он уже сказал: „Я не хочу больше видеть европейцев“...» Во время работы над «Ноа-Ноа» Морису наверняка не раз приходилось выслушивать откровения Гогена. Факт остается фактом: Гоген не мог жить доходами от своей живописи. Он вернулся в Париж убежденным, что на сей раз победит. Он надеялся, что общество наконец признает его искусство, что он вновь завоюет расположение Метте, сплотит вокруг себя детей. Но мечты исчезли навсегда.

Гоген был не из тех, кто кричит на каждом перекрестке о пережитых им жестоких неудачах. После провала выставки его поведение в обществе сильно изменилось. Едва получив наследство, он принялся изображать из себя символиста, каким его объявила молва. Дух времени заставлял художника, признанного главой целой школы, теперь подчеркивать свое положение вне общества, придавая себе магический вид. Представляется, что во всем этом было немало цинизма.

Гоген демонстративно стал жить с тринадцатилетней натурщицей, яванкой Аннах — на самом деле уроженкой Цейлона, — с которой его познакомил занявшийся торговлей Воллар. Отношения художника с женой становились все хуже, а провал выставки еще больше обострил его финансовые проблемы. Метте по-прежнему претендовала на часть наследства дяди Изидора, а Гоген требовал предоставить ему сведения о проданных или находившихся в Дании картинах. «Поскольку ты недавно заявила мне, что я должен выпутываться самостоятельно (хотя я и сам об этом прекрасно знаю), и указала как — при помощи моего товара (а он весь находится у тебя), то я позволю себе принять меры предосторожности, чтобы в будущем со мной не произошло то, что случилось по прибытии в Марсель». Тон переписки между ними менялся, становился все более и более резким: «Путешествие на Таити едва не свело меня в могилу... Если ты и впредь собираешься писать такие письма, какие писала с момента моего приезда сюда, то я прошу тебя прекратить писать вообще. Моя работа еще не закончена, и я должен жить». И как следствие — принимать меры предосторожности.

Думается, тем не менее, что выставленные им напоказ его отношения с Аннах были не более чем бравадой. Рассматривая ее фотографии, читая свидетельства современников о ее вульгарности, вслед за Перрюшо приходишь к выводу, что Гоген цинично выставлял *urbi et orbi*<sup>[26]</sup> эту связь, «оскорбляя тем самым то, что раньше любил». Именно так полагала и Жюльетта Юз, молодая модистка, которая родила от Гогена дочь и которой он послал немного денег, когда получил наследство. Увидев Аннах,

хозяйничавшую в мастерской, Жюльетта разразилась проклятиями, сожалея, что у нее под рукой не оказалось ножниц... Решительно, Гоген хотел оскорбить целый мир.

Происходили все эти события в начале 1894 года, когда художник переехал в мастерскую, оборудованную в здании барачного типа на улице Верцингеторига. Построено оно было из материала, оставшегося после того, как разобрали павильоны Всемирной выставки. Первый этаж, окна которого выходили во двор, занимали скульпторы. Мастерская Гогена находилась на втором этаже, куда вела наружная лестница.

Как и в Папеэте, Гоген расписал стеклянную дверь мастерской таитянскими мотивами и сделал на ней надпись «Те фаруру», которую перевел так: «Здесь занимаются любовью». Он расписал даже окна, чтобы нельзя было разглядеть внутреннее убранство мастерской; стены он выкрасил в оливковые и хромово-желтые тона и развесил на них почти до самого потолка свои непроданные у Дюран-Рюэля работы, картины Сезанна и Ван Гога, японские эстампы, репродукции картин Кранаха, Гольбейна, Боттичелли, Мане и Пюви де Шаванна. Нашлось место и для творений его друзей — Редона, Монфреда и Шуффа. Гоген повсюду расставил свои скульптуры и вещи, доставшиеся ему из этнографической коллекции дяди Изидора вместе с другими странными предметами вроде бумерангов, палиц и полинезийских музыкальных инструментов... Необычность обстановки довершало присутствие Аннах. Также Гоген решил учредить свой приемный день — вторник. Начало было положено 11 января, когда он впервые прочитал своим гостям отрывки из «Ноа-Ноа». Он подружился со своими соседями — виолончелистом Фрицем Шнеклюдом, портрет которого написал впоследствии, и композитором Вильямом Моларом, жена которого была скульптором. У Молара была дочь, Юдифь — ровесница Аннах. Шнеклюд и Молар остались друзьями Гогена до конца его дней.

Переехав на новое место, художник с головой окунулся в живопись, и вскоре из-под его кисти вышли «Автопортрет в шляпе» и «Портрет Вильяма Молара». Себя он изобразил на оливковом фоне, позади него желтая балка. В зеркале, куда смотрит Гоген, отражается висящая на стене картина «Манао Тупапау» — его талисман. Упрощенное изображение черт лица и поза вполоборота к своему полотну свидетельствуют о роли, которую отводил себе художник. Большой творческой удачей явился портрет «Яванки Аннах». Картина имеет и второе название — «Женщина в кресле». На холсте Гоген вывел странную надпись — «Аита тамари вахине Юдифь те парари», что переводится как «Женщина-ребенок Юдифь еще не

лишилась девственности». Это выглядит как некое странное избавление от чувства неудовлетворенности через девочку-подростка, дочь соседей Моларов. Ведь, вне всякого сомнения, юная европейка выглядела несравненно менее женщиной, чем Аннах. Иногда Юдифь случалось подавать гостям чай вместе с Аннах, и позднее она с нежностью рассказывала о своих визитах к Гогену.

Портрет, о котором идет речь, сделан с выдающимся мастерством. Хотя обнаженная девочка маленького роста и смуглая, как и Аннах, ее элегантность и тонкое лицо не имеют ничего общего с приземистой фигурой и грубыми чертами реальной Аннах, запечатленной на фотографии. Может быть, Гоген идеализировал ее, думая о Юдифи? Это не имеет большого значения, разве что для фантазий художника Гогена, поскольку здесь он создал совершенно иную экзотику, составляющие элементы которой родились в его воображении. У роскошного кресла, изображенного на картине, подлокотники в виде таитянских идолов, а ножки, скорее, в китайском стиле. Размеры кресла, делающие Аннах ниже ростом, вызывают ассоциацию с другим, тем, в которое Сезанн усадил своего друга карлика Ашиля Эмперера. Декоративный фриз как будто попал сюда с Маркизских островов, а в верхней части голой стены на заднем плане картуш соединяет фрукты с лентой, на которой написано название картины. Еще большую необычность полотну придает мартышка Таоа, которая действительно жила у Аннах. Мы мысленно уносимся куда-то далеко от улицы Верцингеторига. Живопись действительно определяла вневременное пространство Гогена. И, вне всякого сомнения, он старался достичь именно такого эффекта.

Это ощущение еще более усиливается в «Махана но атуа (Дне божества)», настоящем синтезе таитянских полотен, написанных на религиозную тему, где более свободно, чем в «Яванке Аннах», проявилась созидательная фантазия художника. Гоген вновь вернулся к дорогой его сердцу композиции, где доминирует горизонтальный план, а перспектива уходит далеко в небо и море. На картине изображено огромное божество, вокруг которого собрались женщины; немного ближе два туземца спят в позах, которые так любил изображать Гоген, еще одна туземка сидит, погрузив ноги в воду. Передний план, в высшей степени декоративный, составляют абстрактные плетеные узоры, выполненные в сочных тонах. Это полотно признано одним из самых ярких, где наиболее четко проработанная композиция своей монументальностью создает эффект абсолютной отстраненности. Это и наиболее совершенное из полотен Гогена, подписанных 1894 годом, таких, как, например, «Наве наве моэ

(Сладкие грезы)» (отдыха? вспомним, как переводится «наве наве») и «Ареареа но варуа ино (Под властью привидения)», где художник тоже стремился достичь полной отстраненности. Причем последняя, посвященная госпоже Глоанек, вероятнее всего, была написана в Понт-Авене, куда Гоген приехал весной.

Создание гравюр к «Ноа-Ноа», а если говорить обобщенно, то все графические работы, которым отдавал предпочтение Гоген в описываемый период, вызвали новый творческий подъем, и это обстоятельство вынуждает нас коренным образом пересмотреть сложившееся мнение о якобы переживаемом художником кризисе. Если за двадцать два месяца, прошедшие между первым и вторым пребыванием художника на берегах Южных морей, Гоген написал не так уж много картин, то лишь потому, что он оттачивал другие приемы, и было бы величайшей ошибкой (в конце нашего XX века) относить эти попытки к разряду второстепенных. Не следует забывать, что наряду с «Ноа-Ноа» и ее различными иллюстрированными вариантами Гоген редактировал, сопровождая рисунками, «Древний культ маорийцев», а также работал над «Тетрадью для Алины». Как подчеркивает Ричард Бретелль, было бы несправедливо по отношению к Гогену пренебречь тем, что он сделал не только как художник, но и как писатель, и даже журналист. «Все эти его таланты переплетаются между собой, создавая законченный портрет незаурядной личности. Тот факт, что Гогена все время рассматривали как делового человека, ставшего художником, а не как художника, ставшего писателем, показывает, до какой степени были недооценены его литературные творения».

Конечно же, и литературные тексты, и иллюстрации к ним позволяли Гогену вновь и вновь погружаться в свою таитянскую мечту. Но все-таки в том, что он занялся подобными видами творчества, большую роль сыграло влияние его новых друзей, писателей-символистов, таких, как Малларме, Мирбо, Шарль Морис, считавшийся тогда восходящей звездой поэзии и театра, Жак Долан и Жюльен Леклерк. В среде художников, за исключением Дега, Гоген не пользовался особым признанием. А в литературных произведениях и книгах символистская эстетика занимала более почетное место, поскольку этот род искусства всегда подчинялся какой-либо идее. Орье, не колеблясь, различал в истории искусства две тенденции: «тенденцию прозорливости и другую — тенденцию слепоты, тенденцию внутреннего глаза человека, о которой говорил Сведенборг, то есть реалистическую тенденцию и тенденцию понятийную». Отсюда и беспрецедентная роль иллюстрированных текстов, которые печатали такие



журналы, как «Ревю бланш», «Плюм» или «Эрмитаж», и дальнейшее развитие художественных средств, подходящих для типографского воспроизведения, например, литографии и гравюры на дереве.

Гоген не мог не заинтересоваться явлением «внутреннего глаза», которое Орье отнес к «понятийной тенденции». Особенно теперь, когда Таити существовал лишь в его произведениях и в его памяти. Серия из десяти гравюр, навеянная темами «Ноа-Ноа», даже если она и была задумана как простая иллюстрация к рукописи, благодаря работе памяти тут же превратилась в самостоятельное произведение. Эти гравюры уникальны именно манерой исполнения и контрастами, подчас усиленными многочисленными оттенками одной и той же краски, как на японских эстампах. В отличие от необыкновенно ярких картин таитянского периода на гравюрах свет призрачен и акцент делается больше на страхе перед привидениями и идолами, нежели на свободной и радостной чувственности. Особенно хорошо это заметно в «Те фаруру» и «Наве наве фенуа». В картине «Маруру» идол принимает уже совсем гигантские размеры и устрашающий вид. А новый вариант «Манао Тупапау», где спящая женщина изображена в положении зародыша, еще более усиливает это чувство всеобщего страха.

Технический анализ дает представление об изощренной сложности как непосредственной гравировки на дереве, так и самого тиснения. Здесь мы сталкиваемся с мастером, достигшим совершенства, осознающим значение своей деятельности и уже перешагнувшим в XX век, с творцом, в полной мере владеющим и использующим все художественные приемы, приобретенные упорным трудом. Это открытие было сделано на ретроспективной выставке произведений Гогена в 1988 году в Вашингтоне, где была представлена наиболее полная экспозиция его гравюрных оттисков. Серию иллюстраций к «Ноа-Ноа» продолжили вариации на тему «Наве наве фенуа», таитянской Евы Гогена, словно художник вдруг обнаружил, что счастливая и удовлетворенная чувственность не коснулась его первых гравюр. В вариациях же явно прослеживается сходство с его живописью. Гоген не боялся экспериментировать. С последних рисунков и картин, написанных гуашью, и особенно с оттененных красками монотипов вновь брызжет радость, присутствовавшая в полотнах, созданных в Матайэа.

Учитывая то замешательство, в которое привели публику парижские произведения, написанные на таитянские темы, легко представить, что искусство Гогена оставалось непонятым. Общество позволило художнику писать «Ноа-Ноа» во Франции, но в его картинах оно требовало

действительного присутствия экзотических моделей. Живопись на экзотические темы могла позволить себе вольности как с художественным вкусом, так и с нравственностью, но *только при условии, что она будет свидетельством реальной жизни.*

Нам, оценивающим с позиций XX века эти произведения, дешифрованные, если так можно выразиться, Матиссом, даже в голову не приходит сравнить их по степени заложенных в них мыслей с картинами на восточные сюжеты, произведшие в то время фурор на устроенной в Салоне выставке экзотических полотен. Подобные работы имели ошеломляющий успех исключительно потому, что они целиком и полностью отвечали вкусам зрителей, критиков и коллекционеров. Гоген оказался настолько чужд господствующим тогда тенденциям, что его работы даже не были представлены на выставке «Художников-ориенталистов: от Делакруа до Матисса», проводившейся в 1984 году в Вашингтонской Национальной галерее. И никто из ее организаторов так и не понял, что Гоген все равно там присутствовал как родоначальник пластического искусства, как художник, первым осмелившийся на глубокое внутреннее переосмысление сюжета, ставший основоположником того течения, ярчайшим представителем которого впоследствии станет Матисс.

Публика того времени, которая восторгалась отдельными достоверными деталями, создававшими мнимое впечатление отстраненности в произведениях Боэрнфейнда, Жана-Жозефа Констана, современников Гогена и, разумеется, в произведениях увенчанного славой Жерома, который несколькими годами ранее представил на суд зрителей волнующих ню, ставших впоследствии эталоном, не могла понять живопись Гогена. Его картины не являли ее взору ни одного из экзотических элементов, ставших необходимыми атрибутами для восприятия восточной действительности. Но самое худшее заключалось в том, что своими буйными красками и реалистично написанными обнаженными женскими фигурами он разрушал общепринятый пошловатый и одновременно идеализированный образ изображаемых одалисок. Настойчивым обращением к магии и архаичности его живопись всей своей сущностью опровергала академическое шарлатанство.

Даже если Гоген, как я уже говорил, и имел склонность вводить Париж в заблуждение, играя роль не только художника-символиста, но и путешественника, возвратившегося из далеких краев, он всегда хранил верность своему первобытному Таити по той простой причине, что ему было невыносимо жить по законам действительности, с которой он столкнулся после возвращения. Доказательством служит его жилище на

улице Верцингеторига, переоборудованное в мастерскую, напоминающую ту, что была у художника на Таити. Живопись Гогена отныне не могла обходиться без того освобождающего наркотика, каким было абсолютное погружение в воображаемый мир, в котором художник жил на островах. Не потому ли вскоре Гоген так страстно будет писать бретонскую деревню, запорошенную снегом, хотя никогда ее такой не видел.

В заметке «Между двух широт», опубликованной в мае 1894 года, Гоген обосновал свое твердое намерение уехать навсегда из Франции: «На 17-й параллели, на антиподах, ночи наполнены красотой. Млечный Путь бороздит огромную долину, и миры медленно пересекают небесный свод: их траектория не поддается объяснению, ибо над всем простирает свою власть молчание. Это духи, говорят дикари. Эти духи не являются пророками, они ищут другую родину... На 47-й параллели, в Париже, нет кокосовых пальм, и звуки лишены музыкальности. Дворцы, бульвары, а рядом жалкие лачуги и грязные улицы, окаймленные тротуарами, по которым шаркают ноги девиц и их альфонсов...» Одно время Гоген безуспешно пытался убедить одного так называемого мецената прослушать симфонию своего друга Молара. Перед тем как окончательно порвать с этим человеком, художник ему написал: «Те, кто по-настоящему уважают искусство, по вашему мнению, не годятся для того, чтобы создавать вечное искусство, вечное, несмотря ни на что... На улицах нечистоты распространяют зловоние, и тем не менее мне там легче дышать: мне представляется, что я переносусь в иные края. Спускаясь по бульвару, я говорю себе: А не податься ли нам снова на 17-ю параллель?»

Пока же Гоген проживал полученное наследство. Оно было не столь уж значительным, но художник сорил деньгами направо и налево, как человек, терпевший нужду на протяжении многих лет. Он выслал некоторую сумму Метте, помогал друзьям, съездил, наконец, в Брюссель, где открылась выставка «Свободная эстетика», пришедшая на смену выставке «Группы двадцати». На ней Гоген представил пять полотен, в том числе и «Манао Тупапао». В Бельгию Гоген приехал вместе с Жюльеном Леклерком и провел там шесть дней. Гоген и Леклерк съездили в Брюгге и в Антверпен, чтобы полюбоваться полотнами Мемлинга и Рубенса. Из всех участников выставки благосклонного отзыва Гоген удостоил только Редона. Для себя он всегда проводил четкую границу между теми, кто действительно создавал произведения искусства, и теми, кого характеризовал как пройдох и подельщиков. Вернувшись во Францию, художник понял, что в Париже его ничто не удерживает и решил уехать в конце апреля в Бретань, прихватив с собой Аннах и ее обезьянку.

До отъезда он все же набросал оригинальный пейзаж «Париж в снегу», словно навеянный воспоминаниями о полотнах, написанных на улице Карсель. В этой картине Гоген добился того же самого «японского эффекта», но уже при помощи оголенных ветвей деревьев. Здесь в полной мере проявляются обретенная художником свобода изображения, достигнутое им совершенство в умении сочетать краски и использовать живописные контрасты. Это уникальное произведение Гоген преподнес в дар вдове Тео Ван Гога. Я разделяю мнение Ричарда Бретелля, что это полотно было задумано как дань уважения автору «Эффекта снега», написанного на крышах Парижа, Кайботту, смерть которого не могла не взволновать Гогена.

За те четыре года, которые Гоген отсутствовал, многое изменилось в Понт-Авене. Мари Анри покинула Ле Пульдю и трактир «Гран-Сабль». Она переехала в Моэлан-сюр-Мер и стала жить с господином Мотере, преподавателем философии. Она растила двух дочерей, младшая из которых родилась в 1891 году и была дочерью де Хаана. Покидая Мари Анри, он оставил ей свою толстую библию и свои полотна. После этого де Хаан жил в Амстердаме, где и умер в 1895 году. К Гогену Мари Анри не испытывала ни малейшей симпатии, возможно, из-за желания забыть де Хаана. Сатр и «Прекрасная Анжела» уехали в Конкарно. Мари Глоанек обновила свой трактир. Из художников там жили только Филижер и разорившийся польский аристократ Слевинский, который был старше других приятелей Гогена. Он родился в 1854 году. На вилле в Ле Пульдю Слевинский вел образ жизни аскета, целиком посвятив себя живописи. Именно его гостеприимством Гоген сначала и воспользовался.

Нет никаких причин полагать, что в Понт-Авене Гоген отказался от той роли «возвращенца с Таити», которую он играл в Париже. К тому же Аннах должна была производить еще большее впечатление в маленьком провинциальном городке, ведь ни один из художников не доходил еще до такой степени эксцентричности. Как мы вскоре увидим, трагические последствия такого поведения были просто неизбежны.

На этот раз Гоген снова привез в Понт-Авен свою самобытную живопись, правда, с той разницей, что теперь Бретань служила лишь декорацией для пьесы, в которой он сам был и автором, и исполнителем. Этому способствовала и окружающая его атмосфера — и Слевинский, и молодой художник Арман Сеген, с которым Гоген познакомился в трактире Мари Глоанек, уже попали под влияние, как он сам говорил, «его абстрактного искусства». А если учесть, что к ним присоединился все более впадавший в мистику Филижер, то можно без труда представить

себе, сколь далекими были их разговоры от проблем постимпрессионизма. А ведь в прошлый его приезд в Понт-Авен эта тема была для Гогена наиболее важной. Теперь же художник был увлечен новыми сюжетами и преисполнен решимости, пусть даже насильно, навязать собеседникам свои взгляды, сформировавшиеся у него после неудавшейся выставки у Дюран-Рюэля.

Слевинский открыл для себя живопись Гогена еще во время проведения выставки у Вольпини. Затем они вновь встретились в Бретани, и Гоген написал «Портрет Слевинского с букетом цветов». Как скажет позднее Жорж Тома: «Старательный рисовальщик, Слевинский честно выводил формы, не утруждая себя бесполезными деталями, и умел вовремя остановиться». Сегена картины Гогена потрясли сильнее, потому что он познакомился с ними лишь в 1889 году. Больной туберкулезом Сеген прозябал в нищете. Он писал, рисовал и гравировал, чтобы заработать себе на пропитание. В предисловии к каталогу его выставки 1895 года Гоген назвал Сегена «прежде всего человеком, живущим рассудком (я, конечно, не имею в виду „гуманитарий“). Сеген выражал через своеобразную гармонию линий, через причудливый рисунок арабесок не то, что видел, а то, о чем думал».

Нам неизвестно, над чем начал работать Гоген перед происшествием, случившимся 25 мая — над «Мельницей Давид в Понт-Авене», «Бретонскими крестьянами» или «Молодой христианкой», которые, как и два варианта «Фермы в Бретани», начисто лишены каких-либо временных ориентиров. Я склонен думать, что в тот период Гоген все-таки работал над двумя вариантами «Фермы», поскольку они навеяны местным колоритом, а после случившегося с ним в мае несчастья ему пришлось провести в постели три месяца. В тот день Гоген в сопровождении Сегена и еще двух художников, одним из которых был О'Коннор, а также Аннах отправился в Конкарно, крупнейший портовый город района. И там дети, менее привычные, чем дети Понт-Авена, к причудам столичных художников, принялись дразнить Аннах. В порту завязалась драка. В результате у Гогена, который бросился на помощь Сегену, оказалась сломана правая нога.

То, что происходило дальше, выстроилось в целую цепь тяжелых и неприятных для художника последствий. Прикованный к постели Гоген так страдал, что был вынужден принимать морфий. Метте, узнав о случившемся, не проявила ни малейшего участия и даже не удосужилась поздравить мужа с днем его рождения. 2 июня на аукционе были распроданы произведения, которые находились у скончавшегося в феврале

папаши Танги. Но ни одно из шести полотен Гогена не было оценено дороже ста десяти франков. Что же касается Мари Анри, то, в ответ на требование Гогена, она наотрез отказалась вернуть оставшиеся у нее его картины. В итоге художник был вынужден участвовать в двух судебных процессах: один — против рыбака, сломавшего ему ногу, другой — против Мари Анри. Процесс в Конкарно состоялся 23 августа (в пользу Гогена присудили шестьсот франков, которые он так никогда и не получил), однако ему пришлось задержаться в Понт-Авене до 14 ноября, ожидая тяжбы с Мари Анри. И вот результат — Гоген так и не смог компенсировать нанесенный ему ущерб и навсегда лишился оставленных у Мари Куклы произведений.

И опять на него напала хандра. 26 июля он написал Шуффу: «Вам известно, что до сих пор моя жизнь была наполнена борьбой и чрезмерными страданиями, которые многие не сумели бы выдержать... Мне не хватало времени и образования, необходимого для живописца. Это отчасти и мешает мне осуществлять свою мечту. Слава! Ничтожное слово, ничтожная награда! С тех пор, как я узнал простую жизнь в Океании, я мечтаю лишь о том, чтобы удалиться подальше от людей, а стало быть, и от славы. Как только смогу, я зарою свой талант среди дикарей, и никто обо мне больше не услышит. Многие расценят это как преступление. Пусть так! Я не осмеливаюсь вам советовать не бросать живопись, поскольку сам подумываю оставить ее, чтобы начать жить в лесу, вырезая прямо на деревьях созданные воображением существа... И хотя природа и наделила меня основательным умом, я горячо надеюсь, что мне удастся сделать так, чтобы как можно меньше думать, чтобы жить, любить, отдыхать. Европейцы не дают мне передышки, добрые дикари меня поймут... Прощай, живопись, если только это не будет развлечением. Дом мой будет весь украшен деревянной резьбой...»

Из поэмы молодого (тогда ему было двадцать лет) Альфреда Жарри, который находился в Понт-Авене в июне, известно, что Гоген в то время сделал карандашный вариант своего таитянского полотна «Мужчина с топором». Помимо письма, которое художник отправил супруге Шарля Мориса, в котором просил того поторопиться закончить работу над «Ноа-Ноа», этот рисунок служит для нас единственным временным ориентиром. С Аннах он, видимо, расстался в конце августа или начале сентября того же года. Возможно, причиной тому послужило желание сэкономить деньги в ожидании отъезда на острова, поскольку расходы на врача и адвоката изрядно истощили кошелек художника. Но вероятнее всего, Гоген пресытился Аннах, а его мечты создать с ее помощью свой Таити не

вынесли испытания травмой.

Письма, отправленные Гогеном Молару и Монфреду, свидетельствуют, что художник не находил себе места. Молару он писал: «В течение двух месяцев мне приходилось принимать морфий, и сейчас я совершенно отупел. Чтобы бороться с бессонницей, я каждый день должен принимать спиртное, что дает возможность поспать ночью хотя бы четыре часа. Но это мне отвратительно, и я от этого тупею. Хожу я с тростью, прихрамывая, и меня приводит в отчаяние невозможность пойти куда-нибудь подальше, чтобы написать пейзаж. Однако вот уже неделя, как я снова стал браться за кисти...»

Если считать от того дня, когда Гоген сломал ногу, то «два месяца» должны привести нас в август, то есть ко дню отъезда Аннах (которая никак не проявила себя в качестве сиделки) в Париж. Целью же упомянутого письма было намерение Гогена объявить о своей «бесповоротной решимости». Решимость эта заключалась в следующем: «В декабре я вернусь и каждый день буду заниматься распродажей всего своего имущества... Как только деньги будут у меня в кармане, я снова отправлюсь в Океанию, на этот раз с двумя здешними приятелями — Сегеном и одним ирландцем [художником О'Коннором, который жил с Гогеном в Конкарно]. Отговаривать меня бесполезно. Ничто не помешает мне уехать. Какое бессмысленное существование эта европейская жизнь...» Монфреду он сообщил: «Я принял твердое решение навсегда перебраться в Океанию. В декабре вернусь в Париж исключительно для того, чтобы распродать все свое барахло по любой цене. Если мне это удастся, то я уеду тотчас же, в феврале. Тогда я смогу закончить свои дни свободным и спокойным, без забот о завтрашнем дне и без непрестанной борьбы с болванами. Прощай, живопись: разве что для развлечения...»

Стоит ли из сказанного делать вывод, что сходство с витражом «Бретонских крестьян», прозрачность снега в «Рождественской ночи», багровые тона и смелая композиция без перспективы в «Мельнице Давид в Понт-Авене» возникли под действием морфия и алкоголя? Ведь уже «Механа но атуа» напоминала витраж, видимо, под влиянием атмосферы предновогоднего Парижа. Действительно, именно тогда Гоген стал по-настоящему воплощать на практике то, о чем он писал Монфреду с Таити еще в октябре 1892 года: «Остерегайтесь рельефности. Простой витраж привлекает к себе взор разделением красок и форм, и нет ничего прекраснее. Это в некотором смысле музыка...» Помимо этих смелых, новаторских полотен, существует еще несколько разрозненных картин, время создания которых мы не в состоянии определить точно, но которые

были явно выполнены за этот долгий период — между концом лета 1894 года и началом лета 1895-го, когда художник наконец смог отправиться на Таити. То же самое относится и к «Молодой христианке». Лишь акварельный вариант этой картины, написанной для О'Коннора и сделавший ее сюжет больше похожим на «Анжелюс», позволяет нам предположить, что сама картина была создана в Понт-Авене. Но разве эта белокурая, столь невинная в своем благочестии девушка, застывшая на фоне бретонского пейзажа, не носит таитянское миссионерское платье? Я бы не стал искать для нее реальный прототип, а сказал бы, что ее образ был задуман художником как анти-Аннах. И хотя мы знаем, что в то лето юная Юдифь Молар вынашивала планы приехать в Понт-Авен и что Гоген взял на себя обязательство относиться к ней как к дочери, тем не менее мы вряд ли вправе даже в предположениях заходить так далеко. «Фантазматический» аспект этой картины совершенно очевиден.

Подобный настрой присущ всем произведениям, появившимся за эти месяцы так называемого «творческого простоя»: гуаши, акварели и пастели, с которых Гоген делал два-три оттиска, произведения на таитянские темы, различные портреты и пейзажи. И во всех них чувствуется рука ремесленника. В свое время Гоген писал Монфреду: «Видимо, я рожден для художественных промыслов, но окончательно с этим я никак не могу разобраться. Витражи, мебель или фаянс привлекают меня гораздо сильнее, нежели сама живопись в прямом смысле слова...» Возможно, на мысль заниматься печатной графикой Гогена и натолкнули монотипы Дега, поскольку он использовал те же эффекты, однако пальма первенства в создании картин-фотографий именно в таком виде принадлежит, безусловно, самому Гогену. Подобные произведения подчеркивают его склонность к полному переосмыслению использования материала в ходе творческого процесса, стремление коренным образом переделывать первоначальные сюжеты при создании гравюры. Когда в 1918 году мастерская Дега была выставлена на продажу, в ней были обнаружены два различных оттиска, смонтированных вместе, что свидетельствует о важности, которую придавал художник подобным модификациям. Гоген использовал этот же прием для того, чтобы по-разному оттенить оттиски.

По возвращении в Париж художника ждало новое разочарование. Аннах распродала все, что ей показалось мало-мальски ценным из «барахла» с улицы Верцингеторига. Она оставила в мастерской, о, ирония судьбы, только картины... И вот Гоген с присущей ему энергией бросился искать покупателей. 18 ноября, четыре дня спустя после его возвращения в Париж, «Журналь дез артист» опубликовал письмо Гогена, в котором он



рассказывал о посещении некой мастерской (несомненно, своей собственной). 22 ноября эстафету подхватили друзья Гогена — Шарль Морис, Роже Маркс и Гюстав Жеффруа, давшие в его честь банкет в кафе «Варьете». 3 декабря Гоген устроил в своей мастерской выставку картин, рисунков, гравюр и оттисков. Но произведения были слишком необычными, слишком провокационными, чтобы принести успех.

Логично было бы считать, что «Автопортрет с палитрой» написан именно в этот период, если бы не одно но — зимой прошлого года Гоген уже носил изображенную на нем каракулевую папаху. На фотографии 1888 года, найденной у Шуффенекера, Гоген запечатлен в той же папаше и в том же положении, с кистью в руке. Таким образом, мы имеем дело с автопортретом, созданным воображением, — такими же будут и автопортреты молодого Пикассо. С картины на нас смотрит очень уставший человек. Возможно, Гоген написал этот автопортрет после первого представления «Отца» Стриндберга, состоявшегося 13 декабря, когда художник впервые появился в каракулевой папаше и длинном плаще.

Зато нам точно известно, что именно тогда Гоген вновь обратился к керамике. Работал он вместе с Шапле. Если причудливую «Маску дикаря» можно отнести к зиме прошлого года, то это никак нельзя сказать об «Овири», которую Гоген всегда считал самой лучшей из всех своих керамических статуэток. Создание «Овири» явилось настоящим техническим подвигом, поскольку статуэтка достигает 75 см в высоту, и подлинным успехом примитивизма. «Овири» — это в высшей степени «Дикарка», туземная Диана, которая хотя и держит на руках волчонка, все-таки давит ногой волка, распростершегося у ее ног в луже крови. В письме к Воллару, написанном в 1897 году, художник выразил намерение растиражировать статуэтку в бронзе и назвал ее «Охотницей на волков». В таитянском пантеоне Овири была не только богиней охоты, но и богиней траура и смерти. Без сомнения, Гоген выразил таким образом свое желание стать дикарем, в очередной раз бросив вызов разлагающейся и коррумпированной цивилизации, которая его отвергла. Вслед за Вильямом Рабином у нас есть все основания полагать, что «Овири», увиденная Пикассо во время ретроспективной выставки Осеннего салона 1906 года, оказала значительное влияние на «синтетическую» грубость лиц его «Авиньонских девушек».

Гоген отчаянно искал денег. Безуспешно он пытался извлечь выгоду из «Овири». В середине января он попробовал продать тридцать пять полотен по шестьсот франков за каждое Дюран-Рюэлю. Эта затея тоже закончилась неудачей. Кстати, не на этого ли торговца картинами намекает Перрюшо,

говоря, что некто был готов «регулярно покупать у Гогена картины по раз и навсегда установленной цене. Но художник отказался — друзья убедили его, что таким образом он закроет для себя все пути в будущем». Как бы там ни было, Гоген устроил новую распродажу своих произведений в Отеле Друо. Поскольку Гоген завязал знакомство с Августом Стриндбергом и пригласил его в свою мастерскую, то ему в голову пришла мысль попросить драматурга, известного своим нонконформизмом, написать предисловие к каталогу. В ответ Гоген получил отказ, правда, составленный в очень своеобразной форме: «Я сразу же отвечаю: „Не могу“ — или даже более грубо: „Не хочу“. Я не могу понять вашего искусства и не могу его любить. Я всерьез пытался классифицировать вас, увидеть в вас звено единой цепи, уяснить историю вашего развития, но тщетно... Я видел на стенах вашей мастерской сумятицу залитых солнцем картин, которые этой ночью преследовали меня во сне. Видел деревья, которые не определит ни один ботаник, животных, о существовании которых никогда не подозревал и Кювье, людей, которых сумели создать только вы один...» «Сударь, — говорил я во сне, — вы создали новую землю и новое небо, но мне неуютно в сотворенном вами мире. Он слишком ярко залит солнцем, а я люблю светотень. И Ева, живущая в вашем раю, далека от моего идеала». Но несмотря ни на что в конце письма Стриндберг сознавался, что, похоже, он теперь тоже начинает «испытывать сильнейшее желание стать дикарем и попытаться создать новый мир...»

Гоген счел, что это письмо отлично выполнит роль предисловия, и опубликовал его вместе со своим ответом. Возмущение, высказанное Стриндбергом, не вышло за рамки приличий цивилизованного мира. Именно это и явилось исходной точкой для реплики Гогена: «Цивилизация, от которой вы страдаете. Варварство, которое для меня — омоложение. Ева, как понимает ее ваша цивилизация, делает вас и почти всех нас женоненавистниками. Древняя Ева, пугающая вас в моей мастерской, могла бы в один прекрасный день улыбнуться вам менее горькой улыбкой... Написанная мной Ева (только она одна) может оставаться обнаженной перед нашим взором. Ваша не могла бы в этой нагой простоте и шагу ступить, не показавшись бесстыдной... Этот мир, который, возможно, не открыл бы никакой Кювье, ни один ботаник, предстал бы раем, который я лишь слегка обрисовал. А от наброска до осуществления мечты еще очень далеко. Ну и что ж! Увидеть блаженство хоть краешком глаза — разве это не предвкушение нирваны?»

Оба письма были опубликованы в «Эклер» 15 декабря, то есть накануне частной выставки, где экспонировались сорок семь произведений

Гогена. Несмотря на шумную рекламную кампанию, аукцион обернулся очередным провалом. И хотя Дега купил «Вахине но те ви», копию «Олимпии», и шесть акварелей и рисунков, мало кто последовал его примеру. Чистая выручка составила всего две тысячи двести франков. Гоген был вынужден выкупить те картины, за которые было предложено слишком мало денег, то есть почти все. В итоге он получил лишь четыреста шестьдесят четыре франка восемьдесят сантимов... Рухнула его мечта об отъезде на острова. Арсен Александр писал, что Гоген плакал, как ребенок.

Писсарро праздновал победу. В этом поражении ему виделся «грандиозный и реальный поворот». «Символистам здесь делать нечего», — утверждал он. Как никогда прежде Писсарро думал о социальной роли своей живописи, ведь в тот период пробил час его городского импрессионизма. Отвлеченная живопись Гогена не могла не казаться ему пагубной. Метте, конечно же, тоже напомнила о себе, требуя причитающуюся ей долю.

Беда никогда не приходит одна. Вскоре Гоген обнаружил, что подхватил сифилис. Он написал об этом Монфреду. Как-то вечером, в январе, они с Сегеном отправились на танцы на Монпарнас. За Гогеном увязалась какая-то проститутка. Полицейский предупредил художника, что с этой девицей иметь дело опасно. Гоген пожал плечами: «В моем возрасте уже ничего не подцепишь...» Более шестидесяти лет спустя Пикассо пересказал мне версию Воллара. «Бедняга Гоген, — говорил торговец, — вернулся с Таити, где все женщины болеют сифилисом, и поэтому считал себя привитым. А подцепил он болезнь от парижанки, да так крепко, что уже до конца жизни она не оставляла его...» Перрюшо в своей книге цитирует письмо, написанное О'Коннору Сегеном, сопровождавшим Гогена в непродолжительной поездке в Понт-Авен: «Бедняга очень болен. Все его тело покрыто сифилическими язвами, особенно больная нога...» Письмо это было написано 7 марта.

Понятно, насколько яростным был ответ художника Метте. Во-первых, Гоген объяснял: «Я вел борьбу, чтобы добиться признания моих полотен, и специально распустил слух о своем отъезде, чтобы превратить их в диковинки. И вот результат: картин было на сумму двадцать три тысячи шестьсот сорок франков, но только тысячу триста семьдесят франков было получено от реальных продаж. *Все было выкуплено мною под предлогом того, что я беру в долг*». Короче говоря, как я уже упоминал, выручено было только четыреста шестьдесят четыре франка восемьдесят сантимов. «Теперь давай немного побеседуем, — продолжал Гоген. — Надо признать, что с тех пор, как я вернулся, обстоятельства складываются так, что любой

на моем месте пришел бы к печальным выводам о жизни, семье и обо всем остальном. Во-первых, написанное тобой: ты *должен выкручиваться самостоятельно*; во-вторых, написанное детьми: ни слова. В-третьих, мне ломают ногу, что ухудшает состояние моего здоровья: моя семья хранит молчание. И в-четвертых, зима длилась невыносимо долго, и я сам, в одиночестве, безуспешно лечил горло и хронический бронхит: в буквальном смысле слова я могу по-настоящему жить лишь под солнцем. В подобных условиях, противоборствуя врагам, которых я нажил своей живописью, я должен принимать всевозможные меры предосторожности, чтобы не рухнуть. В сорок семь лет я не хочу впасть в нищету, а я почти нищий; упали я, *никто* не протянет мне руки...»

Однако разочарования Гогена на этом не закончились. Малыш Бернар, обосновавшийся в Каире, где он писал картины на религиозные темы, опубликовал в «Меркюр де Франс» злопыхательские статьи, обвиняя Гогена в том, что вначале тот входил в число тех, кто «не постеснялся» копировать Сезанна, а затем «воспользовался» находками самого Бернара. Не жалея красок, Бернар описывал Шуффу, как Гоген будто бы хвастался, что наставил тому рога. Это послужило причиной серьезной ссоры между Гогеном и Шуффом. Касающаяся этого неприятного момента переписка была опубликована в 1956 году Урсулой Френсис Маркс-Ванденброук. Гоген отчаянно защищался перед Шуффом, однако так и не смог убедить его до конца. Интересно, что Шуффа почему-то беспокоил не сам факт измены, а хвастался ли своим поступком сам Гоген. В итоге художник взорвался: «Я в своей жизни встречал многих сволочей, но худший из всех маленький Бернар...»

В то же самое время Гоген узнал, что Национальное общество изящных искусств (осовремененный вариант Салона) отказалось принять «Овири». От Шапле, выставившего статуэтку в своей витрине, потребовали ее убрать. «Овири» оставили в покое только после того, как Шапле пригрозил, что в противном случае он уберет и свои собственные произведения. 25 апреля Гоген воспользовался открытием новой печи в Севре, чтобы воздать должное Шапле на страницах «Суар»: «Я увидел возможность придать искусству керамики небывалый размах путем создания новых форм, сотворенных вручную. Шапле, будучи одним из лучших художников, „равный в этом деле китайцам“, как справедливо заметил Бракемон, понял меня...» В заключение Гоген прочел нотацію Ружону: «Может быть, ему, занимающему должность директора, стоит посетить мастерские художников, занимающихся художественными промыслами? Разве он не призывал разыскивать таланты, где бы они ни

находились, пусть даже далеко от официальных сфер? Вне этих сфер, правда, порой случается встретить революционеров. Так что же! В искусстве есть только либо революционеры, либо плагиаторы...»

К этой же теме Гоген вернулся в интервью, которое он дал 13 мая Эжену Тардые для «Эко де Пари». В нем он впервые во всеуслышание объявил о существовании «Ноа-Ноа». Тардые, умело подготавливая читателей, характеризовал Гогена как «самого яростного из новаторов, самого непримиримого из непонятых. Многие из тех, кто открыл его талант, предали его. Широкая публика считает его откровенным шарлатаном... Богатырского телосложения, с седыми выющимися волосами, волевым лицом и светлыми глазами, он улыбается только ему присущей улыбкой, мягкой, скромной и немного насмешливой». В интервью Гоген объяснял каждую мелочь. Красные собаки и розовые небеса, по его словам, «появились совсем не случайно»! И далее утверждал: «Они просто необходимы, ведь все в моем творчестве детально просчитано и обдуманно. Это сама музыка, если хотите! Беря какой-либо сюжет, заимствованный у жизни или природы, сочетанием линий и красок я добиваюсь симфоний и гармоний, не представляющих ничего реального в общепринятом смысле слова, не выражающих прямо ни одной идеи, но они должны заставлять думать исключительно своим таинственным сходством между нашим мозгом и определенным сочетанием красок и линий». Господин Тардые был удивлен: «Это достаточно ново». — «Ново! — взволнованно воскликнул господин Гоген. — Совсем нет. Все великие художники именно так и поступали! Рафаэль, Рембрандт, Веласкес, Боттичелли, Кранах изменяли природу. Сходите в Лувр!»

Теперь представьте, какое впечатление на читателей 1896 года произвели эти слова, которые поражают и в наши дни, когда звучат из уст лучших художников-абстракционистов! Именно тогда Гоген в сердцах бросил: «Природа! Правда! У Рембрандта их так же мало, как у Рафаэля и Боттичелли, не более чем у Бугро. Знаете ли вы, что вскоре станет абсолютным воплощением правды? Фотография, когда она начнет передавать краски, а это не заставит себя долго ждать. А вам бы хотелось, чтобы умный человек корпел месяцами, создавая иллюзию, что он делает это так же хорошо, как и маленькая замысловатая машинка!» В этом же интервью Гоген более четко сформулировал принципы своего примитивизма: «Чтобы создать новое, необходимо вернуться к истокам, к младенчеству человечества. Моя Ева — почти что животное, вот почему она целомудренная, хотя и обнаженная. Все же Венеры, выставленные в Салоне, непристойны и отвратительно похотливы...»

Было ли это простым газетным приемом? Или же именно в эти слова Гоген вкладывал то главное, что он не раз повторял своим друзьям и знакомым? Здесь мы находим идеи, темы и обоснования, которыми станут руководствоваться многие поколения новаторов — от Матисса и Пикассо до сюрреалистов. Здесь проявилась революционная роль теоретика Гогена, представшего во всем своем величии еще до того, как его письма и последнее путешествие в Полинезию создали о нем легенду. Как теоретика искусства Гогена всегда недооценивали, поскольку он не становился героем книг или манифестов, как, например, Синьяк. И тем не менее Гоген сыграл кардинальную роль в революционном развитии живописи. После смерти Орье его место в «Меркюр де Франс» занял не отличавшийся ни талантом, ни широтой взглядов Камилль Моклер. На страницах своей газеты он высмеивал высказывания Гогена, упрекая его в основном в том, что тот подает плохой пример, отменяя правила, давно уже ставшие традицией.

Хотя именно эти слова Гогена о новаторстве, берущем от традиции все, что в ней есть классического, то есть лучшего, напоминают о том, о чем слишком часто забывают, — как часто этот самоучка посещал музеи в отличие не только от большинства импрессионистов (исключение составлял лишь один Дега), но и от нелюбознательных Сезанна и Винсента Ван Гога. На коллоквиуме, проходившем в музее Орсе в январе 1989 года в Париже одновременно с ретроспективной выставкой произведений Гогена, Мишель Хуг подчеркивал это обстоятельство и настаивал, что это исключительно важно для понимания искусства Гогена. И действительно, в свое последнее путешествие на острова Океании Гоген отправился не только с подборкой черно-белых фотографий в кармане, но и с запечатленными в памяти *цветами* увиденных произведений, которые он собирался использовать в работе.

Скорее всего, в мае-июне Гоген пытался завязать контакты и заключить сделки, чтобы обеспечить материальную основу своего путешествия. Он продал несколько картин Огюсту Боши, владельцу кафе «Варьете», предполагая получить за них в июле две тысячи шестьсот франков, но Гогену нужна была твердая гарантия, что кто-то будет продавать его картины и дальше. Ему ничего не оставалось, как договориться с торговцем картинами Леви с улицы Сен-Лазар и молодым художником Жоржем Шоде с улицы Родье, согласившимися стать агентами художника на время его отсутствия. Был ли Гоген удовлетворен их сомнительными обязательствами? Совершенно очевидно, что в очередной раз художник поверил в созданные им самим химеры о том, что его искусство не может не иметь успеха. Ему была необходима эта уверенность

для того, чтобы жить и иметь возможность выплескивать свою неукротимую энергию. Если бы Гоген мог знать все заранее, он бы давным-давно сложил оружие. Совершенно ясно, что его терзало острое желание все бросить, передав Морису и Молару права на опубликование «Ноа-Ноа» и оставив Морису рукопись «Древнего культа маорийцев». Да и достаточно ли он излечился от сифилиса, хотя бы в пределах тех возможностей, которые имелись в то время? Что же касается ран, образовавшихся на ноге после открытого перелома, то они так никогда до конца и не зажили.

Все эти обстоятельства создавали тяжелую атмосферу. Гоген снова впал в состояние, которое он уже описывал Метте после краха его радужных надежд летом 1892 года: «Нужно, чтобы я всегда продолжал борьбу, всегда! А виновато в этом Общество. Ты не веришь в будущее, а я верю, *потому что хочу в него верить*. Не будь надежды, я давно бы пустил себе пулю в лоб. Надеяться — это почти то же самое, что жить. А мне нужно жить, чтобы довести свое дело до конца, и — это возможно, только создавая новые и новые иллюзии и питая надежду мечтами». На сей раз он даже не мог написать Метте подобных строк, поскольку между ними произошел полный духовный разрыв. И никаких шумных проводов. Только новые друзья, такие, как супруги Молар и художник-керамист Пако Дуррио (в 1901 году он покажет Пикассо принадлежавшие ему работы Гогена, а Монфред в 1905 году познакомит Матисса и Дерена с полотнами, написанными его другом во время его второго пребывания на островах). 28 июня они посадили Гогена на поезд, шедший в Марсель. Среди провожавших была и юная Юдифь Молар, упросившая родителей взять ее с собой. Морис отсутствовал (о чем он будет неоднократно сожалеть), он уже простился с Гогеном на страницах «Суар»: «Завтра из Парижа, из Франции, из Европы, уезжает, чтобы никогда не вернуться, великий художник, которому наш Запад решительно опостылел».

В некотором роде Гоген должен был чувствовать себя не в своей тарелке. Причем не столько из-за созданной им же самим легенды, ведь карикатуристы, высмеивавшие его проволочки с отъездом, похоже, поверили в нее (на самом деле эта медлительность была обусловлена не только желанием урегулировать финансовые вопросы, но и необходимостью пройти курс лечения), сколько из-за грандиозного провала при попытке добиться признания своего нового искусства. Принципиально не идя на уступки, Гоген буквально навязывал обществу свой примитивизм, искренне считая его залогом возрождения. На фронтисписе каталога его выставки 1893 года Хина и Тефату были изображены в высшей степени дикими, продолжая серию аналогичных гравюр на тему «Овири». Как же

горько было Гогену сознавать, что никто не следовал за ним по этому пути. Как никогда остро он чувствовал моральное опустошение, и оно гораздо сильнее, чем отсутствие успеха, вынуждало художника отправиться к истокам своей мечты, осуществлять которую в своем искусстве, живя во Франции, он окончательно отказался. Он остался совсем один. Такой же одинокий, состарившийся, как и Дега, единственный среди художников, кто по-настоящему понимал его. Ведь молодежь, вроде Серюзе или Дени, примкнула совсем к другому направлению в живописи. Нечего больше мечтать покорить Европу своим искусством. Остается только до конца своих дней жить *во имя* этого искусства.

Только пять-шесть лет спустя Гоген узнает, что он одержал победу — и не только в будущем, а уже сейчас, в настоящем. Он не мог заставить свое время двигаться быстрее навстречу его искусству. Он все испробовал и не боялся дерзать. И, как справедливо заметил Морис, Гоген окончательно отвернулся от Запада.



# ЧАСТЬ ПЯТАЯ

## СМЕРТЬ НА МАРКИЗСКИХ ОСТРОВАХ

### Глава 1

#### Второе пребывание на Таити

В те времена путешествия предоставляли достаточно времени для размышлений. И хотя корабль плыл чуть больше двух месяцев (он вышел из Марселя 3 июля и прибыл в Папее 9 сентября), Гоген смог подготовиться к своей таитянской кампании так же, как он уже это делал при возвращении в Париж. Он разрывался между предчувствием нового разочарования, еще более горького после относительного успеха, которого добился во время своего первого путешествия, — «Зачем отправлять тебе это полотно, — напишет он Молару, — если там уже достаточно других, которые не продаются, а только вызывают улюлюканье?» — и убеждением, более сильным, чем когда-либо, что только ему одному суждено открыть дорогу в искусство XX века. Ничто не могло разуверить Гогена в преимуществе его «искренного» искусства. Именно в этом заключался его долг — соображение, преобладавшее над остальными, хотя и не избавлявшее художника от чувства вины перед близкими. Приехав, он написал Монфреду: «Подумать только, как я обошелся с семьей — сбежал без всякого предупреждения. Уж если без меня им помочь некому, пусть выкручиваются как знают! Я рассчитываю окончить мое существование здесь, в моей хижине, в полном спокойствии. Совершенно верно, я великий преступник. Ну и что? Микеланджело тоже был преступником, да только я не Микеланджело...»

Не стоит заблуждаться по поводу этих слов. Гоген заблаговременно, долго и тщательно готовился к отъезду, продумывая все до мелочей. Известно, что он увез с собой много фотографий произведений искусства, даже больше, чем в первый раз, а в Порт-Саиде пополнил свою коллекцию еще и порнографическими открытками. Также он вез с собой различного рода бумаги и документы, в том числе и экземпляр «Ноа-Ноа», на чистых страницах которого он будет записывать свои размышления, получившие впоследствии название «Разное». В конце августа во время остановки в Новой Зеландии Гоген посетил посвященный маорийцам отдел Этнографического музея Окленда, где ему удалось сделать много

зарисовок. Медленно, но неуклонно Гоген превращал свой примитивизм в особое направление искусства, опередив более чем на десять лет своих младших соратников, принявших у него эстафету только в 1907–1908 годах.

Во время плавания художник пребывал в мрачном настроении. Из Окленда он написал Молару: «Мое путешествие тот же летаргический сон», затем Шуффенекеру: «Этот отдых, или лучше сказать физическая усталость от путешествия, когда целыми днями ты устремляешь безжизненный взгляд в морские просторы, только укрепили мою решимость умереть здесь». И совершенно неожиданно заканчивает: «...и подготовили почву для моих занятий искусством. Я чувствую, что отныне смогу создать нечто жизнеутверждающее». Дело же было в том, что в сорок семь лет Гоген превратился в старика, в хронически больного человека, который попеременно то пребывал в хорошем настроении, то предавался отчаянию, то испытывал прилив творческих сил, то падал духом, становясь озлобленным и раздражительным. Пессимизм же Гогена объясняется тем, что он вынужден был бездействовать. Поэтому эти его послания полны горечи и сетований, которым противоречит не только живопись, но и литературные сочинения Гогена. Оттого-то необходимо с гораздо большим тщанием, чем при изучении первого путешествия художника на острова, сопоставлять ужасные откровения с его художественными творениями.

Первое разочарование — Таити перестал быть Таити: «Столица этого Эдема теперь освещается электричеством...» Но как только художнику удалось повернуться спиной к пошлой и ограниченной колониальной жизни, противопоставив ей мечты, он написал Молару: «Как жаль, что вы сейчас не на моем месте, когда я спокойно сижу в хижине. Передо мной простираются море и Моореа, который меняет облик каждые четверть часа. На мне парео и более ничего. Не страдаешь ни от жары, ни от холода. Ах, Европа!..» Однако завоевательская политика на островах проводилась теперь более жестокими методами. Мучившие Гогена противоречия понятны. Полученные уроки не так быстро забываются. Новый губернатор, господин Шессе, только что подавил восстание на трех островах. «Два острова сдались, и на военном корабле четыреста таитян, все представители власти и я праздновали примирение. [...] Теперь осталось завоевать Райатеа, но это уже совсем иная история, поскольку придется стрелять из пушек, жечь и убивать. Так мне представляются деяния цивилизации. Не знаю, буду ли я из любопытства принимать участие в сражении. Признаюсь, это меня манит. Но с другой стороны, вызывает отвращение...»

Еще совсем недавно Гоген рассматривал войну как средство

освобождения. Как бы то ни было, он принадлежал к обществу колонизаторов. И хотя Гоген считал, что дикарство и варварство содержат в себе столь величественные человеческие и художественные ценности, что пресловутая цивилизация могла бы с их помощью преодолеть период упадка, он еще не был готов окончательно выступить против своего лагеря. Тем не менее я почти уверен, что Гоген бахвалился не только потому, что пытался таким образом скрыть от своих корреспондентов тревогу, но и чтобы преодолеть ее, изливая им свою душу. Так, в письме к Монфреду, с которым художник был более откровенен, чем с Моларом, мы читаем: «Ко времени, как я получил ваше любезное письмо (а уже наступил ноябрь), я еще не прикоснулся к кисти, если не считать витража в моей мастерской». И объясняет далее, что он оставил Папезте и обосновался в Пунауаиа, в пяти километрах к западу, взял в аренду участок земли и нанял аборигенов, чтобы построить хижину. «Она расположена в чудесном месте, в тени, на краю дороги. А за спиной у меня ошеломляющий вид на гору. Представьте себе большую птичью клетку из бамбуковых стволов, с крышей из листьев кокосовой пальмы, разделенную на две части занавесями из моей прежней мастерской».

Похоже, он хорохорился. И не потому, что описание хижины заканчивается словами: «Как видите, в настоящий момент меня не приходится особенно жалеть», а потому что дальше он пишет: «Каждую ночь ко мне в постель забираются осатаневшие девчонки: вчера у меня их было трое. Но теперь я покончу с этой распутной жизнью, возьму в дом серьезную женщину и стану работать без отдыха, тем более, ощущая прилив сил, и кажется, буду делать вещи лучше, чем когда-либо прежде...» Несмотря на бодрый тон, чувствуется, что действительность была вовсе не такой приятной и Гоген описывал скорее свои фантазии, призванные заставить его парижских друзей мечтать о Таити. Ведь примерно в то же время он отправил Шуффу то письмо от 6 декабря, которое я уже цитировал: «...физическая усталость от путешествия, когда целыми днями ты устремляешь безжизненный взгляд в морские просторы, только укрепила мою решимость умереть здесь». Очевидно, что из-за обвинений Бернара Гоген не рассказывал Шуффу о своих любовных похождениях, но, тем не менее, как изменился тон письма... «Я очень долго обсуждал с собой, что нужно предпринять, и всегда приходил к одному и тому же выводу: бежать, жить в одиночестве. Я ничего не получаю, поскольку у меня нет денег. Даже любовных писем. Всякий раз, когда приходит почта, я надеюсь напрасно...»

В начале декабря Гоген сошелся с Теха'аманой, несмотря на то, что

она уже была замужем. Он пытался бодриться: «Пришлось наставить рога ее мужу», хотя дальше и признавал: «Но жить со мной она не может, несмотря на то, что сбежала ко мне на целую неделю». Теха'амана ушла от художника, испугавшись его язв. Именно тогда у Гогена появилась новая подружка, четырнадцатилетняя девочка Пахура. Решительно, Гоген нуждался в свежей плоти. Похоже, его полотно «Аита тамари вахине Юдифь те парари» не столь уж невинное произведение.

Сначала он писал натюрморты, например, такие, как «Чайник и фрукты». Изобразил рыбака на берегу лагуны на фоне острова Моореа, который был хорошо виден из Пунаауиа. Картина называлась «Те Ваа (Пирога)», в настоящее время она хранится в Эрмитаже в Санкт-Петербурге. Эти картины уже не так поражают яркими красками, как те, что он написал во время первого пребывания на островах. Может, мы просто привыкли? Или художник стал тяготеть к более серьезным вещам? Изумительное произведение, созданное весной 1896 года «Те арии вахине (Женщина под деревом манго)», позволяет нам лучше понять то, что происходило на самом деле.

Из послания Монфреду, написанному в апреле того же года, мы узнаем: «Только что закончил картину — один метр тридцать сантиметров на метр, которую считаю гораздо удачнее всего предыдущего. Обнаженная королева лежит на зеленом ковре, служанка срывает плоды, два старца около огромного дерева рассуждают о древе познания; в глубине морское побережье... Мне кажется, что по цвету я еще никогда не создавал ни одной вещи с такой сильной, торжественной звучностью». Музыкальная тема перекликается с отрывком из его книги «Разное», который появился в то же самое время: «Общее впечатление создается, возникая из совокупности красок, отблесков, теней. Это и есть музыка картины. Еще не зная, что на ней изображено, вы входите в собор и оказываетесь на слишком большом расстоянии от картины, чтобы можно было ее рассмотреть, но вы уже захвачены ее магическими аккордами. Именно в этом заключается удивительная сила живописи, ибо возникшее под ее влиянием чувство обращено к самой сокровенной части души».

Если вслушаться в «Те арии вахине» можно отчетливо различить звучание бронзы длинного обнаженного тела. А сама картина, несмотря на положение ног королевы, вызывающей в памяти «Венеру» Кранаха и диагональную композицию «Олимпии», обретает гармонию теплых теней и свойственную только Гогену просветленность, достигаемую не при помощи обнаженного тела, как в предыдущих картинах, а благодаря шали, которой женщина совсем не стыдливо и совершенно естественно слегка

прикрывается, а также благодаря перекликающимся между собой красным пятнам манго и веера. Фоном здесь служит голубое небо, принадлежащее нежной, словно созданной для любви ночи. Любопытно, что по сравнению с акварелями, написанными на тот же сюжет, черная собака, стоящая позади дерева, приобретает здесь гораздо большие размеры. Не говорит ли эта деталь о том, что эта женщина — таитянская Диана? Все ее тело — это чувственный призыв, а красочные ноты этого прекрасного полотна составили гимн одному из самых волнующих изображений обнаженного тела в творчестве Гогена.

Однако письмо, в котором Гоген сообщил Монфреду о картине, заканчивается словами, полными отчаяния: «Какой смысл отсылать тебе это полотно, когда есть уже столько других, которые не продаются и вызывают вой? Эта картина вызовет еще большее улюлюканье. Видимо, я обречен добровольно исчезнуть, чтобы не умереть с голоду». И до этой картины художник пребывал не в лучшем настроении: «К чему я пришел? К полному поражению. Враги и никого больше. Несчастья всю жизнь преследуют меня; чем дальше я иду, тем глубже увязаю...» И добавляет: «Мне никто никогда не помогал, потому что меня считали сильным, и я был слишком гордым. Но теперь я повержен, я слаб, я почти обессилен беспощадной борьбой, которую вел, я стою на коленях, отбросив всякую гордость! Я ничто, я просто неудачник».

Это чувство незащищенности перед преследующими его неудачами звучало навязчивым рефреном в каждом письме друзьям. Но когда он брал в руки кисть, это был совершенно другой человек. Стоило ему приступить к работе над новой картиной, как он забывал обо всем на свете, и не потому, что таким способом бежал от действительности, а потому, что живопись оказывалась сильнее всех невзгод. Горько жалуясь и сетуя на судьбу, Гоген писал: «С пятьюстами франками, что я должен за дом, это составляет тысячу франков долга, а меня никак не назовешь неблагоразумным: я живу на сто франков в месяц со своей вахиной, девочкой тринадцати с половиной лет. Сами видите, это немного, а тут еще табак для меня, и мыло, да платье для малышки — итого десять франков уходят на туалетные нужды. А видели бы вы, как я устроился! Соломенный дом с окном, какие бывают в мастерских; два ствола кокосовой пальмы, вырезанные в виде канакских божеств, несколько цветущих кустиков, небольшой загон для моей повозки и лошади...» Да, здесь воистину все смешалось: и отчаяние, и желание похвастаться, и строгий учет расходов, чтобы деньги не таяли так быстро, и возникающее временами непреодолимое желание бросать их на ветер, ни о чем не задумываясь. При

этом не следует забывать, что Гоген буквально впадал в бешенство, от того что его картины до сих пор так и не оценены по достоинству. В июле он пожалуется Монфреду: «Моклер сказал, что я возмутителен своей грубостью и резкостью. Какая несправедливость...» И в самом деле, несправедливое отношение к тому, кто способен создать «Те арии вахине»...

Весной этого года состояние моральной подавленности художника нашло выражение в живописи. Гоген пишет «Автопортрет у Голгофы» — картину, замысел которой специалисты приписывают депрессии, поскольку искаленная нога начала болеть так, что он был вынужден вновь прибегнуть к морфию. Художник написал Морису, что он «находится на грани самоубийства». 6 июня Гоген лег в больницу Папезте, чтобы подлечить раны на ноге и экзему. Незадолго до этого он узнал, что его юная вахина Пахура беременна. В конце года она родит дочь. Не дают ли эти связанные между собой личные невзгоды ключ к пониманию этого необычного автопортрета? Не пытался ли таким образом Гоген, уставший искать убежища даже в своей живописи, высказать всю горькую правду о своем существовании?

Художник изобразил себя в облике Христа, одетым в голубоватый хитон, стоящим на почти черном фоне варварских изваяний около места казни. На портрете у него брюзгливо отвисшая нижняя губа и тяжелый взгляд, в котором отразилась вся печаль мира. Мира, который его не понял и с которым он решил распрощаться. Но предоставим слово самому художнику. Вот что он поведал в «Разном»: «Боже мой, какая непростая штука живопись, когда хочется выразить свою мысль при помощи живописных, а не литературных приемов... Как это трудно — писать картины! Приходится переступать через правила, и за это меня забрасывают камнями!» Темный покров дикой ночи позади Гогена — это и есть попрание им правил. Это то, каким он пытался изобразить Таити. Это то, в чем ему отказали во время проведения выставки у Дюран-Рюэля, повторяя на все лады: «Незнание перспективы, недостаточность обзора, непонимание законов природы...» Гоген-Христос обращается к нам: «Они хотели, чтобы я им преподнес сказочный Таити, похожий на пригороды Парижа, приглаженный и причесанный... Отсюда и появляются все эти сказочные краски, эта зажигательная, хотя и смягченная молчанием атмосфера. На самом деле ничего этого не существует! Вернее, существует, но только как эквивалент величия, глубины, таинственности Таити, когда приходится изображать его на полотне в один квадратный метр...»

Но Гоген не был бы Христом, если бы его не предали ученики. Вот как

он говорит о себе в третьем лице: «Следуют ли за ним другие? Я отвечу: „Нет“... Задача чересчур трудна, зато ее слишком легко поднять на смех. Самостоятельно они ничего не придумали, а о цвете вообще не имеют никакого представления. Учитель им не нужен, они ему приказывают: „Убирайся, апостол!“ Картины, в которых заключена истина, находятся совсем рядом, перед их глазами, но как сказал Иисус: „Они не могут прочесть книгу, ибо она запечатана“».

Этот Гоген-Христос совсем не похож на реального Гогена, которого нужда буквально держала за горло, который просил Шуффа продать принадлежащие ему картины Ван Гога, а Монфреда — создать общество коллекционеров, которое получало бы от художника одну картину в обмен на сто шестьдесят франков ежегодно, на Гогена, пытавшегося любым способом раздобыть хоть какую-нибудь сумму, на Гогена, пришедшего в негодование оттого, что Шуфф отослал его картины Метте («датская женщина никогда не отдается, она продается, и не иначе»), И еще меньше он похож на того упряма, который отправил Монфреду вместе с офицером, возвращавшимся во Францию, свои последние работы, правда, оставив этого «Христа», которого обнаружит Сегален сразу после смерти художника в его мастерской на Маркизских островах.

В это же время появились и два других произведения религиозного характера. Те, кто соотносят живопись Гогена с его биографией, считают, что они созданы в период между рождением и смертью дочери Пахуры. Однако эти полотна были написаны, несомненно, раньше, поскольку прибыли во Францию в самом начале 1897 года для показа на выставке «Свободная эстетика» в Брюсселе. Речь идет о картинах «Бе-Бе (Рождество)» и «Те тамари но атуа (Сын Божий)».

Как я уже упоминал, Гоген узнал, что весной он вновь станет отцом. Думается, что именно тот Гоген из «Автопортрета у Голгофы» предвосхитил этими двумя полотнами рождение своего таитянского ребенка. Очевидно, что картины связаны между собой. «Бе-Бе» образует фон для «Те тамари но атуа», по сути, «Рождения в яслях», — сюжет, без сомнения, заимствован из картины Тассара, принадлежавшей Ароза. Ясли подчеркивают религиозный характер рождения, как и нимб вокруг головы ребенка. Но остальное в картине явно выходит за рамки сюжета. «Те тамари но атуа» с лежащей на кровати одетой женщиной удивительным образом перекликается с «Те арии вахине», обнаженной женщиной на пленэре. Убранство кровати и всего помещения, роскошное покрывало резко контрастируют с самым хлевом, а заснувшая юная роженица (вне всякого сомнения, Пахура) здесь такая же королева, как и героиня «Те арии

вахине» — королева тайн языческого Таити. Каждая из этих женщин вносит в свою картину благородную христианскую традицию, поскольку в глазах Гогена подлинный Таити заключался в сокровенных обещаниях чистой, неразвращенной жизни. И его ребенок, которому предстояло появиться на свет, неизбежно будет воплощать в себе чистоту своей расы, как некогда Ребенок Иисус... Поэтому и картина названа им на таитянском языке «Сын Божий»... Те же мысли подвигли Гогена и на создание таитянского варианта «Иосифа и жены Потифара», за основу которого был взят принадлежащий Ароза рисунок Прюдона...

Из больницы Гоген вышел до 14 июля, сразу же, как только поутихли боли. Возможно, ему не хотелось надолго оставлять Пахуру одну, кто знает? 13 июля он сообщил Монфреду об отправке полотен «очень несовершенно из-за моего состояния» — «... мой темперамент заставляет меня писать картины в один присест, одним духом. А работать по часу в день... Короче, каковы бы они ни были, я их посылаю. В них вложено столько скорби, страдания, что это может возместить недочеты исполнения...»

Тогда же, набравшись мужества перед неизбежными пересудами, которые вызовет его поступок, он написал Валлету, директору «Меркюр де Франс»: «Моклер занимает в „Меркюр“ чужое место... Не обладая знаниями, необходимыми для того, чтобы судить о живописи, он отзывается плохо обо всем, что таит в себе мысль, обо всем, что не несет на себе печати официоза или салонности...» Это письмо Гоген отправил из больницы. Начал он его с вопроса: «Что вы скажете о творчестве, которым, с одной стороны, восхищаются такие люди, как Дега, Каррьер, Стефан Малларме, Жан Долан, Альбер Орье, Реми де Гурмон, и которым, с другой стороны, недовольны всякие Камили Моклеры и другие посредственные автоматы?» Из слов Гогена явствует, что он отчетливо осознавал существование «двух живописей», о чем полвека спустя будет говорить Мальро. В конце тон письма становится и вовсе развязно-игривым: «Мне остается сказать вам, что Таити по-прежнему очарователен, что мою новую супругу зовут Пахура, что ей четырнадцать лет и она весьма распутна, однако это не слишком заметно, поскольку рядом нет добродетели для сравнения...» Что за чертовщина! Не мешало бы иногда и позаботиться о своей репутации...

К тому времени деньги у Гогена закончились совсем, так что он даже не смог заплатить за пребывание в больнице, и вмешавшийся в это дело Шуфф решил призвать на помощь государство. «Это как раз то, что больше всего может меня оскорбить. Я прошу друзей оказать мне помощь на то



время, пока я жду уплаты тех денег, которые мне должны, я прошу их помочь мне получить эти деньги, но клянчить у государства я не намеревался». И когда Морис прислал Гогену двести франков, полученные от Ружона, художник высокомерно от них отказался. Тем не менее благодаря Шуффу и Шоде Гоген смог заплатить самые неотложные долги. Таким образом, в ноябре наступило некоторое облегчение, и он вновь почувствовал прилив энергии. «Я начал выздоравливать, — написал Гоген Монфреду, — и воспользовался этим, чтобы завершить множество своих работ. В основном это скульптуры. Я наставил их повсюду, прямо на траве. Глина, покрытая лаком. Это прежде всего фигура обнаженной женщины, потом великолепный, фантастический лев, играющий со львенком... Кюре сделал все возможное, чтобы заставить меня убрать обнаженную женщину... Правосудие над ним открыто посмеялось, а что касается меня, я послал его к черту на кулички. Ах, если бы я получил хотя бы то, что мне должны, жизнь моя была бы необыкновенно спокойной и счастливой. Вскоре я стану отцом полужелтого ребенка — моя прелестная Дульсинья решила наконец произвести его на свет. Ах, дорогой Даниель, если бы вы узнали, что такое таитянская жизнь, вы не захотели бы жить иначе». После того как Гоген запечатлел в картине свое таитянское отцовство, оно, похоже, перестало его волновать. Впрочем, как и скорая смерть малышки, последовавшая, вероятнее всего, в декабре.

Безусловно, Гоген продолжал писать картины, даже если об этом и не упоминалось в письмах. К этому периоду можно с уверенностью отнести «Портрет Ваите Гупиль» и, вероятно, два больших полотна с пометкой «1896 год»: «Но те аха оэ рири (Почему ты сердишься?)» и «Наве наве махана (Блаженные дни)». Портрет юной Жанны (Ваите) был написан по заказу, который Гогену с невероятным трудом удалось получить от адвоката Гупиля после больницы. Художник также согласился давать ему и его сестрам уроки рисования. Но Гоген не выносил вкусов адвоката и в октябре отказался от места. «Но те аха оэ рири» повторяет сюжет картины «Большое дерево», написанной в 1891 году. Это привычная бытовая сцена с женщинами. Одна из них стоит на переднем плане боком, она молода, на ней голубое парео, прикрывающее грудь, чем она и отличается от своих подруг. В этой женщине угадывается сходство с роженицей из «Те тамари но атуа», одетой в похожее парео. Неужели это беременная Пахура и своего рода продолжение того же самого цикла, только на сей раз без религиозных дополнений? Видно, насколько возросло мастерство художника по сравнению с 1891 годом. В «Наве наве махана (Блаженных днях)» также изображена группа женщин. Но настроение картины совершенно иное.

Здесь нет ни малейшего намека на повседневную жизнь. Это идиллическая сцена встречи под сенью деревьев в духе Пюви де Шаванна, где абсолютно доминирует красный цвет.

Под Рождество Гоген все-таки получил деньги — тысячу двести франков от Шоде, — что позволило художнику увидеть жизнь в ином свете, тем более что в будущем ему были обещаны и другие суммы. А вскоре с Таити была выслана карательная экспедиция на взбунтовавшиеся Подветренные острова. По горячим следам Гоген отправил Шарлю Морису свои заметки, в том числе «интервью П. Гогена с туземцем перед боевыми действиями», в котором художник как никогда зло сводил счеты с колониальным обществом: «Вопрос: — *Почему вы не хотите, чтобы у вас, как на Таити, действовали французские законы?* — Потому что мы еще не продались, а кроме того, мы слишком счастливы при нынешней форме правления, когда законы соответствуют нашей жизни и нашей земле. Стоит вам где-нибудь обосноваться, и все уже принадлежит вам, — земля и женщины, которых вы оставляете два года спустя вместе с ребенком, о котором нет нужды заботиться... Мы давно знаем цену вашим обещаниям и вашей лжи. Как только мы начинаем пить или есть, так нас тут же ожидает тюрьма, штрафы, и все это для того, чтобы привить нам так называемые добродетели, которым сами вы и не думаете следовать... Мы знаем, что если мы сдадимся, то наших главных вождей отправят на каторгу, в Нумеа. А поскольку маорийцы считают для себя позором умереть вдали от родной земли, то мы предпочитаем встретить смерть здесь...»

Нам представилась возможность узнать о том, что в действительности думал Гоген о колониальной политике. А он кипел от негодования и непременно хотел, чтобы Морис опубликовал его заметку. «Я был бы рад показать кое-кому из здешних хамов, что я кусаюсь. Само собой разумеется, что для пущей важности следует указать мое имя...» Письмо заканчивается постскриптумом, где Гоген сообщает, что он в очередной раз пытался лечь в больницу. За пять франков в день его соглашались поместить в одну из палат для туземцев, но художник отказался, не желая находиться вместе с «солдатами и слугами». Далее он добавляет: «Впрочем, здесь, как и во Франции, есть группа людей, считающая меня бунтовщиком, ведь здесь более чем где-либо презируют человека, стесненного в средствах. Разумеется, я говорю лишь о европейцах из Папеэте, поскольку там, где я живу, туземцы по-прежнему относятся ко мне с большой добротой и уважением».

Крейсер «Дюге-Труэн», принимавший участие в экспедиции, снялся с

якоря 17 февраля. Он должен был вернуться через месяц. Это очень устраивало Гогена — наконец-то он сможет отослать Монфреду еще восемь полотен. Шесть предыдущих, которые прибыли во Францию 2 ноября, были выставлены в Брюсселе 25 февраля 1897 года. Четыре новых произведения, изъясняясь языком Гогена, обладали особым «звучанием». Во-первых, полотно «Варварские поэмы», подписанное 1896 годом, на котором бронзовое тело обнаженной женщины, сидящей рядом с маленьким черным призраком с голубыми глазами, горело священным огнем на насыщенном красном фоне. Затем «Купальщицы на Таити», картина, где грациозные позы обнаженных девушек контрастируют с завитками растительности такой же бурной и роскошной, как и неистовые волны теплых тонов. Это идеальная иллюстрация к Бодлеру, к его «Приглашению к путешествию»:

Это мир таинственной мечты,  
Неги, ласк, любви и красоты.

*(Пер. Д. С. Мережковского)*

Следующая картина, «Nevermore», где изображена Паху-ра, вновь воскрешает для нас «Манао тупапау». Выполнена она в темных тонах. Гоген пояснил ее сюжет: это не ворон из знаменитой поэмы Эдгара По, выступавший в роли привидения, — это птица Сатаны. Но как художник ни старался, картина получилась не слишком таинственной. То ли Пахура была менее способным медиумом, чем Теха'амана, то ли сам Гоген пресытился этой идеей. И все-таки живопись празднует свой триумф, демонстрируя потрясающее мастерство и удивительно гармоничное сочетание красок. Полотно «Те Рериоа (Грезы)» вновь носит обобщающий характер. Бытовая сцена на фоне пейзажа, как бы картина в картине, по манере исполнения входит в антологию примитивистских сцен, начиная с любовников из «Те Фаруру». Глаза мужчины на ней похожи на глаза демона. Эти раскосые белые глаза заворожили Гогена еще в Понт-Авене. «В этом полотне, — объяснял он, — все греза». Грезит и сам художник вместе с двумя бронзовыми женщинами, вместе с ребенком, уснувшим в колыбельке возле их ног. Если «Варварские поэмы» были отдельным стихотворением, то эта картина — целая книга стихов, навеянных грезами, полная мельчайших деталей, каждая из которых имеет значение. Какая картина! Ощущение тревоги отошло на задний план — главной здесь стала живопись. Она определяет все и позволяет увидеть то, что Гоген называл

«некоей варварской роскошью былых времен».

3 марта «Дюге-Труэн» вышел из Папее, увозя недавно написанный автопортрет — подарок Монфреду. Позже, 12 марта, Гоген написал ему: «Сейчас я чувствую себя в рабочем настроении. Я наверстаю потерянное время, и вас захлестнет лавина моих работ». В очередной раз Гоген решил, что ему удалось преодолеть невзгоды. Он резал гравюры на дереве и даже не догадывался, что вскоре на него обрушится новое страшное несчастье. Оно уже приближалось со следующим кораблем. Это была беда, которую он не мог предугадать и которая уже случилась в далекой от него Европе.

## **Глава 2**

### **Ад в раю**

Бомба замедленного действия взорвалась 19 января. Его двадцатилетняя дочь Алина умерла в Копенгагене от пневмонии, которую она подхватила, возвращаясь с бала. Новость прибыла к Гогену с апрельской почтой вместо денег, которых он по-прежнему ожидал с лихорадочным нетерпением. Монфреду он скажет, что эта новость его не трогает, а позже признается Молару, что теперь ему стыдно за свои слова. «С самого детства несчастья преследуют меня... Господи, если ты существуешь, я обвиняю тебя в несправедливости и злобе».

А в конце месяца владелец земельного участка, на котором построил свою хижину Гоген, умер, а его наследники решили продать землю. Нужно было съезжать. Художник с трудом вымолил в Земледельческой кассе ссуду в тысячу франков и в мае обосновался в новой хижине, построенной недалеко от прежней. Стены ее он решил украсить новыми резными панно. Долги Гогена угрожающе росли. То ли из-за психологического напряжения, то ли из-за бесконечной череды трудностей и трагедий, но его экзема вспыхнула с новой силой. На следующий день после своей сорок девятой годовщины Гоген отправил Метте страшное, полное боли письмо: «Я просил вас, чтобы в день моего рождения, 7 июня, дети писали мне... Вы ответили: „У вас нет денег, не надейтесь на это“». И чуть ниже о дочери: «Ее звали Алина, как мою мать... Ее могила там и цветы — одна только видимость. Ее могила — здесь, возле меня. А живые цветы — мои слезы...»

Больше писем они друг другу не писали.

Здоровье Гогена снова пошатнулось. У него начался конъюнктивит обоих глаз, практически не дававший работать. Кожные болезни

обострились до такой степени, что соседи подумали, что у художника проказа. Да и июльская почта не принесла никаких известий. «У меня нет ни сантима, и даже китаец отказывается продавать мне хлеб в кредит... Так больше жить невозможно, не говоря уже о выздоровлении». Те, кто читал эти письма в Париже, думали, что художник преувеличивает, все время твердя об одних и тех же невзгодах. Так или иначе, но именно эти письма Гогена, в большей степени, чем письма Винсента, ставшие известными широкой публике несколько позже, дали повод называть этих художников «поколением проклятых». И тем не менее слова Гогена о том, что он умрет, если ничего не получит со следующей почтой, не были преувеличением, поскольку в то время, если верить его рассказам, он даже пытался покончить с собой. Художник оказался один на один со своими болезнями, которые терзали и изматывали его, не позволяя заниматься живописью. Рассчитывать он мог только на деньги, присылаемые из Франции. Как же ему было не пытаться при помощи писем убедить друзей не бросать его в беде?

Когда позволяли глаза, Гоген занимался литературным трудом. Можно с уверенностью говорить, что записи об искусстве в его воспоминаниях и размышлениях под общим названием «Разное» относятся к весне и лету этого злополучного года. «Для нас, художников, модели для подражания являются лишь типографскими литерками, которые помогают нам выразить себя... Нисколько не прибегая к игре слов, скажу, что мои модели — это Рафаэль, Леонардо да Винчи, Рембрандт... Ах! Если бы зрители соизволили, наконец, немного понять, как я люблю их! Когда я вижу, как они смотрят, отворачиваются и вновь поворачиваются к одному из моих произведений, у меня всегда возникает опасение, что они ощупывают его, как тело молодой девушки, а ведь на произведении, столь грубо лишенном девственности, всегда остаются гнусные отпечатки. И вдруг кто-то из толпы кричит мне: „Зачем вы пишете? Для кого вы пишете? (Для себя самого?)“ Я выбит из колеи. Весь дрожа, я спасаюсь бегством...» И тем не менее в глубине души Гоген, как никогда ранее, был твердо убежден, что только он один является подлинным наследником великих мастеров прошлого.

В 1897 году, возможно, даже еще до того, как он узнал о смерти Алины, Гоген углубился в философские и нравственные размышления, которые нашли свое воплощение в его большом, как бы заключительном полотне «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» Конечно, обострение болезни и бремя долгов, а также сознание того, что зрители и критика его не принимают, сыграли определенную роль, но при чтении литературных

работ Гогена создается впечатление, что он в любом случае просто должен был высказать накопившееся. После того как художник отослал Монфреду свои картины, среди которых непременно следует упомянуть великолепную «Вайраумати», отправленную немного позднее, он забросил живопись. В Париже «Вайраумати» была выставлена у Воллара в конце 1898 года. Название картине дало имя натурщицы, женщины «высокой и статной, от золотой кожи которой отражалось солнечное пламя, а все тайны любви дремали в ночи ее волос». Гоген изобразил ее в самом пышном храме придуманной им религии маорийцев, с золотым тронem и таитянками, повторяющими священные движения яванских танцовщиц. Это полотно можно сравнить с ярким солнцем, сверкающим насыщенными желтыми, охряными и красными красками. В следующий раз художник возьмет в руки кисть лишь в конце осени, причем тогда, когда здоровье ухудшится. Летом 1898 года Гоген психологически не мог заниматься живописью, а конъюнктивит лишил его возможности писать заметки.

Поводом для некоторых из них послужили его личные проблемы: это «Правовой вопрос. Несут ли дети ответственность за ошибки своих родителей?» — и общественные, как, например, «Католическая церковь и современное сознание», где Гоген обвинял государство, институт брака, но, главным образом, Церковь: «Не взывая к свободе, а во имя этой свободы разве государство не было бы вправе полностью упразднить Церковь? Но то, что не в состоянии сделать государство, по плечу здравому смыслу, самому большому революционеру в мире...» Выше церкви, виновной в «извращении» первобытной религии, в «потчевании нас с младенческих лет крайне опасным ядом, каким является вера в нелепости», стоит Господь Бог. «Любое правительство представляется мне нелепым, любая религия — идолопоклонничеством. Если даже человек и свободен в выборе, быть ли ему дураком, его долг состоит в том, чтобы не быть дураком слишком. Пусть я выгляжу тираном, но во имя разума я отказываю ему в этом праве, и всякий раз, когда я вижу, как он в храме вполне искренне вершит безумное или лицемерное дело, я, возмущенный, удаляюсь. Разить надо не легендарного Христа, надо метить выше, идти в глубь истории. Бог... Надо убить этого церковного Бога... Бог не принадлежит ни ученым, ни логикам. Он принадлежит поэтам, миру Грезы. Он — символ Красоты, сама Красота».

Гоген различными способами культивировал свой анархизм, вернее, свою непокорность правящему режиму. Он, который десять лет тому назад видел выход из безнадежного положения в войне, теперь так отвечал на вопрос «Меркюр де Франс» по поводу реванша: «И в Германии, и в других

местах — повсюду мои братья. И я вовсе не собираюсь идти на них войной...» В письме к Шарлю Морису, написанном в ноябре 1897 года, которое Гоген включил в «Разное», художник критикует позицию Эрнеста Ренана и его вступление в академию: «Неверующий? Может быть. Непокорный? Нет. А тот, кто стал неверующим, не может, не становясь лжецом перед самим собой, подчиниться, молча содействовать обману...»

Вот что Гоген говорил о своем труде «Католическая церковь и современное сознание»: «С философской точки зрения, это, быть может, лучшее из того, что я высказал за свою жизнь...» В этой работе художник выносит безоговорочный приговор христианской морали: «Эта мораль порождает бойкую торговлю плотью, *проституирование* душой». Поставьте прилагательное *буржуазная* вместо *христианская*, и вы получите *Коммунистический манифест*! Но продолжает Гоген совсем в ином духе: «Похоже, этот вирус возникает только в цивилизованных странах — у дикарей Океании, черных народностей Африки нет даже малейшего намека на существование подобной проблемы. Но как только среди них начинает распространяться христианство, так тут же появляется доселе неведомый им порок вместе с фиговым листком ниже пупка...» Категоричность Гогена достигает особенной силы, когда художник рассуждает о детях, которые, по его мнению, не обязаны нести ответственность перед родителями, что в современном обществе и должно быть закреплено юридически: «Достигнув совершеннолетия, ребенок может отказаться от своего детского имени и взять по своему желанию другое имя, имя человека, вновь родившегося в обществе. Он не может наследовать никакого состояния, если только государство, будучи единственным наследником, не передаст это состояние ему...»

Все, сказанное выше, написано одновременно с душераздирающим письмом, отправленным Молару в августе 1897 года. В начале письма Гоген вновь жалуется на свой конъюнктивит, который мешает ему заниматься литературным трудом и который «до сих пор еще полностью не прошел». «Увы, — добавляет он, — сейчас я себя чувствую хуже, чем когда-либо. После временного улучшения болезнь вновь со всей силой обрушилась на меня. Я теперь не встаю целыми сутками и при этом почти не сплю. Уже более двух месяцев я не притрагивался к кисти. И уже пять месяцев как я не получал от Шодэ ни одного письма и ни одного сантима. В кредите мне отказано. Я задолжал полторы тысячи франков». Далее художник перечисляет те суммы, которые ему задолжали в Париже. Затем Гоген меняет тему: «Вы пишете, будто ожидали, что моя боль прошла. Признаюсь к своему стыду, что по получении краткого письма моей жены,

сообщающей мне о несчастье, мои глаза были сухими, и я не ответил. К чему отвечать? Чувство, которое я испытал, можно назвать гневом, яростью, бредом осужденного на казнь, которого пытаются и который протестует против новых страданий. С самого детства несчастья обрушиваются на меня. Никогда ни одной удачи, никогда ни одной радости. Все против меня, и я восклицаю: „Боже, если ты есть, я обвиняю тебя в несправедливости и злобе“. Да, при известии о смерти бедной Алины я сомневался во всем, я смеялся, бросая вызов. К чему добродетель, труд, храбрость, ум? Одно только преступление логично и имеет смысл».

Но еще сильнее, чем ярость, была усталость: «Жизненные силы иссякают, сильный гнев не возбуждает больше, и безвольно думаешь: „О, эти долгие ночи без сна, как они старят“. И вот сейчас я испытываю скорбь от смерти Алины, оцепенение прошло. И моя болезнь одерживает верх. Недуги мои, по существу, нервные, одержали победу над телом, и я смогу поправиться только при длительном и полном спокойствии. Но только когда?»

За прошедшие лето и осень художник так и не сумел по-настоящему поправиться. Еще в сентябре он сообщил Монфреду, что ему не остается ничего другого, кроме как покончить с собой: «Без продавца, того, кто сможет обеспечивать мне ежегодное пропитание, что со мной будет? Я вижу один исход — смерть, которая от всего избавляет... Безумная, жалкая, злополучная идея — моя поездка на Таити...» К тому же к его обычным болезням в октябре добавились сердечные приступы, и он стал жаловаться Морису, что вряд ли доживет до выхода в свет «Ноа-Ноа». И хотя он начал снова писать картины, «принятое в декабре» решение покончить с собой уже не оставляло его. Он писал Монфреду в феврале 1898 года: «Перед смертью мне захотелось написать большую картину, которая уже сложилась у меня в голове, и целый месяц я работал и днем и ночью с неистовым пылом». Тогда же Гоген получил немного денег, и это дало ему еще одну маленькую передышку.

В «Разном» есть фрагмент, озаглавленный «Картина, которую я хочу написать»: «Она будет иметь шесть метров в длину и два в высоту. Отчего именно такие размеры? Оттого, что именно такова вся площадь моей мастерской». Речь идет об удивительном полотне «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?». В итоге размеры его окажутся не столь огромны, всего 139х374,5 см (Монфреду Гоген напишет, что полотно достигает 4,5 м в длину и 1,7 м в высоту). Изменится и сюжет. Главной фигурой задуманной картины должна быть «женщина, превращающаяся в статую. Она пока еще сохраняет жизнь, но уже становится идиолом. Фигура будет выделяться на



фоне деревьев, растущих словно не на земле, а в раю... Всюду благоухают цветы, дети резвятся среди деревьев, девушки срывают плоды... Крепкие юноши изящными движениями возлагают их к стопам идола. Картина должна быть вдумчивой, как религиозное заклинание, и одновременно жизнерадостной, как ребенок. Ах, я забыл, я хочу, чтобы еще там были восхитительные маленькие черные свиньи, обнюхивающие своими рыльцами все съедобное и выражающие свое желание радостным вилянием хвоста...»

Итак, в левой части картины мы видим идола, присевшую около него женщину в позе «Вайраумати», гору на острове Моореа и в самом углу — изнуренную старуху, как будто явившуюся сюда из «Жизни и Смерти», написанной весной 1889 года. В этой композиции, перекликающейся со «Священным деревом» Пюви де Шаванна, Гоген самым естественным образом отразил антологию волновавших его тем. Погружение в свою собственную живопись освободило его от постороннего влияния, которое старательно, но безрезультатно, пытались у него обнаружить отдельные исследователи: «Думаю, что эта картина не только превосходит все предыдущие, но что я никогда не сделаю ничего лучшего и даже подобного. Я вложил в нее перед смертью всю свою энергию, всю страстность, все, что было выстрадано мною в ужасных обстоятельствах, и такое ясное, не требующее исправлений видение, что следы спешки исчезают и на полотне выступает жизнь. От этого не несет натурой, ремеслом и так называемыми правилами, от которых я всегда освобождался, хотя иногда и не без опасений...»

В этой работе Гоген вернулся к *своей* живописи в ущерб своей философии, даже если он и был убежден в обратном. Вот как он описал уже готовую картину Монфреду: «Оба верхних угла — желтый хром, в левом — надпись (Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?), в правом — моя подпись, нечто вроде наложенной на золотую стену фрески с поврежденными углами. Внизу справа — уснувший младенец [читать картину нужно справа налево, поскольку ребенок символизирует начало жизни) и три сидящие женщины. В глубине две фигуры, облаченные в пурпур, поверяют друг другу свои мысли. Одна фигура, нарочито огромная вопреки законам перспективы, сидя на земле, поднимает руку, с удивлением глядя на двух персонажей, осмеливающихся думать о своей судьбе. Фигура посередине срывает плод».

Благодаря желтому сиянию, исходящему от двух женщин, сидящих справа, и сосредоточенному на огромной фигуре и центральном персонаже, в том месте, где стоит срывающий плод юноша, находится не просто

середина композиции, а ее светоч, настоящий гимн солнцу. Левая же часть картины кажется темной и холодной из-за преобладающих голубых тонов. Гоген описал ее так: «Около ребенка две кошки. Белая козочка. Идол, обе руки которого одинаково подняты, как бы указывает загадочным жестом куда-то вверх, на потусторонний мир. Сидящая рядом фигура, напоминающая „Вайраумати“, словно внимает идолу. Наконец, старуха, ожидающая смерти, как будто принимает ее, примиряется с мыслью о ней и этим завершает повествование; у ног ее странная белая птица, зажавшая в когтях ящерицу, символизирует бесполезность и тщету слов...»

Картина, предупреждай Гоген, «написана без подготовки, легкими мазками на неровной, узловатой мешковине, вот почему у нее такой грубый вид». Еще одно, пусть косвенное, свидетельство о бедности художника. Хотя, судя по его манере, именно такое примитивное исполнение и требовалось по сюжету. Гоген писал Монфреду: «Чем больше я на нее смотрю, тем яснее я отдаю себе отчет в *огромных математических ошибках*, которые я, однако, ни за что на свете не хочу исправлять». Он подчеркивал: «Пойдут разговоры, что это топорно, незаконченно и так далее...» Однако если мы проследим историю примитивизма в живописи, то непременно увидим, что полотно «Откуда мы?» повлияло на развитие этого стиля в творчестве Пикассо после ретроспективной выставки произведений Гогена в 1906 году. Пикассо наверняка впервые услышал о картине от Пако Дуррио, тщетно пытавшегося приобрести ее у Воллара. Это было в 1901 году. Вопреки очевидной законченности академизма, примитивный стиль предполагал не только примитивизм формы, вплоть до самой первобытной, но и примитивность самих живописных приемов, которые Пикассо впоследствии применит в окончательном варианте «Авиньонских девушек». Например, диспропорциональное изображение персонажей. После 1923 года этот прием станет одной из составляющих его сюрреализма. Что касается Гогена, то для него работа в такой манере была не просто инстинктивной потребностью. В «Откуда мы?» он воплощал на практике свою теорию цвета, о которой когда-то писал Монфреду. К сожалению, это письмо не сохранилось.

Позднее, отвечая на критические отзывы об этой своей картине, выставленной у Воллара, Гоген все время возвращался к сравнению с Пюви де Шаванном. При этом он постоянно подчеркивал своеобразие своей работы: «Да, Пюви объясняет свою мысль, но не воплощает ее средствами живописи. Он грек, а я дикарь, волк без ошейника. Пюви назовет картину „Чистота“ и, чтобы объяснить ее, напишет юную деву с лилией в руке — символ известный и потому всем понятный. Гоген под названием „Чистота“

напишет пейзаж с прозрачными водами; никаких следов осквернения цивилизованным человеком; может быть, один какой-нибудь персонаж. Не входя в детали, скажу лишь, что между Пюви и мной — вселенная...»

В послании к Монфреду, в котором он описывает картину «Откуда мы?», Гоген рассказывает о своей попытке самоубийства: «После того как я опять ничего не получил от Шоде с рождественской почтой, а здоровье мое вдруг почти восстановилось и уже не было шансов на естественную смерть, я решил покончить с собой. Я укрылся в горах — там мой труп был бы съеден муравьями. Револьвера у меня не было, имелся мышьяк, который я накопил, пока болел экземой. Но то ли доза была слишком сильной, то ли рвота вывела из организма яд, не дав ему подействовать, не знаю...» Примечательно, что как только художник взял в руки кисть, его здоровье вдруг «почти восстановилось». Как тут не прийти к выводу, что болезни, которые угнетали Гогена, были вызваны в большей степени чисто психическими причинами, даже если сифилис сыграл тут не последнюю роль... Неудавшаяся попытка самоубийства в какой-то степени даже способствовала успеху картины «Откуда мы?». Позднее Гоген писал, что картина «была сделана за месяц, без всякой подготовки и предварительных этюдов. Мне хотелось умереть, и в этом отчаянном состоянии я написал ее на одном дыхании...»

Разумеется, не стоит понимать эти слова буквально. Известно, что перед тем, как написать картину, художник хорошо подготовился, а затем в течение месяца напряженно работал, при этом у него «мучительно стучало в висках, кружилась голова, случались приступы рвоты». К картине он возвращался и позднее. Кроме того, она послужила исходным произведением для большинства великолепных работ 1898 года. Это большое полотно появилось на свет в тот момент, когда нравственные и физические мучения художника достигли наибольшей силы и он решился наконец свести счеты с жизнью. И хотя финансовое положение Гогена оставалось таким же безнадежным, картина дышит умиротворенностью, словно, приняв это решение, он враз освободился от чрезмерного напряжения, связанного с продолжительным периодом затишья в своем творчестве. И пусть в январе Гоген не получил денег, на которые рассчитывал, зато Шарль Морис прислал ему «Ревю бланш», где была опубликована «Ноа-Ноа». Эта новость очень поддержала художника, ведь «Ноа-Ноа» была в некотором роде предисловием, словесным путеводителем по его таитянским произведениям, который мог сыграть большую подготовительную роль в понимании его творчества.

Тем не менее своими письмами Гоген настолько взволновал своих

друзей, что Даниель де Монфред посоветовал художнику поскорее вернуться во Францию. 15 марта как бы в ответ на это предложение Гоген послал доктору Гузе, судовому врачу «Дюге-Труэна» (тот познакомился с художником во время стоянки корабля и за сто франков купил у него картину), письмо, в котором рассказывал о своей болезни, не поддававшейся лечению: «...жить, как я, в одиночестве, в молчании — значит сильно страдать. К счастью, я буквально разваливаюсь по частям. Я уже предвижу скорый конец и с нетерпением жду, чтобы этот момент наступил как можно раньше, поскольку не хочу приближать его сам. [...] Я не желаю покидать свой пост. В том смысле, что я не собираюсь возвращаться во Францию, как вы мне это советуете. Каждый день (и этому свидетели — мои последние крупные работы) я обнаруживаю, что я еще не все сказал о Таити, что осталось сказать еще очень много, в то время как во Франции при том отвращении, которое я к ней питаю, мой мозг, вероятно, станет совсем бесплодным. [...] Это правда, что при моем нынешнем умении я мог бы писать в манере более *коммерческой*. Но это было бы недостойно меня и моего пути в искусстве, который я прошел, как полагаю, честно. Было бы обидно так хорошо начать и так плохо кончить. Но ведь жизнь продолжается, скажете вы. А зачем жить без идей, придающих ей смысл? Нет, об этом не может быть и речи! К тому же мученичество зачастую необходимо для революции. Мое творчество, если рассматривать его с точки зрения его непосредственного и чисто живописного результата, имеет куда меньше значения, чем с точки зрения конечного и нравственного результата, то есть *освобождения* живописи, отныне избавившейся от всех пут, из подлой сети, сплетенной всеми школами, академиями и, в особенности, ничтожествами».

Некоторые искусствоведы недоумевают: неужели художники конца XIX века действительно задумывали свои произведения как вызов салонной живописи, а также работам по государственным заказам? Это немного бессвязное, похожее на внутренний монолог письмо дает исчерпывающий ответ на этот вопрос. Притом как ясно и как волнующе!

Гогена по-прежнему мучили долги, и он был вынужден искать работу. Без малейших колебаний он попросил для себя место секретаря-казначея... в Земледельческой кассе. В чем, разумеется, ему незамедлительно было отказано. Удалось устроиться только на должность делопроизводителя и чертежника в Управлении общественных работ и недвижимых имуществ. Получал он шесть франков за день присутствия, то есть воскресные и праздничные дни не оплачивались. Таким образом, месячная заработная плата Гогена составляла около ста пятидесяти франков. Любопытно, что из-

за якобы официального характера своей поездки Гоген все еще являлся членом привилегированного клуба офицеров Папэте. Но теперь из-за незначительности занимаемой им должности художник не мог его посещать, а следовательно, потерял возможность заводить нужные знакомства, которые, несмотря ни на что, предоставлял ему клуб. Что касается общественного положения, терять ему теперь было нечего, и Гоген перебрался в пригород Папэте, Паофай, где снял маленький домик у друга Теха'аманы. Отсюда можно было быстрее добраться до работы, а в случае необходимости и до больницы. До конца сентября Гоген практически совсем не занимался живописью. Правда, картину «Откуда мы?» он все-таки закончил, и 2 июня она была сфотографирована почтовым служащим Анри Лемассоном.

В мае Гоген получил немного денег от Монфреда и Мофра и смог вернуть самые неотложные долги. В июле с одним из офицеров, возвращавшихся во Францию, он отправил в Париж «Откуда мы?» и восемь других не менее значительных картин. Вот если бы Монфреду и Шоде удалось устроить «симпатичную маленькую выставку» из его работ! Например, у Бинга или Дюран-Рюэля. Или даже вернисаж в мастерской Шоде, известив об этом мероприятии только нескольких друзей и клиентов Воллара и Портье. Гоген боялся, как бы младшие собратья по цеху не «использовали» его идеи. Он дорожил званием главы школы. Если не предпринять необходимых мер предосторожности, то «завтра, может статься, — писал он, — я окажусь учеником Бернара и Серюзе в живописи и учеником Пако Дуррио в скульптуре».

Во Францию он отправил самое лучшее из того, что у него было, и сразу стало очевидным, насколько плодотворным был период работы над «Откуда мы?». Благодаря подробнейшему отчету Таде Натансона, опубликованному в «Ревю бланш», мы знаем и о других полотнах. Речь идет о «Те папе наве наве (Чудесном источнике)», «Мужчине, собирающем плоды с дерева», «Раве те хити ааму (Идоле)», «Фарари маруру (Пейзаже с двумя козами)», «Те Буро» — одним из вариантов «Большого дерева», «Купальщицах на Таити», «Вайраумати», «Таитянской женщине» и об одном из отдельно написанных персонажей из «Откуда мы?».

«Те папе наве наве (Чудесный источник)» появился естественным образом благодаря «Откуда мы?». В этом полотне озаренный светом сборщик плодов уступил место обнаженной женщине, похожей на смягченный вариант придуманной художником Евы, которая напоминает своей позой статую Боробудура. Свет уступает место теплым, приветливым сумеркам. Интимность обстановки усиливается за счет небольшого

формата произведения. Взгляды персонажей обращены к зрителю, но это совершенно не нарушает размеренную жизнь рая. Время здесь просто не существует.

Пометка «1898 год» делает это произведение своего рода постскриптумом к «Откуда мы?». Совсем иначе обстоит дело с «Мужчиной, собирающим плоды с дерева», с «Пейзажем с двумя козами», которые помечены 1897 годом, и с «Идолом», написанным в 1898 году (таитянское название переводится как «присутствие злого духа»), который является живописным вариантом, включая позу, «Овири», помещенной отныне среди столь любимого Гогеном таитянского пейзажа с горой. «Таитянская женщина», уменьшенная копия которой (время создания — 1898 год) хранится теперь в Копенгагене, а оригинал — в Белграде, напоминает сидящую к нам спиной на корточках женщину из «Откуда мы?». Если добавить к этому «Купальщиц» (они сейчас в Вашингтоне), относимых из-за их общей тональности с «Те папе наве наве» к 1898 году до тех пор, пока не была установлена их подлинная дата — 1897 год, то получается, что Гоген в то время переживал гораздо более плодотворный творческий период, чем это можно было представить, исходя из его писем.

И напротив, нет никаких сомнений, что до наступления осени он не писал вообще. К унижительной и досадной необходимости ходить на службу прибавились и другие неприятности. Пахура, чувствовавшая себя одинокой и покинутой из-за ставших регулярными отлучек своего покровителя, чье социальное положение значительно ухудшилось, вернулась к своим родственникам в Пунаауиа. «Гоген ездил к ней несколько раз и уговаривал вернуться, — пишет Бенгт Даниельссон, — но она была непреклонна. В то же время она не без оснований полагала, что имеет право жить в роскошном доме Гогена и пользоваться его хозяйственной утварью и инструментами, когда ей заблагорассудится». Гоген, в свою очередь, был уверен, что она приходит только для того, чтобы растащить его хозяйство. Чтобы помешать ей в этом, он даже забаррикадировал двери и окна. И когда приятели Пахуры все-таки взломали дверь и забрали кольцо, кофемолку и мешок из копры, Гоген, не колеблясь, подал на нее в суд. Пахуру приговорили к пятнадцати франкам штрафа и неделе тюремного заключения! Конечно же, такое поведение Гогена не могло не вызвать бурю негодования со стороны соседей. Была подана апелляция, и, ко всеобщему удовлетворению, процесс увяз в формальностях.

В сентябре у Гогена вновь разболелась нога, и он вынужден был провести двадцать три дня в больнице. 12 декабря он написал Монфреду,

что, потеряв способность ходить и писать картины, он «обречен жить, когда утрачены все моральные основания для жизни». Документальные источники того времени свидетельствуют лишь о его депрессиях, разочарованиях и судебных процессах. И тем не менее именно тогда были созданы такие значительные произведения, как «Белая лошадь» размером 171х91 см, хранящаяся в музее Орсе, и «Фаа ихеихе (Подготовка к празднику)» размером 54х169 см, которая сейчас находится в Тейт-Галери; второе название этой картины — «Таитянская пастораль». Эти произведения имеют особое значение, поскольку являются первыми, написанными в необычно мягкой манере, за которыми последовало много других прекрасных работ 1899 года.

Картина «Белая лошадь» была заказана Амбруазом Мийо, богатым аптекарем из Папеэте, которому Гоген был должен крупную сумму. Однако, увидев зеленоватую лошадь на переднем плане, аптекарь отказался от картины. «Белая лошадь» сохранилась до наших дней благодаря усилиям Монфреда. В 1927 году он преподнес картину в дар Лувру, и она сразу вызвала ожесточенные споры. Гоген смело подобрал краски не только для лошади на переднем плане, напоминающей своей статью коней Парфенона, но и для ее красивой соседки и для всего пейзажа. Все вместе создает впечатление бегства в доселе неведомую, расположенную где-то на берегах Южных морей Аркадию. Но самое дерзкое в картине — все-таки сама композиция, где Гоген вновь применяет свой любимый прием — диагональное расположение ветвей деревьев. Именно композиция увлекает зрителя в этот девственный мир. И действительно, пейзаж как бы сдвинут к переднему плану картины, то есть к зрителю, в то время как два непропорционально больших всадника на заднем плане удивительным образом создают эффект отдаленности. В результате теряются все реальные ориентиры, и мы уносимся вдаль, подхваченные живописными ритмами.

Всадник из правого угла картины вдруг оказывается персонажем из правой части «Таитянской пасторали», которая, в свою очередь, повторяет композицию с центральным персонажем из «Откуда мы?». Однако на сей раз тревога и мысли о самоубийстве уступили место ликующей пасторальной отрешенности. Теперь живопись как бы способствует бегству. И отныне это становится правилом и является убедительным подтверждением того, что Гоген действительно хотел повернуться спиной к невыносимому миру, который он с горечью описывал своим друзьям. В послании к Монфреду от 12 декабря 1898 года Гоген признавался: «Слава есть лишь тогда, когда сам ее сознаешь. Не все ли равно, признают ли ее и провозглашают другие? Настоящее удовлетворение можно обрести лишь в

самом себе, а сейчас я себе отвратителен». Может быть, эти слова были вызваны смертью Стефана Малларме, о которой Гоген узнал из «Меркюр де Франс»: «Я очень этим огорчен. Вот еще один, умерший мучеником искусства, — по крайней мере, его жизнь была не менее прекрасной, чем его творчество. Наше общество неисправимо. Можно подумать, что оно нарочно ошибается насчет подлинного значения людей при их жизни, руководствуясь лозунгом: „Гений и порядочность — вот кто мои враги“».

12 января Гоген наконец получил по почте тысячу франков от Монфреда, в том числе пятьсот франков от продажи «Nevermore». Но февральские новости о выставке, которая проходила в Париже у Воллара с 17 ноября по 10 декабря, привели Гогена в бешенство. Он и раньше не доверял молодому торговцу, с которым поддерживал эпизодические и довольно своеобразные отношения, но когда узнал, что за исключением «Откуда мы?» ни одно полотно не было выставлено на продажу, поскольку Воллар скупил их оптом за тысячу франков, то буквально взорвался. Во-первых, из-за ничтожно низкой цены. Гоген не отдавал себе отчета в том, что это произошло по его вине: Монфред, получая полные отчаяния письма, пришел к выводу, что подобная сделка будет для художника настоящим спасательным кругом. А во-вторых, из-за того, что монополия Воллара на картины разрушала все его планы. И вновь перед нами предстает энергичный, умеющий считать Гоген, знающий законы рынка и не желающий попадаться на чью-то удочку.

«Воллару с тем, что у него в руках, работы хватит на целый год. Это означает, что все клиенты, которые могли бы купить мои произведения, оказались во власти Воллара, — объяснял Гоген Монфреду. — Ах, если бы кипа моих старых полотен была продана по дешевке просто частному лицу, это была бы не беда, но все новые Воллару — это катастрофа. У человека нет совести, он ради нескольких грошей готов нажиться на нужде другого, и в следующий раз, окрыленный удачей, он предложит вам *половинную цену*». Гоген рассчитывал, что эта выставка позволит ему встать на ноги. Он ведь был по-прежнему очень болен, и когда теперь он снова сможет отправить во Францию партию картин? «От удара дубиной, нанесенного Волларом, у меня раскалывается голова... Почему я не умер в прошлом году?»

Нужно отметить, что, получив от Монфреда тысячу франков, Гоген тут же уволился из Управления. Он вернулся в свою мастерскую в Пунаауиа и обнаружил, что хижина пришла в плачевное состояние. Крысы разворошили крышу, и она стала протекать. А тут еще тараканы попортили рисунки и даже большую неоконченную картину. Зато Гоген вновь сошелся



с Пахурой, которая была уже на пятом месяце беременности.

Мы уже достаточно хорошо знаем характер Гогена, чтобы догадаться, что, прозябая в этом унылом мраке, он попытается ему противостоять, найти какой-то просвет. В конце концов, его мог вернуть к жизни будущий ребенок. Кроме того, в октябре 1898 года охваченный глубокой депрессией художник попросил Монфреда прислать ему семена цветов, в частности хризантем. Возможно, он это сделал потому, что исполнилось ровно десять лет с тех пор, как он приехал в Арль, в комнату, украшенную Винсентом. А возможно, и потому, что вынашивал, пусть еще смутные, планы создания новых картин, которые вместили бы в себя все эти цветы. Он посеял семена, переданные Монфредом, и теперь, глядя на результаты своего труда, мог смело утверждать, что в сочетании «с многочисленными цветущими таитянскими кустарниками они создадут вокруг моей хижины настоящий райский сад». Критику Андре Фонтена, который написал отзыв о выставке у Воллара и который, по мнению Гогена, ничего не понимал в живописи, но был «полон добрых намерений», художник как-то поведал, как ему хотелось бы жить: «Здесь, вблизи моей хижины, в полной тишине, опьяняясь запахами природы, я мечтаю о неистовых гармониях. Я черпаю отраду из своего рода священного ужаса, который угадываю в незапамятном прошлом... Скульптурная величавость в фигурах здешних животных; есть нечто древнее, царственное, священное в ритме их движений, в их необычайной неподвижности. В глазах мечтателя под тем, что на поверхности, всегда трепещет непостижимая загадка».

Многочисленные произведения 1899 года благодаря как земному раю, окружавшему художника, так и созданному его грезами, явились вершиной океанийского периода. Гоген вернулся к религиозному синкретизму, о чем говорит картина, на которой изображен идол. Названа она почему-то «Великий Будда», хотя самым естественным образом сочетается с другим полотном — «Тайная вечеря». Сюжет «Те авае но Мариа (Месяц Марии)», вероятно, связан с тем, что 19 апреля Пахура родила сына, которого Гоген назвал Эмилем. (Он по-прежнему выбирал одни и те же имена. У него уже были Алина, Кловис...) Видимо, рождение сына определило сюжет и двух других полотен, объединенных названием «Материнство». Однако реалистические параллели следует проводить очень осторожно, поскольку та же тема уже присутствовала в «Таитянских пасторалях» и в «Трех таитянок на желтом фоне». То же самое можно сказать о великолепной картине «Рупе рупе (Сборе плодов)» и о другом шедевре того же периода — «Две таитянки», или «Груды с красными цветами» (эта более известная картина находится в музее Метрополитен). Эти работы как бы образуют

отдельный цикл. Женщина из «Те авае но Мариа» вновь возникает в «Те тиаи на оэ ите рата (Ты ждешь письма?)». Бенгт Даниельссон заметил, что это сложное название «является одним из немногих, переведенных на таитянский язык правильно. [...] Соседи Гогена, — добавляет он, — наверняка задавали ему этот вопрос каждый раз, когда видели, как нетерпеливо он ждет письма из Франции». Это-то ожидание и воплотилось в необычайно светлом и ярком полотне, как бы полностью отрицающем всякую тревогу.

Пропасть, простиравшаяся в то время между мучительным, полным трудностей существованием Гогена и его живописью, была как никогда громадной. Если верить художнику, то в начале апреля он все еще не брался за краски. В мае у него оставалось всего сто франков, а в июне он отказался от предложения Мориса Дени вновь собрать после десятилетнего перерыва «художников, некогда объединившихся в кафе Вольпини», заодно воспользовавшись случаем, выразить свое мнение о Бернаре. Впрочем, далее Гоген добавлял: «Есть еще причина, подлинная. С моим творчеством кончено. [...] Я пишу только по воскресеньям и в праздничные дни, поэтому я не имею возможности снабдить вас новыми образчиками моего творчества, к тому же они не были бы в достаточно пристойных рамах и не соответствовали бы духу времени. Мое папуасское искусство не имело бы оснований находиться рядом с произведениями символистов и идеистов». В июне Гоген жаловался, что у него осталось очень мало красок и три метра холста. И в августе пишет уже совсем отчаянно: «У меня более нет холста для картин, и, кроме того, я еще слишком удручен, чтобы писать, слишком занят ежеминутными материальными заботами. Да и к чему, если мои произведения обречены либо скапливаться у вас, что должно вам причинять неудобства, либо гуртом продаваться Воллару за кусок хлеба». И тем не менее чутье подсказывало, что художник по-прежнему занимается живописью и что где-то между серединой весны и осенью появится сразу несколько восхитительных новых полотен.

Гоген писал Монфреду в мае того же года: «Главное для меня — это знать, на правильном ли я пути, совершенствуюсь ли, не делаю ли ошибок во вред искусству. Вопросы о материале, заботы о выполнении и даже о подготовке холста отступают на задний план. Ведь это всегда можно поправить, не так ли? В то время как углублять искусство — дело очень тонкое и даже страшное». Очевидно, что Гоген вовсе не собирался останавливаться на достигнутом. Получив в сентябре от Монфреда партию холста, он сообщил другу, что намерен написать десяток картин для новой Всемирной выставки 1900 года. К сожалению, посылка с его новыми

работами, отправленная в середине января, пришла слишком поздно и не на тот адрес. К картинам в ней были приложены четыреста семьдесят пять гравюр. Еще одно доказательство того, что художник работал не покладая рук. И это не считая его писательского труда, которым он особенно увлекся во второй половине 1899 года.

Что касается упомянутой партии картин, то они до сих пор остаются малоизученными. К Воллару они попали в тот момент, когда в его галерее находился известный русский коллекционер Щукин, который увез многие выдающиеся произведения Гогена в Россию, некоторые из них, как, например, «Рупе рупе», с тех пор ни разу не выставлялись на Западе.

В этих полотнах Гоген совершенно по-новому раскрывает тему, хотя это заметно и при сравнении, например, его «Таитянских пасторалей» и «Откуда мы?». Может показаться, что непреодолимое влечение к языческому Эдему, а отсюда и к идолам и религиозному синкретизму объясняется неистребимой потребностью художника опираться на общеизвестные символы. Но, с другой стороны, никогда его живопись не была настолько раскованной и свободной от внешних условностей, как в этих последних работах. Изображая с небольшими изменениями одних и тех же женщин, почти в одних и тех же позах и вымышленных одеяниях на фоне фантастической растительности, Гоген наконец избавился от навязчивого таитянского духа, бывшего неизменным атрибутом его предыдущих произведений. Пейзаж теперь превратился в единообразный золотистый задний план, предназначенный лишь для того, чтобы выделить фигуры, переставшие быть объемными, как, например, в «Та авае но Мариа» или «Рупе рупе», наиболее законченной и монументальной картине (128 x 200 см). Позы и ритмы, заимствованные у фигур Боробудура, своей священной торжественностью естественно вписываются в общую композицию и усиливают необычность произведений. Все эти находки совершенно отчетливо предопределили будущую живопись Матисса. Скорее всего, тот видел некоторые из этих произведений Гогена (до того, как Щукин увез их в Россию) у Воллара, на выставке в ноябре 1903 года. Кстати, первая персональная выставка Матисса состоялась там же, в июне 1904 года. Эти полотна значительно повлияли на увлечение фовистов пасторалью.

На картине «Груды с красными цветами» две выходящие из тени кустарника молодые женщины приносят в дар цветы. Их подчеркнутая грациозность и обнаженные груди придают картине особую эротическую теплоту, приближая ее к европейским представлениям о жизни на берегах Южных морей. Как и в «Сельском концерте» Джорджоне, в этом

произведении живопись достигает несовместимого с повседневной жизнью очарования. В ней есть и тайна, и сладострастие обнаженных тел, и не имеющее себе равных благородство поз. Невольно приходят на ум строки из «Прежде и потом»: «Мои глаза смотрят, не понимая, на открывающееся передо мной пространство, и у меня возникает ощущение бесконечности, началом которой являюсь я сам».

Но поскольку повседневная жизнь на Таити представляла собой разительный контраст с Эдемом, созданным воображением художника, то Гогену пришлось заняться журналистикой. С 12 июня он начал сотрудничать с маленькой сатирической газетой «Осы», на страницах которой католики сводили счеты с протестантами. Гоген начал с того, что устроил разнос прокурору Республики Шарлье, которого не мог простить за то, что тот отказался дать ход его жалобе на Пахуру и ее приятелей. В «Прежде и потом» Гоген рассказывал: «Толстый прокурор, прокурор Республики, после допроса двух молодых воров нанес мне визит. В моей хижине есть вещи странные, поскольку они необычные: японские гравюры, фотографии с картин Мане, Пюви де Шаванна, Дега, Рембрандта, Рафаэля, Микеланджело, Гольбейна. Толстый прокурор (любитель и, говорят, бойкий рисовальщик) смотрит вокруг и останавливается перед женским портретом Гольбейна из Дрезденского музея. Он говорит мне: „Это со скульптуры?.. Не правда ли?“ — „Нет, это картина Гольбейна, немецкая школа“. — „Что ж, неважно, мне это нравится, это мило“. Гольбейн? Мило? Его ждет экипаж. Он едет дальше, чтобы мило позавтракать на траве среди миленького пейзажа...» (В хижине Гогена на Маркизских островах висела репродукция портрета «Госпожа Гольбейн и ее дети», сама же картина находится не в Дрездене, а в Базельском музее.)

В своей статье Гоген яростно нападает на прокурора: «Вы признаетесь, что вам просто не по плечу заседать в суде и даже натирать в нем полы, что вы всегда ведете себя тщеславно и глупо, чтобы хоть на минуту почувствовать себя важной шишкой...» После появления этой статьи Гоген готовился к худшему — наверняка его теперь привлекут к суду. Но, к его глубочайшему разочарованию, ничего не произошло. «В результате, — писал Гоген Монфреду, — ничего мне не сделали: ни вызова на дуэль, ни вызова в суд. Что за гниль в наших колониях!» Шарлье не нашел лучшего способа отомстить Гогену, как уничтожить три принадлежавшие ему картины художника, купленные у того за гроши. Это еще больше подхлестнуло нашего журналиста. Он доверительно сообщал Монфреду: «Как вы могли убедиться, я на Таити снова стал поднимать голову и хорошо сделал — меня начали бояться и уважать. А потом, так сказать,

став жертвой обстоятельств, я создал газету „Улыбка“, которая наделала здесь много шума. К сожалению, ее передают из рук в руки, и я продаю ее очень мало».

Гоген выпускал «Улыбку» до апреля 1900 года, поскольку в феврале он стал главным редактором «Ос». Он с охотой смаковал местные дразги, удовлетворяя становящуюся все более и более острой потребность писать, возникшую, возможно, из-за бессонных ночей. На страницах газеты Гоген защищал поселенцев, маленьких людей от произвола богачей и глупости администрации. Он разделял их точку зрения, но выражал ее с присущей ему горячностью: «Когда подлый предприниматель, поднаторевший в нарушении законов, разоряет вас, этому надо яростно сопротивляться. [...] Оплеухи, избиение, даже убийство — все средства хороши, чтобы избавиться от паразитов, заполонивших общество. В противном случае, если вы не будете начеку, то скоро превратитесь в нацию лакеев, в мужчин в юбках, низведенных до роли женщин». Не стоит подходить к этим словам с позиций конца XX века. Гоген жил в эпоху завоевательной колонизации. Никто не считал «туземцев» полноправными членами общества. «Если вы обучите туземцев французскому языку, арифметике и всему, что из этого следует, то с точки зрения развития цивилизации, это, возможно, очень хорошо. Но если вы стремитесь приобщить их к цивилизации на примере беззакония и зла, на примере упадочничества, присущего белой расе, на примере произвола верхов и подлости низов, то вы совершаете большую ошибку...»

Кроме того, в критических отзывах Гогена мы находим глубоко личные замечания в адрес некоторых литературных произведений, например, «Короля Юбю» Жарри или о портрете Рембо, о смерти которого Гоген узнал лишь в 1898 году. Гоген противопоставлял Рембо капитану Маршану, считал их «двумя полярными силами, абсолютно по-разному подходившими к процессу колонизации. [...] Из них двоих наиболее цивилизаторскую, просветительскую работу должен был бы выполнять офицер, а не проклятый поэт. В действительности же происходит все наоборот [...] Колониальная политика оказывается совершенно чуждой колонизации». Надо заметить, что написать подобные строки, находясь на Таити в 1899 году, было своего рода нахальством.

Из послания к Монфреду, написанного в начале мая 1900 года, мы узнаем, что Гоген вновь заболел и не занимался живописью целых шесть месяцев. И действительно, хотя 1899 год и был для художника плодотворным, похоже, что на протяжении 1900 года Гоген почти не интересовался живописью. Была ли это нечеловеческая усталость, вполне

естественная после такого творческого напряжения? Или же Гоген решил, что он уже все сказал о своем Эдеме, и размышлял, не стоит ли покинуть его ради новых впечатлений. Возможно, виной всему была физическая немочь? Или чрезмерное увлечение журналистикой? Наверное, всего понемногу. Но главное, у него появилась возможность совершить новое путешествие, которое могло бы снова изменить его жизнь со всеми вытекающими последствиями, поскольку побудило бы вновь пересмотреть свои основные принципы. Тем более что приближался новый, XX век, на который Гоген так рассчитывал.

### **Глава 3**

#### **Последние грезы на Таити**

Одиночество тяготило. В последние месяцы 1899 года Гоген совсем отчаялся, не получая никаких известий от Шоде. К тому же после той роковой сделки с Волларом Монфреду не удалось продать ни одного полотна. К счастью, журналистская деятельность приносила Гогену кое-какой доход, и это позволяло ему сводить концы с концами. А в январе Гоген узнал ошеломляющую новость: умер Шоде, до сих пор занимавшийся продажей картин художника. Но с той же почтой он получил от Воллара письмо и шестьдесят листов энгровской бумаги. Эти листы «для того, чтобы вы, если вам будет угодно, написали для меня во весь формат этих листов карандашные этюды, тронутые акварелью, наподобие тех, что вы когда-то рисовали в Бретани, а затем оттеняли пастелью», — писал Воллар и обещал сорок франков за каждый этюд, а также просил прислать ему нарисованные цветы по той цене, за которую он «покупал их у Даниеля» [де Монфреда]. А затем он беззастенчиво предлагает: «Одним словом, я могу покупать все, что вы сделаете. Само собой разумеется, что мы заранее договоримся о цене и что это будет написано на хорошем холсте, который я могу вам прислать, и хорошими красками, которые я тоже могу вам передать». И добавляет: «...Я настаиваю на договоренности о цене лишь потому, что ваши произведения слишком непохожи на все то, что люди привыкли видеть, и их никто не хочет покупать. Я уже скупил все у Сезанна и организовал три или четыре выставки из этих работ — в результате публика ими заинтересовалась».

На этот раз мы услышали настоящий голос беззастенчивого Воллара-торговца. Как выяснилось, разговаривать с Сезанном или Пикассо об их произведениях таким грубым тоном, прикрываемым деланным креольским

добродушием, он не решался. Гоген ответил на это письмо «по пунктам». Прежде всего «я очень привередлив в вопросе выбора бумаги. Затем ваше выражение *во весь формат* меня пугает настолько, что я даже начать ничего не могу. Между тем всякий художник (если вы считаете меня таковым, а не машиной для выполнения заказов) делает хорошо только то, что сам чувствует...» Вместо этюдов Гоген послал Воллару одну из своих литографий: «Сейчас я занят серией опытов в области рисунка, которыми я более или менее доволен... Похоже на оттиск, но это не то». Затем Гоген перешел к цветам: «Я не художник, пишущий с натуры, и теперь менее, чем когда-либо. Все творит мое безумное воображение. И когда мне надоедает писать фигуры (что я больше всего люблю), я начинаю какой-нибудь натюрморт и заканчиваю его, так и не обратившись к натуре».

Это по поводу творчества. Далее нам вновь предоставляется возможность убедиться, что Гоген за прошедшее время не утратил чутья коммерсанта. Для начала он избирает тактику нападения и возмущается словами «никто не хочет»: «Суровый приговор, если он не преувеличен... Правда заключается в том, что именно торговец определяет цену, когда умело берется за дело, когда у него нет никаких сомнений, и особенно тогда, когда живопись хороша. *Хорошая живопись всегда имеет свою цену*. Кроме того, я получил письмо от Мориса Дени, который всегда осведомлен о том, что творится в Париже: и он мне сказал, что Дега и Руар оспаривали друг у друга мои картины [в июне 1898 года Дега, Анри и Эрнест Руар действительно купили у Монфреда по одному произведению Гогена на общую сумму в 650 франков] и что в Аукционном зале за них дают довольно приличную цену».

Следующий маневр — отступление: «Впрочем, я не намерен в этом разбираться. Сейчас я веду такой образ жизни, что все более и более теряю интерес к живописи (ухожу со сцены, как говорят в театре). Я займусь на Таити либо литературным трудом, либо буду помаленьку хозяйничать на своем клочке земли. Остальное, я имею в виду мои картины, хранящиеся в Париже, послужит дополнением к моему ежедневному куску черного хлеба».

И наконец, третий маневр — наживка. По поводу тех четырехсот семидесяти пяти гравюр, которые он отправил в Париж: «Вот, мне кажется, выгодное дело в области графики — для торговца — по причине маленького тиража. Я хотел бы получить за все разом две тысячи пятьсот франков или четыре тысячи, если продавать их в розницу...» Затем Гоген переходит к ценам на картины: «Последние цены, по которым вы их купили у Даниеля, меня крайне удивили, если только это не недоразумение.

И если бы я был там или меня предупредили, я бы наотрез отказался. Уже десять лет как цены вдвое выше. По старым равняться нечего. Но Даниель был *уверен, что делает хорошо*. Поэтому и я думаю, что он поступил хорошо, и могу только поздравить его с этим. Ибо это слишком благородная натура, чтобы между нами когда-нибудь могли возникнуть недоразумения...»

В заключение Гоген дал гарантии: «Я не думаю, что вы, будучи торговцем, предложили сделку, не просчитав ее до мелочей. Следовательно, необходимо, *чтобы она стала возможной*. Я всегда говорил — некогда и Ван Гог [Тео или Винсент? Вероятно, Тео, если исходить из контекста] думал так же, — что со мной можно заработать много денег [...] Я занялся живописью очень поздно, поэтому у меня *очень мало картин*, и большинство из них находится в Дании и Швеции. Не стоит бояться, что я, как другие, буду писать огромное количество картин, которые придется постоянно выкупать...» Воистину, в своем письме Гоген предусмотрел все. «Мне остается поздравить вас с покупкой мастерской Сезанна как с *коммерческим предприятием*, а не как с актом человеколюбия, поскольку Сезанн чрезвычайно богат».

Посылая это письмо через Монфреда, Гоген посоветовал другу держаться с Волларом холодно: «Понимаете, я чувствую, что о таком деле надо весьма осторожно вести переговоры с человеком столь жестоким и изворотливым, но успеха можно добиться лишь при условии (если вообще можно), что его удастся убедить, будто заинтересован в нем он, а не я. (А между тем один Бог ведает, насколько мне это необходимо!) Затем надо убедить его, что *(это обязательное условие)* заключить соглашение надо немедленно и с выдачей аванса... Гравюры продавать только за отдельную плату». А поскольку Гоген по-прежнему не доверял торговцу, то он не преминул добавить: «Еще одно: картины, которые сейчас у вас и у Шоде, не должны продаваться по ценам нового договора».

Гоген одержал победу. В марте он подписал контракт с Волларом на своих условиях. Гоген будет ежегодно отправлять двадцать — двадцать четыре картины по цене двести — двести пятьдесят франков за каждую и в любом случае получать ежемесячно триста франков в счет оплаты за картины.

Счастье никогда не приходит одно. Один коллекционер, румынский князь Эммануэль Бибеско, который в январе купил шесть картин по сто пятьдесят франков за каждую, выразил готовность платить за будущие картины художника на пятьдесят франков больше, чем Воллар, а также принять все прочие условия Гогена, полностью заменив торговца. Гоген,



понимавший, что Волларом движет исключительно «жажда наживы», тем не менее предпочел остаться с торговцем. Однако он приложил все усилия, чтобы не разочаровать Бибеско и не потерять его расположения. С тех пор как Гоген стал зарабатывать на жизнь живописью, он впервые смотрел в будущее без содрогания.

Гоген так и не узнал еще об одном несчастье, постигшем его семью. Его сына Кловиса парализовало в результате несчастного случая, и Метте дала согласие на операцию. В мае, на двенадцатый день после операции, Кловис умер от заражения крови. Гогена же по-прежнему мучили болезни, и он опасался, что они помешают ему выполнять свою часть договора. Переданные Монфредом гомеопатические средства не помогали. К тому же Воллар нерегулярно высылал ему ежемесячную плату, и у Гогена не было средств, чтобы внести аванс в триста франков и пройти курс лечения в больнице. И снова художника стали преследовать старые демоны ужаса — страх перед нищетой, и пробудилось в душе недоверие к Воллару. В октябре из опасения, что его таитянские деревянные скульптуры будут «разрознены и попадут к людям, которым они не нравятся», он подарил их Монфреду, попросив, чтобы «Овири» прислали на Таити — она будет стоять на его могиле. К счастью, благодаря стараниям Монфреда о Гогене узнали коллекционеры из Безье, и Гюстав Файе, происходивший из богатой семьи виноделов, вдохновитель Общества любителей изящных искусств и хранитель местного городского музея, купил у художника два полотна за тысячу двести франков. Эти деньги Гоген получил в середине декабря и наконец смог лечь в больницу.

Выйти ему оттуда удалось только в начале февраля и почти сразу же пришлось вернуться обратно. Экзема теперь появилась и на руках. Кроме того, жесточайшие боли в плече утихали лишь после укола морфия. «Слегка подлечившийся» Гоген окончательно выйдет из больницы только в начале марта. После рождения ребенка Пахура не стала жить с художником и вернулась в свою семью. А его хижину снова разорили крысы, заодно испортив рисунки, предназначавшиеся для отправки Воллару. Гоген начал подумывать о переезде на Маркизские острова — жизнь там была намного дешевле, чем на Таити, где цены постоянно росли. К тому времени Воллар возобновил платежи. Гоген, до этого сердившийся на торговца и собиравшийся даже возратить ему задаток, чтобы разорвать контракт, не без удовольствия заметил: «По-моему, сейчас он очень боится, как бы я его не бросил».

Отныне в своих письмах Гоген не будет жаловаться на отсутствие денег, зато постоянно будет сетовать на невозможность заниматься

живописью. Похоже, его подогретое таитянской экзотикой воображение «начинало ослабевать». Но, как всегда, утверждения художника, что он давно не брался за кисть, не следует понимать буквально. Если принять во внимание, что мастерская Гогена на Хива-Оа была готова лишь к ноябрю, а значительное количество произведений подписано 1901 годом, то можно догадаться, что художник жаловался только на то, что ему никак не удавалось найти тему, столь же значительную, как, например, для картины «Откуда мы?» или для «Таитянских пасторалей». Этот созданный воображением мир в точности отображал то, что Гоген искал на Таити. Именно ощущение, что цель достигнута, и побудило Гогена отправиться на Маркизские острова, теперь уже к настоящим дикарям. И не только для того, чтобы подстегнуть свое воображение, но и для того, чтобы довести до конца свое путешествие, которое являлось для него своего рода посвящением. Он уезжал не столько за сюжетами для новых картин, сколько для нового обогащения своей души.

Но живопись идет по собственному пути. У нее есть собственные устремления и своя внутренняя жизнь, не подвластная воле художника. И «урожай» картин в 1901 году был самой высокой пробы, несмотря на то, что Таити, может быть, за исключением трех-четырех раз, лишь слегка озарил художника своим светом. Хотя Гоген и отказался писать для Воллара цветы, эта идея не умерла, а обернулась чудесными натюрмортами, вполне отвечающими целям его искусства. На нескольких из них изображены подсолнечники, росшие в их с Винсентом саду. Эти цветы как будто образовали мост между Таити и Европой, между искусством, оплодотворенным Таити, и поисками новаторов во Франции. Оба варианта «Подсолнечников на кресле» — грустное воспоминание об Арле, об оставшемся в прошлом их яростном с Винсентом горении. Кресло здесь вызывает ассоциации с пустым креслом Гогена, когда-то написанным Винсентом Ван Гогом; корзина, где чахнут цветы, явно местного производства. На варианте из коллекции Бюхрля (Цюрих) на подоконнике, как свидетельство цивилизации, стоят еще и книги с чернильницей. Из окна видна лагуна, пирога и таитяне, стоящие в воде. На варианте, находящемся в Эрмитаже, за стеклом крупным планом изображено лицо таитянки. Но более всего в картине привлекает внимание неестественно огромный цветок. Он выступает из полутени и превращается в глаз, что придает полотну атмосферу картин Редона.

Этот культурный синкретизм еще более отчетливо выражен в «Натюрморте с „Надеждой“», где Гоген окружил подсолнухи, стоящие в вазе, украшенной варварскими фигурками, надписью, заимствованной из

«Надежды» Пюви де Шаванна, а прямо внизу изобразил входящую в ванну женщину, напоминающую героинь Дега. Глаз Редона присутствует и в «Натюрморте с подсолнухами и манго», и в вазе, расписанной в восточном стиле, с ручками в виде демонов — такие фигурки делают в Африке. Изукрашенная чаша вновь возникает в «Натюрморте с ножом», также из коллекции Бюхрля. В этой картине Гоген, несомненно, отдает дань уважения Мане и Сезанну, причем последнему еще и в «Натюрморте с грейпфрутами» (а не с яблоками, как полагал Вильденштейн), где экзотика фруктов усилена изображенными рядом стручками красного перца и орхидеями.

Единая религия, великое искусство всего человечества, преодолевающая различия, обстоятельства, убеждения, — вот о чем мечтал Гоген, когда яростные приступы болезни убеждали его, что рисовать ему осталось недолго. Судя по его натюрмортам, Гоген мысленно уже покинул Таити. Поэтому, мне кажется, его картину «Мать и дочь» можно отнести к этому же творческому периоду, хотя рыжеволосая натурщица по имени Тохотауа появилась у Гогена только на Маркизских островах. На такой вывод меня навела не только фотография, которая, как справедливо полагает Ричард Бретелль, сделана профессионалом, возможно, Лемассоном, но и чрезмерная, величественная стилизация двух женщин на фоне таитянского пейзажа и описание маорийской свадьбы из «Ноа-Ноа», в котором тот же Бретелль видит явную связь с картиной. Эти строки действительно потрясают: «В центре стола с благородным достоинством восседала жена вождя. В своем странном и претенциозном наряде из оранжевого бархата она казалась героиней ярмарочного театра. Но присущее ее расе изящество и сознание своего ранга придавало ей и в этой мишуре некую величественность... Рядом с ней сидела почти столетняя старуха, ужасающая в своей дряхлости, два ряда безупречных зубов людоедки делали ее еще страшней. На ее щеке была татуировка — темное пятно неопределенной формы, которое напоминало какую-то букву...»

Эти воспоминания и нашли отражение в картине Гогена, так же, как Винсент Ван Гог, Редон, Пюви де Шаванн и Сезанн ожили в его натюрмортах. И не нужно искать татуировку и зубы людоедки на лице старой женщины, гораздо важнее разница в возрасте двух женщин. Таким способом художник хотел показать непреходящий характер естественного величия этих женщин, воплощающих традиции народа. Неважно, где была написана эта картина; она наполнена чувством прощания с Таити, с его извечной, неподражаемой необузданностью — такова мысль, которую выражает это на первый взгляд стоящее особняком произведение. На

другой картине, носящей совершенно нелепое название «Идиллия на Таити», морю, в волнах которого появляется огромный парусник, противопоставлен пейзаж с двумя женщинами и большие деревья — они-то и держат на себе всю композицию. Не имеет значения, что парусник «приплыл» сюда с картины Йонкинда, виденной у Ароза. Здесь он символизирует приход чего-то чуждого, опасность, которую несет с собой цивилизация.

На картине «И золото их тел» Гоген изобразил в столь излюбленных им очаровательных позах двух женщин, сидящих перед костром красных цветов. Сюжет напоминает картину «А, ты ревнуешь?», созданную во время первого пребывания на Таити. Но то, что тогда было обыкновенной жанровой сценкой, сейчас стало символом незыблемости расовых признаков этих женщин и присущего им благородства. Туземки смотрят испытующе, как будто хотят понять зрителей, увидеть в них нечто похожее.

Картина «Всадники», которую также называют «Бегство» (поскольку другое ее название, «Брод», звучит довольно абсурдно), излучает призрачный свет, как и на полотне «Дух мертвых бодрствует», причем настолько отчетливо, что мы вслед за Вильямом Кейном вправе усмотреть в ней вариацию гравюры Дюрера «Всадник и смерть». По сути, это полотно, как и картина «И золото их тел», является антологией наиболее важных моментов живописи Гогена.

«Возле хижин» можно смело включить в число прощальных картин, поскольку мы знаем, что Гоген написал этот пейзаж уже после того, как окончательно решил на переезд и даже выставил на продажу свое жилье. Он писал Монфреду: «Публика слишком привыкла к Таити. Свет до того глуп, что, когда ему покажут полотна, содержащие нечто новое и страшное, Таити станет понятным и очаровательным. После Таити мои бретонские работы стали казаться розовой водицей, после Маркизских островов Таити станет казаться одеколоном».

В мае Гоген сообщил Монфреду и Воллару свой будущий адрес на острове Хива-Оа. И тут он узнал, что не имеет права самолично распоряжаться тем, что считается общим имуществом супругов: для продажи требовалось разрешение жены. Гоген поручил Монфреду отправиться «на штурм» Метте. Если она откажется, то «подумайте, нет ли способа заставить ее это сделать, принимая во внимание, что все имущество супругов находится в ее руках (хотя нажито мной)». Гоген сгорал от нетерпения, ожидая ответа от Метте. Неожиданно выяснилось, что эту формальность можно обойти, «дав объявление о продаже через регистрационную контору». И если по истечении месяца никто не явится,

чтобы наложить арест на имущество, то жена просто освобождается от ипотечного права. Остается добавить, что доверенность от Метте, без единого лишнего слова, пришла через месяц после того, как Гоген осуществил эту сделку.

В то время, как Гоген улаживал формальности, Морис на свои средства издал отдельной книгой «Ноа-Ноа», предварительно опубликовав первую главу в «Ла Плюм». В июне он сообщил Гогену, что выслал ему сто экземпляров, которые, впрочем, так и не дошли до адресата. Это обстоятельство нисколько не огорчило Гогена; он ответил, что на Таити эти экземпляры «годны только на растопку». Зато другая новость привела художника в восторг. Морис задумал открыть общественную подписку, чтобы за десять тысяч франков приобрести «Откуда мы?» (точно так же в 1890 году была куплена «Олимпия» Мане) и преподнести ее в дар Люксембургскому музею. Гоген возражал лишь против огромной суммы: «...пяти тысяч франков было бы вполне достаточно». Совсем другой была реакция Воллара, который, в отличие от Гогена, не забыл, что Морис не умел отличать чужие деньги от своих. Он-то и принял меры, чтобы эта затея так и не осуществилась. Гоген о проделках торговца узнал лишь много времени спустя.

А пока он буквально лез из кожи вон, чтобы воплотить свою мечту в жизнь. Он писал Морису: «Сейчас я повержен в прах, побежденный нищетой и в особенности болезнями старости, совершенно преждевременной. Будет ли у меня какая-либо передышка, чтобы закончить мой труд? Не смею надеяться на это. Во всяком случае, я делаю последнее усилие — в будущем месяце отправлюсь устраиваться на Фату-Хива — один из Маркизских островов, где живут еще чуть ли не людоеды. Думаю, что там эта абсолютная дикость, это полное одиночество вызовут у меня перед смертью последнюю вспышку энтузиазма, который омолодит мое воображение и завершит развитие моего таланта».

7 августа Гоген продал свои владения за четыре тысячи пятисот франков, отдал последние долги в Земледельческую кассу и издал последний номер «Ос». В течение всего следующего месяца он готовился к переезду, что оказалось весьма непростым делом. Он отправил Воллару пять оставшихся картин, дал последние наставления Монфреду, не преминув разразиться угрозами в адрес Воллара, заявив: он «нарочно заставил меня долго прозябать в нищете, чтобы потом скупить по дешевке мои картины». В этом же письме он разъяснил, как нужно понимать его последние произведения: «Я всегда говорил (если не говорил, то думал), что литературная поэзия у художника есть нечто особое, а не иллюстрация

или перевод сочинений на язык зрительных образов; в общем, в живописи надо искать скорее намеков, чем описание, как это обстоит и в музыке. Меня иногда обвиняют в непонятности как раз потому, что ищут в моих картинах объяснений, в то время как их там нет». Что касается критиков, которых Гоген поносил, испытывая при этом «чувство выполненного долга», то он называл их «кучей болванов, стремящихся анализировать *наши радости*. Хотя бы они, по крайней мере, не воображали, что мы обязаны доставлять им удовольствие».

Гоген не стал улаживать свои отношения с Пахурой. Он наверняка уже мечтал о девочках-подростках с Маркизских островов, которые считались более утонченными натурами, чем таитянки. Когда 10 сентября Гоген сел на пароход «Южный крест», он твердо знал, что ему предстоит путешествие в один конец.

## Глава 4

### «Дом наслаждений»

Пятидесятитрехлетний человек, сошедший 16 сентября с трапа «Южного креста» на пристань Атуоны, главного города острова Хива-Оа, выглядел глубоким стариком. Он с трудом передвигался, опираясь на трость с причудливо вырезанной рукояткой, на носу его были очки в металлической оправе, которые стоило только снять, как он тут же забывал, куда их положил. Тем не менее ничто не могло сокрушить его поразительную энергию. Наконец-то Гоген приблизился к воплощению своей мечты. К тому, что он так часто изображал на своих картинах, хотя ничего похожего и не видел на реальном Таити. Теперь ему предстояло прикоснуться к древней цивилизации создателей тики, к народу, ставшему наследником этой цивилизации. Именно эта мысль владела им и заставляла забывать о физических недугах.

Последний этап таитянского периода был своего рода подготовкой к этому решающему испытанию. Свои мысли по этому поводу Гоген изложил в «Разном», заметках, добавленных в рукопись «Ноа-Ноа»: «И вот пришли импрессионисты! Они изучали только цвет, помня лишь о его украшательском эффекте, но забыли о свободе и остались рабами правдоподобия. Для них не существовал идеальный, созданный воображением пейзаж. Они смотрели и видели гармонию, но при этом не преследовали никакой цели». Именно эти строки служат ключом к пониманию следующей фразы, цитируемой всегда в отрыве от этих слов о

свободе, которую можно завоевать лишь в борьбе с «рабами правдоподобия»: «Они искали вокруг, опираясь на то, что видят глаза, а не в таинственном центре, находящемся в мозгу, и потому стали жертвами научности». Гоген никогда не простил Сёра, что тот так и не смог этого понять. Теперь он считал, что является единственным, кто «поверил в возможность прогресса в искусстве», и готовился довести этот процесс до победного конца.

Поэтому до весны 1902 года Гоген будет жить ради этой цели, перенося свои впечатления на картины и скульптуры и воплощая в них свои идеи именно так, как хотел, за чем он и приехал на Маркизские острова.

Встречали Гогена на Маркизах очень торжественно. Все католики, французские торговцы и плантаторы в сопровождении монахинь приветствовали его как журналиста газеты «Осы»! Молодой уроженец Индокитая Нгуен Ван Кам, известный под именем Ки Донг, оказался превосходным гидом. Колониальная администрация выслала его за революционную деятельность сначала на Таити, а затем на Маркизские острова, где он работал санитаром. Хотя, по свидетельству Даниельссона, гораздо лучше, чем в медицине, Ки Донг разбирался во французской культуре.

В последние месяцы жизни, тяжело страдая от невзгод и болезней, Гоген напишет в «Прежде и потом»: «Окрыленный, я поспешил вперед, похожий на девственницу, у которой окажется ненормально развито лонное сочленение», для того чтобы затем «просто-напросто избавиться от иллюзий». По правде говоря, вначале Гоген соблюдал все условности. Он представился властям, сержанту жандармерии Шарпийе и военному врачу Бюиссону, с которым познакомился на Таити. Очень быстро поняв, что на архипелаге больше не существует каннибальского Эдема, Гоген отказался от первоначального намерения ехать на остров Фату-Хива. «Сейчас ни за какие деньги не найти красивых вещей из кости, черепахи, железного дерева, которые они когда-то делали. Жандармерия все это похитила и продала любителям-коллекционерам, а администрации даже не пришлось в голову устроить на Таити музей океанийского искусства». Так зачем уезжать далеко от Атуоны, единственного порта, имевшего сообщение с Таити, а значит, и с метрополией, и к тому же единственного места, где был врач?

В центре деревни Гоген отыскивал уголок, который идеально ему подходил — ведь ходил он с большим трудом. Прямо напротив американец Бен Варни держал лавочку, где можно было купить все необходимое. Гоген

писал, что, к сожалению, «только миссия сдавала в аренду и продавала земельные участки. Епископ отсутствовал, и мне пришлось ждать целый месяц. Мои чемоданы и древесина для строительства дома остались на берегу. Сами понимаете, что в течение этого месяца я каждое воскресенье ходил к мессе, изображая из себя добропорядочного католика и журналиста, ведущего борьбу с протестантами. Я создал-таки себе репутацию, и монсеньор, не догадываясь о моем лицемерии, изволил (потому что это был я) продать мне небольшой заросший каменистый участок за шестьсот пятьдесят франков».

Но Бенгт Даниельссон установил, что купчая была подписана 27 сентября, то есть спустя одиннадцать дней, а не месяц, после приезда Гогена. И если Гогену пришлось посещать мессу, как он сообщал в письме, то лишь потому, что для строительства дома он нанял «нескольких мужчин по рекомендации епископа». Как только в ноябре хижина была готова, Гоген перестал ходить в церковь. У него работал лучший плотник острова, по имени Тиока, который вскоре стал другом художника. Гоген не жалел красного вина, которое, как и все другие алкогольные напитки, продавать туземцам было запрещено. И уже через несколько недель вселился в двухэтажный дом, построенный по собственному проекту. Позже, благодаря свидетельствам очевидцев, собранным Бенгт Даниельссоном, удалось довольно точно воспроизвести это жилище.

На первом этаже, построенном из бруса, находились две комнаты. Их разделяло открытое пространство, где Гоген устроил столовую, чтобы наслаждаться свежим воздухом. В последние дни своей жизни, когда художник мог перемещаться лишь в повозке с открытым верхом, он там оборудовал место и для нее. Одна из комнат служила скульптурной мастерской, другая — кухней. Внутренние стенки второго этажа, где располагались большая мастерская и маленькая спальня, были сделаны из бамбуковой плетенки, чтобы в помещение мог свободно проникать свежий воздух. От Луи Греле, единственного оставшегося в живых друга Гогена, Даниельссон узнал, что на второй этаж вела внешняя лестница, которая заканчивалась дверью в спальню, украшенную пятью резными панно. В 1984 году эти панно были представлены на выставке «Примитивизм в искусстве XX века» в Музее современного искусства. На верхнем панно была вырезана надпись — «Дом наслаждений», а на каждом из двух вертикальных — по обнаженной женщине, приветствовавшей входящего. На двух нижних горизонтальных панно, которые располагались по обеим сторонам входной двери, были изображены женские бюсты; слева от них было написано — «Будьте загадочны», а справа — «Любите и будете



счастливы». Гоген не мог придумать ничего лучшего, чтобы восстановить против себя епископа и все религиозные миссии.

В первой, маленькой комнате стояла шаткая кровать, спинки которой также были украшены резными скульптурами и декоративным орнаментом. По свидетельству Греле, в мастерской царил беспорядок, делавший ее похожей на сарай. В центре стояла небольшая фисгармония, а перед большим окном (всего в мастерской их было шесть) возвышались козлы. У Гогена было два комода, но их ящики оказались слишком маленькими, и поэтому он велел установить вдоль стен этажерки. Однако наиболее ценные вещи хранились в прочных ларях с висячими замками. На стенах были развешаны репродукции картин и сорок пять порнографических открыток, купленных в Порт-Саиде.

Надо сказать, что нравы жителей Маркизских островов, несмотря на давление со стороны священников, позволяли полную сексуальную свободу. Описанный Гогеном обмен партнерами прекрасно сочетался с обычаем, когда все подростки деревни по очереди лишали девственности девочку, достигшую половой зрелости. Эти местные варварские обычаи еще больше разжигали влечение Гогена к лолитам<sup>[27]</sup>. Они же оказывались для него недоступными, поскольку епископу, прибегнувшему к принудительным мерам и разного рода посулам, удалось добиться, чтобы местные жители отправляли девочек-подростков в школу при монастыре. Однако это не мешало туземцам приходить каждый вечер в «Дом наслаждений», пить вино и смеяться, разглядывая фотографии. И какая-нибудь из молодых женщин, получив от Гогена подарок, обычно с ним оставалась. Кстати, нашелся отличный способ избежать строгостей, введенных епископом. Как поясняет Даниельссон, в школу обязаны были посылать своих детей только те родители, которые жили от нее в радиусе четырех километров. Следовательно, нужно было просто поселиться немного дальше.

Гогену удалось убедить семью, жившую в Хекеани, в десяти километрах от Атуоны, забрать из школы их четырнадцатилетнюю дочь Мари Роз Ваеохо, чтобы она стала его вахиной. 18 ноября 1901 года он преподнес родителям роскошные подарки: восемь метров муслина, шесть метров хлопчатобумажной ткани, семь метров вошеного ситца, десять метров набивного ситца, три дюжины лент, дюжину метров кружев, четыре бобины ниток и швейную машину. Все эти сведения удалось почерпнуть из сохранившейся расходной книги Бена Варни. В «Доме наслаждений» Гоген вел жизнь настоящего буржуа — со своим поваром по имени Кахуи, садовником и двумя служанками.

И только тогда Гоген принялся за работу. Он пишет в ноябре Монфреду: «Я очень доволен принятым мною решением. Уверяю вас, что все, относящееся к живописи, просто прелестно. Модели! Это чудо, и я уже начал работать [...] Здесь, в моем уединении, есть где пройти вторичную закалку. Здесь поэзия проступает сама по себе, и достаточно довериться мечте, когда пишешь, чтобы дать о ней представление. Я прошу только два года здоровья и не слишком много волнений из-за денег, что теперь очень сильно отражаются на моих нервах, — и я достигну некоторой зрелости в своем искусстве». Любопытно, но мы не обнаруживаем даже малейшего присутствия Ваеохо в живописных работах Гогена. Возможно, со своим тонким девичьим телом она устраивала его в постели и абсолютно не интересовала как натурщица. Его манила к себе более зрелая женщина с рыжими волосами, приехавшая с соседнего острова Тахуата. Звали эту красавицу Тохотауа. К счастью, до нас дошла фотография Тохотауа, сделанная Луи Греле, когда она позировала в «Доме наслаждений». Ей суждено было стать «Девушкой с веером». Сравнение с фотографией показывает, что Гоген переделал ее кудрявые волосы на прямые, а парео превратилось в белую набедренную повязку, оставляющую обнаженной грудь. Кресло, в котором она сидит, Гоген придумал сам. Стоит ли напоминать, что на Маркизских островах белый цвет был цветом траура, а веер из перьев — отличительным знаком королевы? Все это уже достаточно необычно, но неповторимое очарование картине придает именно мечтательно-отрешенный взгляд молодой женщины. Задний план выписан желто-горчичными и охряными тонами. Вместе с коричнево-красным цветом волос они оттеняют цвет кожи на груди и теле, а небрежность позы подчеркивает глубокую задумчивость этой языческой королевы, носящей траур по своему исчезнувшему царству.

Тот же эффект особой чувственности можно наблюдать и в новом варианте «Варварских сказаний». Однако там, напротив, царит декоративная роскошь. Вот воскресший Мейер де Хаан из «Нирваны», погруженный в пристальное созерцание. Повернувшись к нему спиной, в позе Будды застыла молодая женщина с неподвижным взглядом. На переднем плане изображена в профиль коленапреклоненная молодая женщина с рыжими волосами, зачарованная видением на горизонте, недоступным нашему взору. Эти три немых персонажа посреди чудесного ночного пейзажа и составляют для нас «Варварские сказания», название, которое Гоген старательно вывел рядом со своей подписью. Эта же атмосфера, общая для картин того периода, ощущается и в большом

полотне «Зов» из музея Кливленда, и в паре «Любовников», погруженных в свои мысли, совсем как «Девушка с веером». Особенно же эта необычная атмосфера усиливается в полотне «Колдун с Хива-Оа».

И хотя Гоген никогда не давал этому произведению подобного названия, оно тем не менее прекрасно передает чувство растерянности, которое мы испытываем, глядя на длинноволосого, пристально смотрящего на нас человека, одетого в короткую фиолетовую тунику и просторную красную накидку. Даниельссон сообщает нам, что это портрет Хаапуани, мужа Тохотауа, «Девушки с веером», который был лучшим танцором, лучшим скульптором и самым уважаемым колдуном Атуоны. Коренной житель Маркизских островов, убежденный католик, он прекрасно говорил по-французски и первым согласился отдать свою жену другу при условии, что она не станет возражать. Надо полагать, Гоген не был намерен лишать себя такого удовольствия. Не соглашаясь с данной трактовкой, Ричард Бретелль настаивал на возможном гомосексуализме изображенного мужчины, указывая на его длинные волосы и причудливое одеяние. Но если речь идет о Хаапуани, то почему бы не усмотреть в этом произведении своего рода парный портрет священника древней религии к портрету королевы древнего царства, «Девушке с веером», которая к тому же была его супругой? Ведь Гоген по-прежнему страстно желал воскресить древний мир Маркизских островов.

Этот мир царит в обоих вариантах «Всадников на пляже», мизансцена которых словно заимствована у Дега. На розовом песке, на фоне морских валов и трех длинных голых ветвей, написанных на японский манер, Гоген собрал вместе несколько женских и мужских персонажей со своих полотен, в том числе и две странные фигуры, силуэты и прическа которых напоминают всадника из «Бегства». Гогена притягивал к себе этот образ, вскоре запечатленный им в большом монолите. В нем он, вероятно, является носителем темы смерти.

На небольшой продолговатой картине «Группа с ангелом», которая сейчас находится в Праге, ангел, напоминает фигуру Боробудура, изображенную в обществе павлина и трех таитянок. Своими двусмысленностью и таинственностью он приводит зрителя в полное замешательство. Вне всякого сомнения, этот образ надо трактовать в сопоставлении с целым рядом связанных между собой произведений. При этом ни в коем случае нельзя забывать, что именно тогда Гоген закончил свое эссе «Католицизм и современное сознание», работа над которым была начата в 1896–1897 годах, когда у него созрел замысел «Откуда мы?». В 1902 году, вероятно, весной, Гоген добавил к эссе около пятнадцати резких,

обличительных страниц, из-за которых только в 1974 году Даниель Герен смог опубликовать эту работу. Дополнив таким образом свое произведение, Гоген сделал для него обложку, где на лицевой стороне изобразил бордель Марии Магдалины, а на оборотной — «Рождество». Так появились маленькая картина «Рождество» и другая, побольше — «Сестра милосердия». «Рождество» предназначалось для того, чтобы шокировать католиков. И вовсе не потому, что оно переносит зрителя в Океанию, а потому, что в священнодействии участвуют полуобнаженные женщины, обмывающие полностью обнаженную женщину, которая только что родила. Реализм, совершенно невыносимый для набожных душ. В этом произведении отразилось желание художника соединить христианские темы с естественной жизнью обитателей Маркизских островов и продемонстрировать свое резко отрицательное отношение к тому, чем стала католическая церковь: «Грязная палка; совершенно непонятно, за какой конец ее надо держать».

«Сестра милосердия» явно похожа на европейку. К ней обращается туземец, а его попутчик, стоящий рядом, наблюдает за происходящим. Две женщины сидят на корточках. Одна одета в миссионерское платье, другая полуобнажена. Позади сестры туземка в миссионерском платье несет блюдо. Ее жест напоминает жест прислуги в борделе. Цвет кожи, платья, волос ставит сестру милосердия вне туземного мира. Она словно пришла туда извне. Она там чужая. Присевшие на корточки женщины ее не замечают вовсе. Заговоривший с ней мужчина преисполнен достоинства. Как писал Гоген в «Прежде и потом»: «Небелое население — это воплощение самой элегантности».

«Поклонение» являет нашему взору совсем юную женщину и такую же юную мать. Полуобнаженные, они стоят перед большим окном в комнате второго этажа, которая, без сомнения, и есть мастерская Гогена. Женщина, приносящая в дар цветы, наделена тем же врожденным благородством, что и женщина, кормящая ребенка грудью. Как и перед изображением роженицы, которую обмывают в «Рождестве», перед этой сценой мы забываем о цивилизованном ханжестве той эпохи.

Туземец, обращающийся к сестре милосердия, вновь появляется на полотне под названием «Таитянская семья», где он изображен с женой и детьми, и на полотне «Купальщики», на которое из картины «Всадники» перенесен берег с розовым песком и деревом с тремя длинными голыми ветвями. Экзотический фон «Варварских сказаний» присутствует здесь, и благодаря этому «Купальщики» становятся своего рода гимном, воспевающим свободную жизнь туземцев и воздающим должное собратям

по искусству, оставшимся во Франции, — Дега («Всадники») и Сезанну («Купальщики»).

Но вот наступила весна 1902 года, когда маркизские мечты Гогена столкнулись с самой нелицеприятной действительностью. Маркизы были не только островами, наиболее удаленными от Таити. Они находились в непосредственной близости от экватора. И хотя Гоген сделал все возможное, чтобы в «Доме наслаждений» было свежо, тропический климат вновь обострил его недуги, и нога стала так сильно болеть, что художник не смог ходить. Вновь появились симптомы, сильно его беспокоившие, — сердцебиение и общая слабость. Что же касается душевного состояния, то наконец-то он мог почувствовать себя спокойно, материальные проблемы, изводившие его на протяжении многих лет, отступили. В марте с первой же почтой, доставленной на Маркизские острова, Гоген получил деньги от Файе и Воллара. В свою очередь, Гоген сообщил, что в апреле он отправил восемнадцать полотен Монфреду и двадцать Воллару. Это говорит о том, что Гоген выполнил свои обязательства, подтверждая предположение, что самый активный период работы художника пришелся на первые три месяца 1902 года.

А затем колониальный режим, от которого Гоген бежал с Таити, вновь напомнил о себе самым неприглядным образом. Во второй половине марта в порту появился французский крейсер, на котором на Маркизские острова прибыли новый губернатор Пети и его свита. Пети прекрасно знал Маркизские острова, поскольку уже побывал на них десять лет назад. Сейчас он приехал с инспекционной целью, чтобы на месте ознакомиться с местными проблемами. Как пишет Даниельссон, «французские торговцы и поселенцы, естественно, ухватились за столь благоприятную возможность, чтобы высказать некоторые из накопившихся жалоб, и избрали, как и следовало ожидать, своим глашатаем известного патриота Гогена». Они жаловались, что многочисленные пошлины, почтовые сборы и налоги, которые платили французские резиденты Маркизских островов, шли на развитие Папее, в то время как другие острова практически ничего не получали. По свидетельству Даниельссона, губернатора сопровождал прокурор Шарлье, в свое время ставший одной из жертв «Ос» и по-прежнему питавший ненависть к Гогену. И когда Шарпийе показывал хижину Гогена губернатору, тот сказал: «Вы ведь знаете, что это отъявленный негодяй?» Поэтому, когда Гоген попросил о личной встрече с Пети, ему, как нетрудно догадаться, было категорически отказано.

Спустя некоторое время Гоген впервые получил от администрации уведомление о том, что он должен платить различного вида налоги на

сумму в шестьдесят франков. Это заявление привело художника в ярость. Не стоит забывать, что Гоген приехал на край света, каким европейцам казались Маркизские острова, полагая, что «настало время удрать в более простодушную страну с меньшим числом чиновников». И вот чиновники напомнили Гогену о себе и потребовали от него денег, то есть частичку его плоти, как считал он, покинувший банк двадцать лет тому назад. При этом администрация не построила ни одного метра дорог в Хива-Оа, а собранные налоги целиком уходили на удовлетворение нужд алчного Таити, чему поселенцами были представлены многочисленные доказательства. Все это не могло оставить художника равнодушным. Более того, складывалось впечатление, что Гогена опять покинуло вдохновение, а вспыхнувшие с новой силой болезни сделали занятия живописью и вовсе невозможными. Теперь он брал чаще в руки перо, чем кисть. К тому же ему в голову пришла мысль, что хорошая свара послужит превосходным «обезболивающим» средством, способным к тому же вернуть ему социальный статус и благосклонное расположение публики, как во времена работы в «Осах».

Гоген тотчас же уведомил управителя Маркизскими островами, господина де Сен-Бриссона, что он категорически отказывается платить упомянутые налоги и что его повар Кахуи тоже не будет платить двенадцать франков подушной подати. И при этом совершенно не подумал о том, что, поступая подобным образом, он призывал «всех канаков» не платить налоги. Иными словами, подстрекал их к мятежу. Когда пришедший в ужас сержант Шарпийе попытался ему это разъяснить, Гоген только рассмеялся в ответ. Колониальная психология была ему чужда, к тому же у большинства туземцев вообще не было никакого имущества, а тем более денег. 3 апреля художник получил от управителя ответ, в котором говорилось, что его протест передан губернатору, но пока последний не сообщит свое решение, он, де Сен-Бриссон, обязан «неукоснительно выполнять закон, не вдаваясь в его обсуждение». Гоген по собственной воле попал в переплет, из которого ему не удалось выбраться до конца своих дней.

Кроме того, у Гогена появились веские причины вернуться к своему эссе, направленному против католической церкви. Он давно провоцировал епископа своими порнографическими открытками и резными изображениями, украшавшими «Дом наслаждений», раздражая его еще и тем, что был, «как поговаривают, бабником». Монсеньор же, со своей стороны, «на исповедях в разных концах острова узнавал множество новых, порочащих художника подробностей, да и некоторые сестры

становились все более бледными, с кругами под глазами». И вот епископ решил укротить развращенный нрав Гогена, реакция которого на такое посягательство была мгновенной: «От меня требовать обета целомудрия! Это уж слишком. Номер не пройдет!» Чтобы публично изобличить гнусные поступки епископа, Гоген вырезал скульптуру «в маркизском стиле», изображающую монсеньора Мартена в виде рогатого дьявола, и поставил ее перед входом в «Дом наслаждений». Скульптуру он назвал «Отец-распутник» (она сохранилась до наших дней).

Читая «Прежде и потом», мы узнаем не только о проделках епископа, но и мнение Гогена о борьбе местных властей за нравственность. «Смотрите, малышка Вайтауни идет к реке. Эта двуполоая малышка [подразумевается, что у нее есть нарост на интересном месте] отличается от всех нас, и это приводит вас в возбуждение, даже когда, совсем уставший, вы чувствуете себя импотентом. У нее необыкновенно красивые округлые груди. Я вижу, как это почти обнаженное золотистое тело направляется к прохладной воде. Но будь осторожна, дорогая малышка, там тебя подстерегает волосатый жандарм, хранитель морали, в глубине души так и оставшийся животным. Насытившись твоим видом, он наложит на тебя штраф, чтобы отомстить за то, что ты привела его в смятение, а заодно и оскорбила общественную нравственность».

В своих дальнейших размышлениях о «Католицизме и современном сознании» Гоген отталкивался «от по-прежнему остро стоящей проблемы: *Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?* Каково наше подлинное, естественное, разумное предназначение? И каковы условия и каков закон претворения в жизнь этого предназначения в индивидуальном и общечеловеческом смысле?» Подобные размышления побудили Гогена «серьезно рассмотреть доктрину о Христе в ее естественном и разумном смысле. Эта доктрина, лишенная скрывающего и извращающего ее покровы, предстает перед нами, полная величия, в своей истинной простоте и проливает яркий свет на проблемы человеческой сущности и нашей дальнейшей судьбы».

Придя к этому выводу, Гоген безжалостно вынес суровый приговор «католической теократии, сотканной из лицемерия, амбиций, гордыни, коварства, глупости, обмана и жестокости». Вот что он писал: «Когда, покинув эту ужасную ночь средневекового безобразия и разорения, мыслители, озаренные добром, справедливостью, красотой и истиной, ушли вдаль, чтобы не возвращаться назад, не желая даже сохранить форму, облачение этой зараженной чумой церкви, [...] они просто инстинктивно следовали библейскому совету взбежать на гору и опереться на самые

выдающиеся принципы разума и науки». И в итоге художник задает вопрос: «Разве государство не имеет права полностью упразднить церковь, не нанося вреда свободе и даже во имя этой свободы?»

Когда Гоген писал эти строки, он, вероятно, уже установил тесные отношения с пастором Вернье. Доктор Бюиссон был отозван в Папеэте, а Ки Донг не мог справиться с болезнями Гогена. Новый пастор понимал толк в медицине. И он окажет серьезную поддержку Гогену в его последних сражениях с колониальными властями. Художнику придется столкнуться не только с их происками, но и с более опасными ухищрениями епископа, который попытается приравнять сластолюбие художника к самому тяжкому преступлению — распространению ереси. Жить Гогену оставалось менее года. У него не будет тех двух лет спокойствия, о которых он просил судьбу, когда только приехал на Хива-Оа. Так или иначе, но в начале лета 1902 года творческий путь Гогена практически завершился.

## **Глава 5**

### **«Повержен на землю, но еще не побежден»**

Подходя к концу, жизнь Гогена обретает какое-то своеобразное в своей дикости величие, к которому художник постоянно стремился. Но, как в трагедии Шекспира, смерть настигнет художника лишь после того, как ему придется пережить поистине шутовские ситуации и претерпеть самые банальные, а оттого еще более убийственные преследования. Колониальная политика Третьей республики в этом уголке земли опиралась на власть кюре и жандармов. И навряд ли было случайностью то, что Гоген столкнулся с самыми опасными представителями власти, которые, не желая того, невольно способствовали тому, что творчество художника навеки вошло в историю. Но Гоген проживал в том, настоящем времени, борясь с его убожеством и обходя подводные камни, которые стремились погубить его, утянув на самое дно. От этого он жестоко страдал.

Все началось с досадного происшествия, поразившего Гогена в самое уязвимое место. В мае ему удалось превозмочь свои недуги благодаря купленной у Варни лошади с двуколкой. Они обошлись художнику в целое состояние — пятьсот пятнадцать франков! Зато теперь он мог снова передвигаться по острову, к тому же это возвышало его в глазах общества. В это время потерпел кораблекрушение «Южный крест», корабль Коммерческого общества, осуществлявший связь между Маркизскими



островами и Таити. Из Франции перестала поступать почта, а вместе с ней и денежные переводы. Это продолжалось целых три месяца, с конца мая по конец августа. Нетрудно представить, в какое негодование пришел Гоген, видя неспособность администрации восстановить связь с метрополией.

Кроме того, Гоген оказался втянутым в самую настоящую религиозную войну. Сотрудничая в «Осах», он нападал на молодого протестантского пастора Вернье, который рассматривал свою миссию на Маркизских островах как борьбу против дикости, тем более грандиозную, что католические миссионеры были начисто лишены совестливости. Это последнее соображение отнюдь не служило в глазах Гогена оправданием в его *борьбе против дикости*, и он постоянно отпускал злые шутки в адрес уютного деревянного дома, привезенного из Америки, где молодой пастор Атуоны жил с женой и ребенком. Вскоре пастор потерял свою супругу и особенно остро почувствовал одиночество. Тем временем католические миссионеры оказывали на него все более сильное давление. Ситуация достигла пика в начале 1902 года, когда Вернье обратил в свою веру дюжину туземцев-католиков, совершив обряд в отдаленной долине. Монсеньор Мартен тут же выступил с крестовым походом, чтобы вернуть заблудших овечек на путь истинный. Он одержал победу, но, возвращаясь обратно, упал с лошади и вывихнул плечо. Ему пришлось уехать в Папеезе, чтобы пройти курс лечения. Вернулся он на Маркизские острова как раз к приезду губернатора, пылая еще большей злобой к виновнику своих бед — пастору.

Что же касается Вернье, то преисполненный христианского милосердия, он сразу простил Гогена, как только тот обратился к нему за помощью, и принялся лечить художника. Ненависть этого вольнодумца к католической церкви и его жажда синкретизма в религии сделали Гогена излюбленным собеседником пастора, который стал часто навещать в «Дом наслаждений». Стоит сказать, что согласно сведениям, собранным Даниельссоном, Тиока, отменный плотник и сосед Гогена, являлся приверженцем протестантской религии и был назначен собирателем пожертвований и светским помощником пастора. Тиока выступал своего рода посредником между Гогеном и Вернье, и, по мнению епископа, подобное общение не могло означать ничего иного, как настоящий заговор.

8 июня празднества по случаю юбилейного года предоставили епископу возможность отслужить величественную мессу на свежем воздухе, во время которой он, с одной стороны, гневно заклеил происки еретика Вернье, ведомого самим Сатаной, а с другой — щедро отпускал грехи. Месса закончилась не менее грандиозным шествием. Вечером

епископ освятил монумент, включавший в себя три бронзовые фигуры, прибывшие из метрополии и выполненные в натуральную величину в дешевом религиозном стиле: Христос на кресте, святой Иоанн, указывающий на небо перстом и святая Магдалина (с головой Гогена!). А 14 июля состоялись официальные торжества с пением и танцами. От представителей власти на празднике присутствовал бригадир Шарпийе. Он посчитал разумным поручить Гогену распределять певческие награды среди учеников религиозных школ. То ли в насмешку, то ли из-за безразличия Гоген поделил первую премию между маленькими певцами-католиками и воспитанниками пастора. Шарпийе, конечно же, придерживался противоположного мнения, полагая, что «ученики братьев исполняли „Гимн Жанне д'Арк“ гораздо лучше, чем ученики пастора „Марсельезу“». Католическая миссия безоговорочно объявила решение Гогена провокацией.

После этого возмущенный епископ запретил своей пастве посещать «Дом наслаждений», на что Гоген ответил скульптурой «Отец Распутник», о которой рассказывалось выше, и еще одной, названной «Святая Тереза». Это был скульптурный портрет молодой туземки, принявшей при крещении имя Тереза и пользовавшейся в то время особым расположением епископа, за что она и получила прозвище «Святая Тереза». Шарль Шассе, сумевший в 1930-х годах разыскать Гийо и Шарпийе, жандармов Атуоны, записал с их слов комедию, разыгравшуюся между Гогеном и епископом. В самый разгар Пасхи народ наблюдал склоку между вышеупомянутой Терезой и Анриеттой, молодой экономкой, которую ей приставил в помощницы епископ. Чтобы соблюсти правила приличия, епископ выдал замуж Анриетту как только та окончила школу сестер-монахинь. И вот на мессе, увидев роскошное платье Терезы, Анриетта в сердцах выпалила: «Это потому, что ты спишь с епископом чаще, чем я, он подарил тебе шелковое платье, а мне простое ситцевое».

Как рассказывал Гийо, недовольный епископ повернулся лицом к верующим, но вместо того, чтобы прочитать «*Dominis vobiscum*», приказал мужу увести свою жену из церкви. Но супруг, не вняв увещаниям, схватил Анриетту за волосы. Гийо был вынужден доставить участников потасовки в жандармерию. Хотя он и не придавал происшедшему большого значения, но все же спросил у заплаканной Анриетты: «Откуда ты знаешь, что Тереза спит с епископом чаще, чем ты?» — «Я каждый день убираю в спальне и застилаю постель. И мне отлично знакомы следы ног Терезы, которые я вижу там на полу».

Разумеется, Гоген усмотрел в этом отличную возможность преподать

епископу урок. Что до Анриетты, художник не придумал ничего лучше, как сманить ее у епископа и поселить у себя вместо Ваеохо, которая, забеременев, ушла жить к родным. Эти события произошли в середине августа. А 14 сентября Ваеохо родила дочь Тахиатикомату, но к Гогену она больше не вернулась. Тем временем борьба с епископом становилась все более ожесточенной. Епископ продолжал изобличать Гогена, а тот в ответ открыто начал призывать туземцев не посылать дочерей в миссионерские школы, где их не учат ничему, кроме катехизиса, да внушают «страх перед священниками». Туземцы же внимали призывам Гогена. Шарпийе, уже однажды составивший на художника протокол, поскольку у того на двуколке не было... фонаря! снова доложил новому управителю Маркизских островов Пикено «о неблагоприятных действиях господина Гогена». В его донесении 28 августа красочно описывалось, как Гоген тащится на своих больных ногах к берегу, чтобы посеять смуту среди туземцев с соседнего острова Тахиата, рассказывая им о неправильном расходовании собранных налогов, и как туземцы осмелились заявить, что «будут платить, если заплатит Гоген». Упомянул Шарпийе и о моральных устоях Гогена — дескать, они «похожи на нравы последователей Эпикура, о каковых туземцам вовсе не следовало бы знать». Не водила ли тогда пером бригадира рука монсеньора? Под конец своей жизни Шарпийе совершенно забыл о своем донесении и изображал из себя защитника Гогена от «такой всемогущей на Маркизских островах католической церкви».

Тремя месяцами ранее, в мае, Гоген писал Монфреду: «Я уже два месяца живу в смертельной тревоге: дело в том, что я уже не прежний Гоген. Эти последние ужасные годы и здоровье мое, которое не очень-то быстро восстанавливается, сделали меня до крайности впечатлительным, а в таком состоянии я утрачиваю всякую энергию (и рядом никого, кто мог бы поддержать, утешить), — полное одиночество». Когда по прошествии восьмидесяти шести дней шхуна Коммерческого общества восстановила сообщение с Таити, Гоген получил от Монфреда хорошие известия и тем не менее 25 августа написал ответное письмо, пожалуй, самое отчаянное из тех, что вышли из-под его пера с момента возвращения в Океанию. Перемена обстановки, более здоровый климат, несомненно, поправили бы его здоровье. Он хотел бы отправиться сначала на юг Франции, а оттуда в Испанию. «Быки, испанцы с волосами, напoмаженными топленым свиным салом, — все это уже тысячу раз изображалось; занятно, однако же, что я представляю их себе по-другому...» Заурядное признание усталости, когда бессилие распространяется и на искусство.

Можно было бы полностью поверить в эти жалобы, если бы мы не

знали, что Гоген и раньше любил поплакаться в письмах своим далеким друзьям. В том же месяце он направил свою необузданную энергию на написание большой статьи, в которой изложил свои взгляды на искусство. В этой статье Гоген со всей яростью обрушился на разных официальных лиц, Брюнетьера и Люксембургский музей, назвав его «домом терпимости». Комментируя проникновение в этот музей «с разрешения директора изящных искусств и Государственного совета» работ Домье, Пюви де Шаванна, Мане и «тщательно отобранной коллекции Кайботта», Гоген добавил, что «его бы следовало разрушить до основания, а не допускать туда честных людей в качестве примеси... Странная манера оказывать честь добропорядочным девицам, отдавая их в публичный дом со словами: „Теперь вы находитесь на службе общества под руководством хозяйки и бандерши“».

Тон говорит сам за себя. Так же свысока Гоген писал и о живописи: «Знал ли Джотто о перспективе? Если знал, то почему пренебрегал ею? Напрашивается вопрос: почему у „Инфанты“ Веласкеса неестественные плечи и почему ее голова не посажена на них сверху? А ведь как она превосходно смотрится! В то время как голова Бонна посажена на настоящие плечи. И выглядит она отвратительно! Веласкес по-прежнему побеждает, невзирая на то, что Каролус Дюран пытается его подправлять». Также Гоген объявил о своих пристрастиях — это, конечно, Дега и Делакруа, «всегда ведущие борьбу со школой и ее умеренностью», и Энгр, который, «несмотря на свой придворный характер [...], является, безусловно, самым непонятым художником своего времени: возможно, именно из-за этого он и стал придворным живописцем. В нем не заметили революционера и преобразователя, каковым он был на самом деле».

Гоген защищал свою оригинальность, описывая положение в искусстве двадцать лет назад, когда он впервые приобщился к нему: «Вместе с Золя пришли грубый натурализм и завуалированная порнография. На скольких портретах утонченные женщины похожи на дешевых проституток. Наполовину ню. Проникшись духом журналистики, живопись превратилась в происшествия, каламбуры, фельетоны. При помощи фотографии рисунок обрел быстроту, простоту и точность. И вновь Энгр оказался поверженным на землю». Одним словом, требовался дикарь. И Гоген просветил нас, что такое настоящий дикарь. Для начала он рассказал нам о своем соседе, старике из глухомани: «Я как-то раз спросил его, вкусно ли человеческое мясо. Его лицо озарилось необыкновенной кротостью, присущей лишь дикарям, и он показал мне два ряда своих великолепных зубов». И далее Гоген поведал историю о том, как перед ним

в лесу внезапно появилась слепая старуха, «совершенно голая, со сморщенным, высохшим телом, сплошь покрытым татуировкой, что делало ее похожей на жабу. Не говоря ни слова, она принялась ощупывать меня рукой. Сначала лицо, а потом и тело (на мне была только набедренная повязка). Я почувствовал ее замшелую руку, холодную, как пресмыкающееся. Жуткое чувство отвращения. Добравшись до пупка, рука проникла под набедренную повязку и внимательно под ней пощупала. „Пуна (европеец), — проворчала она. — [...] Да будет вам известно, что туземцы мужского пола, достигнув совершеннолетия, подвергаются своего рода обрезанию — ритуальному калечению, которое оставляет вместо рубца огромную складку кожи, усиливающую сладострастные ощущения“. Целых две недели меня преследовало навязчивое видение и вопреки моему желанию стояло между мной и холстом, придавая окружающему варварский, дикий, свирепый облик. Грубое искусство папуасов».

Преувеличивал ли Гоген? Несомненно. Но он хотел как можно яснее растолковать свою позицию, превратить себя в дикаря. «Не иметь больше ни жены, ни детей, которые отрекаются от тебя. Что значит несправедливость! Что значит нищета! Делать все, что запрещено, воссоздавать более или менее удачно, не боясь преувеличений. Даже с преувеличением. Пусть каждый припишет себе создание произведения! Важно не это. Важны те из них, сегодняшних, которые обеспечат переход искусства в XX век. Ничто не возникает случайно...» — писал он.

Как известно, будущее признает правоту «этой маленькой, написанной наспех рукописи», как это и предвидел Андре Фонтена. Гоген послал ему свое произведение в надежде, что тот добьется публикации в «Меркюр де Франс». Художник предусмотрительно уточнил, что, нападая на критиков, он не питал недоброжелательства к Фонтена и что ему не хотелось бы, чтобы в обществе сложилось мнение, что, поступая подобным образом, он намеревался заставить говорить о себе. Речь шла о «глубине моих убеждений, которые я хочу сделать широко известными, — писал Гоген. — С самого начала и по сей день мое творчество (и вы сами можете это видеть) составляет единое целое». Когда в феврале 1903 года Гоген получил от Фонтена известие об отказе «Меркюр», он признался: «Я это предчувствовал. В „Меркюр“ есть люди, которых не следует трогать. Но лучше так, чем высказаться, когда это уже будет никому не интересно...» На самом деле, содержание этого опуса, который будет опубликован только в 1951 году госпожой Жоли Сегален под названием «Россказни мази́лы», таково, что в начале 1903 года его отвергло бы любое печатное издание, а не только «Меркюр». Идеи Гогена будут поняты поколением художников,

которое в то время только приобщалось к живописи — Матиссом, Дереном, Пикассо... Я полагаю, что Гоген решил испытать судьбу; он хотел не только посмотреть, как далеко может зайти, но и оставить свое духовное завещание.

Тем временем власти продолжали преследовать художника. Чтобы заставить Гогена заплатить налоги, Шарпийе получил приказ арестовать и реализовать его имущество. Распродажа с аукциона превратилась в фарс, но, в конце концов, Гоген поручил своему повару уплатить деньги. Со своей стороны управитель Пикено все же добился отмены штрафов, наложенных на родителей, которые забрали своих детей из школ епископа. Но спокойствие так и не наступило. Гоген продолжал нападать на администрацию и в конце октября опубликовал в пришедшем на смену «Осам» издании под названием «Независимый» резкий памфлет, направленный против губернатора Пети. Гоген высмеивал высокомерие губернатора и его приезды на острова, напоминающие увеселительные прогулки. Он разоблачал беззаконие, несправедливость и требовал предоставить туземцам право пить вино, «которое есть у негров и китайцев».

Сам того не подозревая, Гоген восстановил против себя всю административную машину, которая, как писал Даниельссон, «вскоре должна была настигнуть его и раздавить». Начальник жандармов, решивший избавиться от этого несносного смутьяна, на которого непрерывно жаловался его бригадир в Атуоне, поставил в известность о своих намерениях губернатора. Тот, оскорбленный открытым письмом Гогена, довел до сведения судьи, объезжавшего с инспекцией Маркизские острова, что он заслужит благодарность, если найдет подходящий предлог, чтобы возбудить дело против этого «негодного француза» и «ничтожного человечки». В донесении министру по делам колоний, найденному в архивах Даниельссоном, губернатор в еще более резких выражениях говорил о необходимости очистить острова от тех (и он конкретно назвал Гогена), кто «приехал на край света, чтобы спрятать там мерзость своего существования». Представители правоохранительных органов восприняли слова губернатора как призыв к действию.

Вскоре на место Шарпийе заступил некий Клавери. Назначение последнего вовсе не явилось частью хитроумного заговора, а просто рутинным должностным перемещением. Клавери приехал 4 декабря и 16-го приступил к исполнению своих обязанностей. Он был грубым и жестоким человеком и, что хуже всего, преследователем по натуре, не упускавшим ни одну из тех возможностей, которые в этом смысле давала ему его

должность. Гоген уже сталкивался с ним раньше. Клавери приехал из Матайза, где, по словам Даниельссона, он когда-то по жалобе миссионеров оштрафовал Гогена за публичное оскорбление нравственности, когда тот купался обнаженным. Легко догадаться, что страдавший бессонницей Гоген, ставший еще более раздражительным из-за мучивших его экземы и сильных болей, взбешенный постоянным вмешательством в его личную жизнь так называемых поборников справедливости, только и ждал удобного случая, чтобы взять реванш над этим хамом.

По мнению Даниельссона, первым проявил враждебность Клавери. Он начал с того, что публично осудил чрезмерную терпимость своего предшественника и, повернувшись на глазах у всех собравшихся граждан спиной к Гогену, продемонстрировал, как он отныне намерен обращаться с непокорными смутьянами. Гоген предпочел «дождаться своего часа, а пока спрятаться в скорлупу, то есть заперся в „Доме наслаждений“ и принялся лихорадочно исписывать страницы большой толстой тетради». Так появилось новое духовное завещание, повествующее о жизни художника. Оно получило название «Прежде и потом». Строки, которые мы сейчас процитируем, написаны сразу же после пережитого унижения: «О! Славные жители метрополии! Вы даже не подозреваете, что представляет собой жандарм в колониях. Приезжайте, и вы увидите такую гниду, которую вы даже вообразить себе не можете». Но мы не поймем до конца разыгравшейся трагедии, если не примем в расчет, что Гоген, вопреки своему язвительному анархизму, никоим образом не хотел терять лицо перед небольшим обществом Хива-Оа, куда, помимо его друга Тиоки, входили Варни, Ки Донг и несколько поселенцев, стремившихся, как и художник, понять туземцев. Гоген просто должен был заставить уважать себя, хотя бы во имя справедливости, которая непременно должна была восторжествовать.

Это нападение Клавери на Гогена произошло незадолго до циклона, пронесшегося в начале января над Хива-Оа. «Господь Бог, которого я так часто гневил, на этот раз пощадил меня... Я был один в моей хижине и каждую минуту ожидал, что она развалится; колоссальные деревья, пускающие под тропиками корни не очень глубоко в почву, которая, пропитавшись водой, делается рыхлой, трескали со всех сторон и с глухим шумом валились на землю. Особенно майоре (хлебные деревья с очень хрупкой древесиной). Порывы ветра сотрясали легкую крышу из листьев кокосовой пальмы, проникали внутрь и гасили лампу. Если бы мой дом со всеми моими рисунками, со всеми материалами, собранными за двадцать лет, развалился, для меня это стало бы полной гибелью».

Долина Атуоны представляет собой узкое ущелье с крутыми склонами, поэтому тут же образовался бурный поток, сметающий все на своем пути. Пострадал и построенный Гогеном мост через маленькую речку, и даже здание жандармерии. Госпоже Клавери пришлось самой выносить оттуда ящик с деньгами, поскольку ее супруг совершал в это время инспекционную поездку.

«Ночь была долгой. Едва забрезжил рассвет, я высунул нос за дверь. Какое странное зрелище являли на ровной скатерти воды эти глыбы гранита, эти громадные стволы, принесенные невесть откуда! Дорога, ведущая к моему участку, оказалась разрезанной надвое: таким образом, я находился на островке, запертый, и мне было еще хуже, чем черту в крестильной купели [...]. Захватывающая дух оргия разгневанных богов. Но вот выглянуло солнце. Гордые кокосовые пальмы вновь приподняли свои султаны. Люди тоже приободрились».

Гоген пришел на помощь своему соседу плотнику Тиоке, чья хижина была полностью разрушена, и без всякого нотариального оформления подарил ему часть своей земли для постройки новой, более прочной хижины. Он написал властям ходатайство, чтобы те разрешили пострадавшим от стихии туземцам заплатить обязательный налог на содержание дорог на десять дней позже, тогда бы туземцы за это время успели собрать урожай. Это был первый конфликт с Клавери, который не желал ничего знать, вне всякого сомнения, только потому, что эта просьба исходила от Гогена.

Вторая стычка произошла из-за преступления на почве страсти, совершенного еще при Шарпийе. Была убита женщина, и жандарм арестовал мужа жертвы, дезертировавшего с корабля матроса-негра. Однако все знали, что убийцей был любовник жертвы, маркизец. Гоген, поставленный своими друзьями в известность о случившемся, вмешался, но Клавери вновь отказался его выслушать.

Именно из-за этого преступления в Атуону был отправлен судья, молодой магистрат Орвилль, которому, как я уже говорил, губернатор дал определенные указания насчет Гогена. Поэтому, когда сразу же по приезде Орвилль получил от художника письменное заявление, где Гоген излагал действительные обстоятельства убийства и рассказывал об ошибках, допущенных Клавери во время проведения следствия, он не обратил на это никакого внимания. Сначала Гоген опешил — этот анархист до последней минуты своей жизни будет наивно полагать, что в Океании он имел право на судебную защиту не только как простой гражданин, но и как французский колонизатор-буржуа, — но затем его сверхъестественная



энергия взяла верх, и он вновь ринулся в бой. На сей раз художник встал на защиту двадцати девяти туземцев из долины Ханайапа, что в северной части острова, обвиненных в пьянстве. Пастор Вернье рассказал Гогену, что туземцы попали в ловко расставленную ловушку, поскольку многие из них были протестантами. Орвилль выгнал Гогена из здания суда под тем предлогом, что художник пришел в непристойном одеянии. Действительно, Гоген носил набедренную повязку, по поводу которой Гийо заметил: «Гоген имел весьма своеобразные привычки. Он подчеркивал древние обычаи канаков, связанные с одеждой». Гоген переоделся и вернулся в суд, чтобы объяснить, как жандарм из Ханайапы не только запретил туземцам-протестантам петь свои религиозные гимны, но и нарочно подговорил их устроить праздник, где они опьянели от сока кокосовых орехов, а затем составил протокол. Хотя с помощью друзей Гогену и удалось установить, что вождь туземцев был в сговоре с жандармом и дал ложные показания (на самом деле в момент описанных событий он находился в другой долине), все его усилия доказать невиновность туземцев оказались тщетными. Вызванный в суд свидетель Гогена, старый поселенец, промышлявший охотой и не всегда ладивший с законом, уклонился от прямого ответа.

После суда художник отправился в жандармерию, и там произошла такая жестокая стычка с сержантом Клавери, что ночью у Гогена началось кровохарканье. В письме к судье Гоген предал скандал огласке и сделал ироничный вывод, намекая на угрозы Клавери: «А так как все знают, что я человек робкий да вдобавок болен, подобные сцены могут причинить мне вред. Так что буду вам премного обязан, господин судья, если вы будете считать меня, как человека трусоватого, всегда покорным властям...»

В это же самое время Гогена до крайности возмутило так называемое дело о контрабанде. Суть его состояла в следующем. Американские китобойные суда, укрывшиеся от циклона в бухте у острова Тахуата, воспользовались этим и занялись спекуляцией, продавая при пособничестве местного жандарма туземцам контрабанду. Речь шла вовсе не о пустяках. Виктор Сегален, свидетельство которого оказалось для нас очень ценным, писал в предисловии к изданию писем Гогена к Монфреду: «Встав на сторону туземцев, он все время был настороже — совсем как жандарм, отслеживающий в горах самогонщика. Он тут же узнал о попустительстве надзирателя соседнего острова, временно пренебрегшего возложенными на него обязанностями таможенника. В нарушение французских законов американский клипер выгрузил консервированное мясо, взял на борт молодых женщин и, торгуя и тем и другим, устроил веселую пирушку».

Выяснив это, Гоген подал жалобу Пикено, вынуждая его начать следствие. Управитель, проведя расследование, вынужден был объяснить художнику, что осмотнительный и всемогущий (поскольку он сам себя контролировал, став благодаря стечению обстоятельств и таможенником) жандарм пользовался поддержкой вышестоящего начальства. Гоген понял, что в этом деле не стоит настаивать и забрал назад свою жалобу: «Жандарм здесь грубый, невежественный, порочный и жестокий в исполнении своих обязанностей. Но он очень ловко находит себе покровителей. Поэтому если он принимает взятку, то вы можете быть уверены, что у него уже припасено на это письменное разрешение». Это новое дело еще более осложнило отношения Гогена с Клавери, но, самое главное, теперь в руках жандарма было оружие, которым он не замедлил воспользоваться в борьбе с художником. Правда, пока Гоген этого еще не понял. Под конец жизни Шарпийе писал: «Если бы я остался [в Атуоне], я бы сделал все зависящее от моих скромных возможностей, чтобы смягчить проводившееся следствие, результаты которого ускорили кончину несчастного и великого художника Поля Гогена». Слово «смягчить» в подобном контексте совсем не к месту.

С февральской почтой Гоген получил отказ «Меркюр» опубликовать его сочинение о живописи. К этому времени была закончена рукопись «Прежде и потом», и художник стал настойчиво просить Монфреда любой ценой найти средства, необходимые для ее издания: «Можно продать все мои картины, написанные во время первой поездки на Таити, — *валите все подряд по любой цене*». Эту же рукопись он отправил Фонтена: «Я только что написал целый сборник — воспоминания детства, объяснение моих инстинктов, моего интеллектуального развития, а также то, что я видел и слышал (и в связи с этим — критика людей и вещей), мое собственное искусство, искусство других, мои симпатии и антипатии. Это отнюдь не литературное произведение, написанное в определенном жанре, а нечто совсем иное: здесь друг против друга стоят цивилизованный человек и варвар. Поэтому и стиль должен соответствовать — обнаженный, как и сам человек, зачастую шокирующий [...]. Вы между строк прочтете, почему я так лично и так зло заинтересован в том, чтобы эта книга увидела свет. Я этого хочу, пусть даже в самом простом издании, и мне неважно, будет ли у нее много читателей, — пусть только несколько [...]. Итак, я взваливаю на вас большое дело, тяжелый труд, ответственность».

Гоген извлек уроки из неудачной попытки добиться публикации своего первого произведения и теперь старался объяснить, что эта вторая книга так же важна, как и его живопись, поскольку именно благодаря ей он

сможет наконец преодолеть непонимание окружающих в отношении его искусства. В то же издание он предложил Фонтена включить и отвергнутое «Меркюр», «таким образом, как вы сочтете необходимым». В заключение Гоген писал: «Уже почти год я испытываю такие страдания, что совершенно не могу работать [...]. Если мне удастся не то, чтобы выздороветь, а хотя бы меньше страдать, беда окажется отчасти поправимой, ибо мозг мой продолжает работать, и я снова примусь за живопись, чтобы попытаться достойно завершить начатое мною. Это, кстати, единственная причина, по которой я даже в самые тяжелые минуты не решаюсь пустить себе пулю в лоб. Во мне живет неодолимая вера в то, что я делаю. Как видите, дорогой господин Фонтена, я вовсе не презираю себя. Одного я боюсь — ослепнуть... тогда я буду окончательно сражен...»

Так же, как и «Ноа-Ноа», и «Тетрадь для Алины», не говоря уже о «Духе современности и католицизме», рукопись «Прежде и потом» имела пронумерованные страницы и была проиллюстрирована. «Рисунки соответствуют стилю, — писал Гоген Фонтена, — они весьма необычны и порою шокируют». Например, Гоген поместил в рукопись монотип таитянского «Рождества», но дал ему другое название — «Популярные мотивы»... Другой вариант называется «Религиозные фантазии». В монотипе «По пути на пиршество, или Беседа без слов» вновь появляется лежащая королева с веером из «Те арии вахине». Дважды возникает тема матери и ребенка. Думал ли тогда Гоген о ребенке Ваеохо? Или о сыне Пахуры? Как бы то ни было, все монотипы, подписанные 1903 годом, свидетельствуют, что художник не утратил мастерства. Не забыл он и об обложке. На ней значилось:

#### ПРЕЖДЕ И ПОТОМ П. ГОГЕН НА МАРКИЗСКИХ ОСТРОВАХ

Чтобы Плакать Чтобы Смеяться  
Чтобы Страдать 1903 год Чтобы Жить  
Чтобы Умереть Чтобы Наслаждаться  
In Secula seculorum<sup>[28]</sup>

На форзацах он поместил японские эстампы, оттиск «Всадника и смерти» Дюрера и одну из своих гравюр. Короче говоря, сделал из рукописи настоящую книгу. Вопреки ожиданиям Гогена, «Прежде и потом» будет опубликована лишь одиннадцать лет спустя в Мюнхене, в 1914 году. Это будет факсимильное воспроизведение рукописи с великолепными черными монотипами, включенными автором. Отдельной книгой «Прежде

и потом» выйдет в 1923 году. А тогда, в начале 1903 года, ничто не могло пробить брешь в атмосфере неприятия, созданной вокруг творчества Гогена.

Предисловие, явно написанное в последний момент, явилось своего рода прощальным посланием к читателю: «Разрозненные записки, не имеющие продолжения, как и мечты, как и сама жизнь, составлены из кусков [...] Это не книга [...] Полезно повторять снова и снова, повторять до бесконечности — это как наваждение, что мораль нас подавляет, она в своей ненависти ко всякому братству душит свободу. Это мораль дураков, мораль святош, мораль патриотов, мораль солдат и жандармов. Долг для них состоит в исполнении своих обязанностей, военного устава, дрейфусарского или недрейфусарского<sup>[29]</sup>.

Это мораль Дрюмона, Дерулера.

Мораль народного просвещения и цензуры.

Мораль эстетическая и, разумеется, мораль критики.

Мораль судебных и так далее.

Мой сборник в этой системе ничего не изменит, но... когда я пишу, это все же приносит утешение».

Вот о чем, видимо, думал Гоген, наблюдая на следующий день после бури, как к его хижине подступает вода: она готова была раздавить хижину с такой же силой, как академическая эстетика и мораль того времени стремились уничтожить свободное искусство. И вот на страницах рукописи переплелись бунт личности против общества (или его составляющих) и бунт свободолюбивого художника против окружающих его глупости и подлости. В конце марта Гоген сообщил Воллару, что собирается отправить ему со следующей почтой пятнадцать картин и двенадцать рисунков. И поскольку в этот период художник работал очень мало, он отправил во Францию свои старые произведения, которые хранил в мастерской то ли как образцы, то ли по каким-либо личным соображениям. В 1903 году Гоген написал только четыре картины. Две из них — «Женщины и белая лошадь» и «Призыв» — противопоставляют реальную жизнь на Маркизских островах гармонии существования в отдаленном будущем, о котором возвещали католические проповеди.

10 марта на Хива-Оа прибыли два инспектора, чтобы проконтролировать деятельность администрации. Гоген не замедлил обратиться к ним с посланием, где перечислил злоупотребления судьи, которого «по соображениям экономии присылают к нам раз в полтора года. Поэтому судья является, торопясь решить многочисленные дела за весь год, не зная ничего, ровным счетом ничего о туземцах. Видя перед собой

татуированное лицо, он думает: „Вот людоед и разбойник“, особенно если жандарм в своих интересах утверждает это. Судья приезжает и охотно поселяется в жандармерии, питается там и не видит никого, кроме жандармского бригадира, который и представляет ему дела, давая свои оценки». Далее Гоген говорит о трудностях проведения допросов при помощи переводчика. Судейский язык становится малопонятным, когда возникает необходимость перевести его на примитивный язык туземцев. Вот что пишет Гоген в заключение: «Если, с одной стороны, вы издаете особые законы, запрещающие [туземцам] пить, в то время как европейцы и негры могут это делать, если, с другой стороны, их слова, их утверждения на суде не принимаются во внимание, то непонятно, как можно им говорить, что они французские избиратели, навязывать им школы и всякий религиозный вздор. Странная ирония заключается в этих лицемерных разговорах о Свободе, Равенстве и Братстве под эгидой французского флага, когда за этими словами омерзительное зрелище людей, которые являются только материалом для всевозможных обложений и произвола жандармов». Учитывая положение Гогена, писать подобное в самый расцвет колонизаторской добропорядочности было настоящим подвигом, и здесь он продемонстрировал ту же непримиримость, что и в живописи.

«К сожалению, — отмечал Даниельссон, — инспекторы также торопились, как и губернатор Пети годом раньше. Они побеседовали с Клавери в день приезда, на следующий день стали почетными гостями епископа и затем, в пять часов, уехали. Они не приняли Гогена и даже не получили его послания (что в конечном итоге было для художника даже лучше). И напротив, им стали известны все без исключения жалобы властей Хива-Оа на Гогена. Суть жалоб сводилась к двум цифрам. Из трехсот учеников, посещавших католические школы несколькими годами ранее, сейчас осталось только семьдесят, а из шестидесяти девушек, живших в монастыре Атуоны в прошлом году, — всего лишь тридцать пять». Доклад инспектора, цитируемый Даниельссоном, «был прямым призывом к руководству жандармерии обезвредить этого опасного анархиста, и они быстро дали понять Клавери, что одобряют любую меру, которую он сочтет уместной».

Во время одной из стычек с Гогеном Клавери в ярости извлек откуда-то письмо художника к Пикено об американских китобоях, занимавшихся контрабандой, заявив о своем намерении возбудить дело против Гогена. Отвечая на письмо Гогена, спрашивающего, каким образом его жалоба могла попасть к Клавери, управитель объяснил, что жалоба шла обычным бюрократическим путем, через Клавери к нему, Пикено. Но он очень

удивлен, как жандарм решился угрожать художнику преследованием «на основании письма, которое случайно попало к нему в руки», тем более что Гоген забрал свою жалобу обратно. Тем не менее 27 марта художник получил предписание судьи Орвилля предстать 31 марта перед судом, заседавшим в Атуоне, поскольку его письмо с одобрения губернатора «было расценено лейтенантом (жандармерии) как клеветническое». Коварный замысел начал претворяться в жизнь. Судья отказался предоставить Гогену отсрочку, чтобы тот смог подготовиться к защите. К тому же это было невозможно сделать, не вторгшись во владения жандарма, уполномоченного собирать свидетельства по данному делу. Более того, судья поручил Клавери, выступавшему то ли истцом, то ли доносчиком, взять на себя и роль общественного обвинителя. Как говорится, лучше всего человека обслуживает он сам. Невзирая на то, что Гоген не явился в суд, его заочно приговорили к трем месяцам тюремного заключения и пятистам франкам штрафа!

В письме к Монфреду Гоген, желая всполошить своих друзей, намеренно увеличил сумму штрафа вдвое. Он писал, что попал в отчаянное, безвыходное положение. Мы уже знаем, что в обстановке финансовой нестабильности Гоген впадал в панику: «Мне надо ехать на Таити подавать апелляцию. Дорога, пребывание там, а главное, расходы на адвоката! Во сколько мне все это обойдется? Это для меня разорение и полный крах моего здоровья. Все эти заботы убивают меня». Учитывая нервное и физическое истощение художника, эти слова, по-видимому, следует понимать буквально. Гоген предпринял последнюю попытку доказать свою невиновность. Он послал письмо лейтенанту жандармерии: «В данном случае туземцы не взбунтовались. Для этого они слишком кротки и боязливы. Однако они подавлены, обескуражены и, боясь нового несчастья, каждый день задают себе вопрос, что им еще ждать от жандарма. [...] На Маркизских островах я веду замкнутую жизнь немощного отшельника, погруженного в свое искусство и совсем не говорящего на языке туземцев. Ко мне действительно часто на минутку забегают женщины, просто из любопытства, чтобы посмотреть на висящие на стенах фотографии и рисунки, а главное, чтобы попробовать поиграть на моей фисгармонии».

Совершенно очевидно, что, выступая в этом письме в свою защиту, Гоген позаботился, если не о правдоподобии, то хотя бы о благопристойности того, что имело отношение к его личной жизни. Но когда речь зашла о его общественной деятельности, он тут же забыл об осторожности: «К счастью, я всегда защищаю туземцев. [...] Мне хотят

вменить в вину, что я являюсь защитником беззащитных несчастных!

Однако же существует общество защиты животных. Также хочу вас уведомить, что я непременно отправлюсь на Таити в поисках защиты для себя и что моему защитнику найдется много чего сказать по этому поводу. И даже осужденный на тюремное заключение, хотя для меня это явится бесчестьем, поскольку в нашей семье к такому обращению не привыкли, я буду высоко держать голову, гордясь своей честно заслуженной репутацией».

Даниельссон писал, что «этот вызывающий тон и отточенный стиль создают ложное впечатление об умонастроениях Гогена и его здоровье, поскольку на самом деле это письмо является результатом напряженного труда и многочисленных исправлений, о чем свидетельствуют дошедшие до нас черновики и записки. В действительности он был совершенно изможден, и как только увозящий почту пароход 28 апреля покинул порт, он заперся у себя в доме». Гоген также написал Морису, которому до этого уже отправил свою статью, обличающую жандармов, чтобы тот опубликовал ее в Париже. Это оказалось последнее послание Гогена к своему другу: «Ты видишь, как я был прав, когда говорил тебе в предыдущем письме: действуй быстро и энергично. Если мы победим, борьбу можно будет считать стоящей и я сделаю для Маркизских островов большое дело. Со многими злоупотреблениями будет покончено, и ради этого стоит помучиться. Я повержен наземь, но еще не побежден. Разве индеец, улыбающийся под пытками, побежден? Решительно, дикари лучше нас. Ты ошибся, когда сказал, что я зря называю себя дикарем. Между тем это верно: я дикарь. И цивилизованные это чувствуют: в моих произведениях только одно изумляет и смущает — именно это „дикарство“, выступающее независимо от меня самого“. Вот почему этому невозможно подражать [...]. Мы только что пережили в искусстве весьма длительный период заблуждений, вызванных физической, механической химией и изучением природы. Художники, утратив свое дикарство, лишились собственных инстинктов [...] Все, чему я научился у других, мне мешало. Поэтому могу сказать — никто меня ничему не научил; правда, я ведь так мало знаю! Но я предпочитаю то немногое, что есть во мне самом. А кто знает, может быть, это немногое, когда его используют другие, окажется чем-то значительным?»

Эти потрясающие строки, написанные с думой о грядущих поколениях, стали настоящим посланием из загробного мира, поскольку, когда Морис получил его, Гоген уже скончался.

## Глава 6

### Смерть и воскрешение

Отправляя в очередной раз картины Воллару, Гоген имел серьезные причины настаивать, чтобы торговец наконец выслал деньги, которые ему задолжал. Несмотря на то, что Гоген всеми силами боролся против несправедливого приговора и даже поручил свою защиту адвокату Бро, на которого когда-то нападал в «Осах», власти были решительно настроены покончить с художником. Приговор, вынесенный в Атуоне без какого-либо правового обеспечения, по просьбе Гогена был пересмотрен на Таити. В итоге в конце апреля был объявлен окончательный вердикт: вместо трех месяцев тюрьмы один и по-прежнему непомерный штраф в пятьсот франков золотом. Он так и не был предъявлен к оплате, поскольку задержки на почте позволили сделать это лишь после смерти художника.

Нет никакого сомнения в том, что боли, терзавшие Гогена, как и его экзема, были психосоматического характера. Первый же приговор, вынесенный 31 марта, не мог не отразиться на здоровье художника. Ведь эта новость являлась не только предвестником тюрьмы и нищеты, но и служила доказательством несостоятельности его борьбы за права туземцев. После осуждения Гогена у них не оставалось иного выхода, кроме как избегать его, — ведь власти преследовали и их, а посещать опального заступника значило вызвать недовольство жандармерии. К тому же двадцать девять туземцев, которых Гоген пытался защищать уже после суда над ним самим, были приговорены каждый к пяти дням тюрьмы и штрафу в сто франков, что являлось для них совершенно невыносимой суммой. Итак, как бы Гоген ни старался, отдавая этой борьбе все свои силы и даже сверх того, он понимал, что будет увязать в устроенной властями ловушке все глубже и глубже. Оставалось отказаться от какого-либо сопротивления и, бросив в беде своих друзей, покинуть острова, предоставив епископу и жандармам творить произвол. Сама мысль об этом представлялась художнику невыносимой, тем более что, поступив таким образом, он лишал свое искусство будущего, поскольку, изменив своим идеалам, перестал бы быть прежним Гогеном. Когда в августе прошлого года он заявил Монфреду, что больше не может здесь оставаться, тот ответил без обиняков: «Сейчас на вас смотрят как на удивительного, легендарного художника, который из далекой Океании посылает странные, неподражаемые произведения — итоговые произведения великого человека, если так можно выразиться, исчезнувшего из мира... Вам нельзя



возвращаться! Одним словом, вы пользуетесь неприкосновенностью наряду с великими покойниками. Вы уже вошли в историю искусства».

Какой же убийственной насмешкой звучало каждое слово этого письма, когда он его теперь перечитывал! Монфред не мог себе даже представить, что именно сейчас, когда от Воллара и Файе регулярно приходили деньги, достаточно было ненависти жандарма и фанатизма епископа, чтобы лишить его, еще живого, этой неприкосновенности, оставив единственный выход — смерть. Гоген в спешке пишет Монфреду, что посылает ему три картины, за которые необходимо получить тысячу пятьсот франков от Файе: «Это для меня разорение и полный крах моего здоровья... Сделайте все как можно скорее и скажите г-ну Файе, что я буду ему вечно благодарен». Боли к тому времени стали совершенно невыносимыми, и он вновь позвал к себе Вернье. Но тот ничем не смог помочь художнику, он только сменил на ногах повязки и прописал опий, впрочем, не слишком надеясь на какой-либо результат. Несколько месяцев назад Гоген отдал Бену Варни шприц и морфий, которыми пользовался во время последнего приступа, заклиная его никогда, ни при каких обстоятельствах их не возвращать. Теперь же художник обратился к нему с мольбой забыть об этой просьбе, и у Варни не хватило сил отказать. Очевидно, что Гоген впал в полное отчаяние.

Как только почтовая канонерка отплыла на Таити, он на целую неделю заперся в «Доме наслаждений». Утром 8 мая Тиока нашел Гогена лежащим на кровати и стонущим и решил отправиться за пастором Вернье. Явившись, пастор нашел художника в прострации, не осознающим даже день сейчас или ночь. Он жаловался на страшные боли, причиняемые ему нарывом внизу позвоночника. Вернье вскрыл нарыв. Придя в себя, Гоген рассказал, что с утра два раза терял сознание, но голова его после этого оставалась ясной, и он даже заговорил с пастором о «Саламбо». Это обстоятельство несколько обнадежило Вернье.

«Я оставил его лежащим на спине, успокоенным и отдыхающим после нашей беседы», — рассказывал пастор, вернувшись к своим ученикам. Слуги Гогена, как обычно, отсутствовали.

«Около одиннадцати, — пишет Даниельссон, — Тиока, явившийся навестить больного, окликнул его снизу, по маркизскому этикету извещая о своем прибытии: „Коке, Коке!“ Не услышав ответа, он взбежал по лестнице и увидел Гогена, который лежал на краю кровати, свесив вниз ногу. Тиока обхватил его, ворча, что тот так неосторожно пытался слезть с постели. Но вновь не получил ответа. Пытаясь оживить Коке, он по обычаю маркизцев принялся кусать его в голову, но ничего не помогало. И тут он наконец

понял, что навсегда потерял своего друга и завел погребальный плач, причитая: „Коке умер, не стало у нас защитника, горе нам!“»

На столе нашли пустой пузырек, в нем мог быть лауданум или морфий. Похоже было, пишет Даниельссон, что пуст он уже давно. Что произошло в действительности, мы никогда не узнаем. В других источниках упоминается несколько ампул морфия. Так возникла версия о возможном самоубийстве. В записях доктора Потье, прибывшего на остров после смерти художника, но успевшего вовремя, чтобы спасти от огня официальный отчет о смерти Гогена, читаем: «Гоген действительно был очень болен: у него было больное сердце (без сомнения, сифилитический кардиоаортит); в прямом смысле слова его никто не убивал, но, вполне возможно, он был отравлен постепенно. Совершенно уверен, что после смерти Гогена епископ Мартен сжег часть оставшихся полотен». В своих предположениях Потье идет еще дальше: «Возможно, что около двадцати картин большого формата с обнаженными женщинами, которые захватил посланец епископа, сожгли позже; также пропало несколько рисунков и скульптур, сюжеты которых епископ счел кощунственными».

В любом случае, даже если Гоген и принял слишком сильную дозу наркотика, то не потому, что решился на самоубийство, и не по неосторожности, а скорее из панического страха перед нестерпимыми болями, месяцами преследовавшими его. И даже если эта доза и ускорила роковую развязку, то не она убила Гогена. Такого же мнения придерживался и пастор. В 1904 году Виктор Сегален, судовой врач с «Дюранс», находившийся тогда на месте трагедии, в письме к Монфреду опровергал слухи о самоубийстве Гогена или об убийстве его врагами: «Я считаю, что его смерть произошла в результате разрыва аневризмы, и это мнение разделяет мой коллега — врач с другого военного тихоокеанского корабля, который видел Гогена за три месяца до кончины». Возможно, это была попытка обойтись без упоминания о сифилитическом аортите.

Итак, обнаружив Гогена, Тиока бросился за пастором, чтобы тот попытался сделать художнику искусственное дыхание. Но как Вернье ни торопился, его опередил прослышавший о случившемся епископ Мартен. Он приехал, сопровождаемый двумя братьями из соседней религиозной школы, и объявил, что собирается похоронить покойного на католическом кладбище миссии, поскольку тот был крещен. Тщетно пастор уговаривал устроить гражданское погребение, принимая во внимание хорошо известные взгляды художника, Церковь не собиралась упускать такую добычу. Епископ заполнил бумаги, которые подписали свидетели, одним из которых был Тиока. Напоследок Мартен не удержался от желчного

замечания: «Всем известно, что он был женат и у него были дети, но имя его жены неизвестно». Тиоке разрешено было умастить тело Гогена и украсить его цветами, потом его место заняли подручные епископа. Делая ночью уборку, они уничтожили (или забрали с собой, кто знает?) купленные в Порт-Саиде открытки, японские гравюры и, конечно же, картины, рисунки и часть скульптур.

Впоследствии Жан Луаз обнаружил в официальном отчете, спасенном буквально из огня, «что два официальных письма с уведомлением о смерти художника были отправлены 23 мая, то есть только через две недели, да и то не во Францию, а пока лишь на Таити». Такая медлительность была совсем не свойственна Пикено, уведомлявшего губернатора, что Эжен Анри Поль Гоген «умер, по-видимому, от сердечной болезни».

Создалось впечатление, что на следующий после его смерти день, 9 мая, Гогена похоронили тайком, в отсутствие друзей, на кладбище миссии, водрузив на его могиле большой белый крест, разительно отличавшийся от того, что изображалось на последних полотнах покойного. Страх туземцев перед наказанием за участие в судьбе человека, которого и после смерти не прекратил бичевать епископ, так и не развеялся. Мартен писал в свою конгрегацию Пикплюс: «Ничего выдающегося, кроме внезапной смерти печально известной личности, некоего Гогена, за последнее время не произошло. Этот пользующийся известностью художник — враг Бога и всего, что есть доброго на земле». Эти строки помогают понять характер религиозного погребения Гогена, несомненно, приравниваемого его устроителями к заклинателю злых духов.

Что касается Пикено, то он торопил кредиторов Гогена объявиться, обеспокоенный тем, что по дошедшим до него сведениям [не от Клавери ли?] «пассив намного превышает актив, и несколько картин покойного декадентского художника имеют немного шансов найти себе покупателей». В результате такой пессимистической настрой управителя приведет к поспешной распродаже произведений, уцелевших после епископской цензуры.

27 мая приступили к описи. Клавери переквалифицировался в оценщика, ответственного за продажу домашней утвари на аукционе, назначенном на 20 июля. К счастью для нас, 10 августа сторожевой катер «Дюранс» стал на якорь у Хива-Оа. На борту его находился будущий писатель — двадцатипятилетний судовой врач Виктор Сегален, восхищавшийся Таити и знакомый с Гогеном. Узнав о смерти художника, он прямо с причала бросился к «Дому наслаждений». Вот что он написал для «Меркюр де Франс» в июне 1904 года: «Убранство дома выглядело

торжественным и погребальным, что соответствовало пережитой в нем агонии: величественное и печальное, немного парадоксальное, оно задавало верный тон последнему акту этой бродяжьей жизни, оно проясняло и раскрывало эту жизнь. Это личность Гогена отразилась в окружающем интерьере и озарила его [...] Гоген был чудовищем. Иными словами, его нельзя было отнести ни к одной моральной, интеллектуальной или социальной категории, принадлежности к которой вполне достаточно для определения большинства индивидуумов [...] Итак, Гоген был чудовищем, и он был им сознательно и обдуманно».

Сегален подъехал к дому: «Напротив небольшой лестницы, которая ведет на приподнятую над землей площадку, в тени маленького наивного домика стоит высушенная солнцем и источенная дождями глиняная скульптура. Перед ней стоит задержаться. Это изображение идола [...] порожденное вещими снами художника. Оно необычно в своей разнородности: общий вид напоминает Будду, но сильный рот, близко посаженные глаза и прямой, едва расширяющийся к ноздрям нос явно туземного происхождения — это Будда, который мог бы родиться в стране маори. Вокруг него Гоген разместил героев полинезийских мифов в различных иератических позах». Очевидно, что все это удивительным образом увидено и тщательно продумано человеком, много размышлявшим о маорийской цивилизации. Под статуей Сегален обнаружил стихи, написанные рукой Гогена:

ТЕ АТУА (бог)

Да, умерли боги, и, словно деля

Их участь, томится и гибнет земля.

В дремоте полдневной своей и ночами

Она обморочена страшными снами.

Со вздохом прелестная Ева ее

Глядит на бесплодное лоно свое...

*(Пер. Н. Я. Рыковой)*

Эти стихи, на которые он один обратил внимание, дышат тем же приглушенным, почти сумеречным светом, что и последние полотна художника.

Потом Сегален описывает украшенный резьбой вход, две картины в глубине комнаты, выполненные «прямо на деревянных панелях стен. На ярко-синем фоне одной из них по коричнево-охряной, почти что красной

земле тихо бредет группа туземцев». О мастерской он пишет, что она была «в беспорядке увешана полинезийским оружием». Также он замечает «полный трагизма» автопортрет «У Голгофы» и еще «один портрет, недатированный и неподписанный, видимо, более поздний; на нем наклонное положение головы подчеркивает крепкое сложение художника и властную линию носа». Речь идет о том «Автопортрете», где изображенный в очках Гоген, кажется, готов вечно противостоять всему миру. (Сейчас он находится в Музее искусств в Базеле.) «Наиболее интересное произведение в мастерской, несомненно, является и наиболее ценным», — так Сегален отзывается о картине «Материнство», написанной в 1899 году и ныне украшающей собой коллекцию Рокфеллеров. «И последней неожиданностью, — добавляет Сегален, — оказалось полотно, созданное Гогеном в последние мгновения его жизни в этой стране тепла и света, — это видение ледяной бретонской зимы, которому были отданы последние прикосновения кисти художника». Намеренное сходство изображения на «Автопортрете» и на полотне «У Голгофы» не оставляет сомнений, что оба они были написаны примерно в одно и то же время, незадолго до смерти, когда Гоген пытался в сравнении увидеть в своих чертах приближение надвигающейся старости и беды. То, что он поставил рядом «Материнство» и «Бретонскую деревню под снегом», наводит на мысль, что, перебирая в памяти свои произведения, он посчитал эти два полотна очень важными, но не из-за сюжета, не из-за темы. Напомним, что «Материнство» — это один из вариантов картины, отправленной Гогеном Воллару и купленной позже русским коллекционером Щукиным (теперь она находится в Эрмитаже).

Сегален задался тогда вопросом: что же все-таки «могли дать Гогену эти полудети» с Маркизских островов? И сам себе ответил: «Великолепные образцы, которые он осмелился по-своему преобразить; певучие мотивы, в которых сквозь голубые и влажные колебания воздуха прорывались янтарно-желтые теплые ноты; сверкающую маслянистую плоть, на которой дрожали на солнце золотые искры; позы, наконец, по которым он схематически представил маорийскую физиологию, скорее всего, и являвшуюся их истинной философией. Гоген никогда не искал под прекрасной оболочкой загадочную канакскую душу — рисуя туземцев, он сумел стать анималистом».

В связи с этим Сегален писал, что «напрасно и глупо говорить об аморальности в стране, где слово стыд является английским неологизмом, где это слово и определяемое им чувство едва ли относятся к сексуальным отношениям, где девственность не более, чем миф, обозначаемый греческим словом, верность возлюбленному — нелепость, бескорыстная

любовь — несуразица, а женщина — всего лишь изысканное животное. Но, надо признать, животное цивилизованное, поскольку перемежает любовные игры пением, прерывая его для того, чтобы перечислить наши французские департаменты, включая субпрефектуры».

Что касается цивилизации, то Сегален был полностью согласен с Гогеном, предрекавшим «скорое вырождение» жителей Маркизских островов. «От опия они выглядели изможденными, страшные перебродившие соки невиданным доселе дурманом постепенно разрушали их организм, а сифилис награждал бесплодием».

Но вернемся в «Дом наслаждений» той поры, когда он еще не опустел, пока не отправили в Папезте вещи, которые власти Маркизских островов сочли ценными: картины, рисунки и книги. Означенные власти во главе с епископом показали себя еще слишком либеральными по сравнению с так называемыми «экспертами», разбиравшими имущество художника перед торгами, которые должны были состояться 2 сентября 1903 года. «Сборщик налогов Вермеерш, — писал Ле Пишон, — обратился к художнику Ле Муану с просьбой помочь ему приготовить опись, и вместе они выбросили на свалку (по мнению эксперта, „в надлежащее им место“) огромное количество рисунков, эскизов, мятых бумажек, записанных мыслей, незаконченных черновиков и скульптурных набросков, свидетельствовавших, по словам Ле Муана, не о „гениальном мышлении“, а о „сальном воображении“. Картины, как и следовало ожидать, были распроданы за бесценок». Единственный, кто выиграл от этого, был Сегален, он истратил все свое жалованье на рукописи и книги, купил за шестнадцать франков все деревянные скульптуры, украшавшие «Дом наслаждений», за четыре франка палитру художника и за восемьдесят пять франков семь картин. Среди них были автопортрет из картины «У Голгофы» и «Бретонская деревня под снегом», за которую оценщик просил семь франков, демонстрируя ее вверх ногами и дав ей неожиданное название «Ниагарский водопад». Последний «Автопортрет» остался у Ки Донга, вполне заслужившего его за свою неизменную верность Гогену. Лейтенант Кошен (сын политического деятеля и брат историка революции) увез с собой картину «Материнство», купленную за сто пятьдесят франков (все его жалованье), назвав более высокую цену, чем... губернатор Пети, предлагавший сто тридцать пять франков. Тот, похоже, признал наконец талант человека, которого позволял преследовать, даже не удосужившись познакомиться с ним лично. В письме к Монфреду, который получил к тому времени рапорт министерства колоний об исчезновении нескольких рукописей Гогена, Сегален успокоил его насчет книги «Ноа-Ноа».

«Господин Пети намеревался перелистать эту книгу, которую ему доверил сборщик налогов. Но потом губернатор тяжело заболел и поспешно уехал. Рукопись по недосмотру оказалась среди его багажа, и губернатор, которому это стало известно и который в настоящее время почти при смерти, заявил, что по приезде во Францию не медля вернет рукопись по принадлежности».

А тем временем, как пишет Перрюшо, Пикено успел потребовать у губернатора Пети, чтобы сержант Клавери был отослан из Атуоны «за плохое исполнение административных обязанностей» и за то, что без его ведома «поддержал судебное преследование против господина Гогена». Управитель назначил следствие, из которого «со всей очевидностью выяснилось, что ряд фактов, на которые указывал покойный, подтвердились». Пети удовлетворил просьбу своего подчиненного. Но вскоре вместо Пети, умершего в Австралии, назначили другого губернатора, и, к удивлению и негодованию Пикено, сержант Клавери вновь водворился в Атуоне. Три недели спустя ему дали чин унтер-офицера... Похоже, что, кроме Пикено и Пети, позволивших себе взглянуть правде в глаза и разобраться, наконец, кем же являлся Гоген на самом деле (а второй, может быть, даже испытал угрызения совести), все остальные представители колониальной власти и правопорядка не поняли ровным счетом ничего. Вернее, не захотели понять. В итоге Пикено было выказано недовольство тем, что он посмел удивиться возвращению Клавери.

По сообщению Луаза, в спасенном от сожжения отчете есть запись, датированная 1 августа, то есть спустя три месяца после кончины Гогена, где рядом с именем художника значится: «сорок пять тысяч франков получить в качестве налогов», из которых, как известно, двадцать тысяч семьдесят пять франков являлись штрафом. Далее Луаз добавляет:

«Следующий за этим комментарий подкупает своей непринужденностью: „Все это необходимо востребовать, и с сегодняшнего дня [подчеркнуто] надлежит осуществлять борьбу со строптивцами. Господину заместителю специального агента [имеется в виду жандарм] будет чем пополнить свой сейф; тем более что имеющаяся у меня кассовая наличность не позволяет послать ему денег“. В связи с этим вспоминаю слова, сказанные мне как-то Гогеном: „Штраф в сто франков для туземца то же самое, что тысяча франков для любого европейца или китайца“».

По воспоминаниям Шассе, вышедший в отставку Шарпийе с умилением вспоминал «мэтра Поля Гогена», этого «выдающегося человека» и «несчастливого великого художника». «Это был человек, каких я в жизни не видывал, — рассказывал он. — Прозорливец». Письмо,

опубликованное в каталоге к выставке Гогена в Париже в 1949 году, представляет нам нового Клавери, который содержал табачную лавочку в Верхних Пиренеях и чтит память художника еще более пылко. Он «благословенно показывал покупателям маленькую витрину, где хранились деревянные скульптуры того, кого он когда-то преследовал и кто теперь сделался его кумиром». Как говорит Солженицын: «Они любят только мертвых».

Урсула Френсис Маркс-Ванденбрук, писавшая дипломную работу в Сорбонне, получила доступ к архивам французских колоний, где обнаружила два отчета о Маркизских островах. В первом какой-то администратор отмечает, что «туземцы прежде всего привыкли бояться миссионеров и жандармов, причем страх перед одними подкреплялся страхом перед другими». В другом читаем, что конгрегация епископа Мартена «занималась единственно тем, чтобы утвердить на Маркизах свою власть, приобретая земные богатства с помощью религиозной пропаганды под предлогом воспитания, утверждения морали и насаждения французского влияния». Враги Гогена являлись врагами туземцев и их культуры. Он умер от столкновения с ними. Конечно, у него был трудный характер, но пропасть между его взглядами и поведением колониальных властей в любом случае была непреодолимой. И неизвестно, преодолена ли она даже теперь, после деколонизации.

С 23 августа, когда Монфред узнал из письма Пикено о кончине Гогена, началась посмертная история художника — история его творчества. Воллар одним из первых сообразил, какую выгоду он может из этого извлечь: «Если у вас случайно остались произведения Гогена, предназначенные для продажи, я буду чрезвычайно признателен за оказанное мне предпочтение. И еще одно: я говорил вам, что по моему договору с Гогеном была установлена плата в двести франков за каждую картину. Позднее в одном из моих писем я высказал готовность платить по двести пятьдесят франков. Но в еще более позднем письме, копия которого у меня сохранилась, я сообщил ему, что, принимая во внимание нынешнее состояние моих финансовых дел, я вынужден придерживаться нашей взаимной договоренности о двухстах франках». Никто, я думаю, не удивится, что упомянутое письмо так и не было найдено в бумагах Гогена. Поразмыслив, 8 октября Воллар снова написал Монфреду: «Во всяком случае, надеюсь, вы не думаете, что я объявил это задним числом».

В то же время между Монфредом и Метте завязалась оживленная переписка. Гогена она отныне называла не иначе, как «мой бедный Поль», «этот великий художник» и «необычайный человек». Она выслала



Монфреду доверенность на продажу картин. На самом деле, никакой необходимости распродавать таитянские работы, чтобы вернуть долги, не было, поскольку чеки от Воллара и Файе составили внушительную сумму — более чем четыре тысячи франков. Туда же входили деньги от продажи «Дома наслаждений» Бену Варни. Он так и остался необитаемым и в конце концов разрушился.

Первый Осенний салон открылся 31 октября. Его звездами стали бывшие наби — Серюзье и Морис Дени. По инициативе Шарля Мориса были отданы почести и Полю Гогену. В Салоне были представлены пять картин, включая «Автопортрет с желтым Христом», предоставленный Морисом Дени (он купил его у мадам Глоанек) и четыре этюда. Четыре дня спустя Воллар выставил в своей галерее пятьдесят полотен и двадцать семь монотипов Гогена. Матисс, тоже участвовавший в Осеннем салоне и еще в 1899 году купивший у Воллара одну таитянскую картину — «Молодой человек с цветком», — наверняка не мог пропустить эту первую ретроспективную выставку, хотя его биографы обычно об этом не упоминают. И можно ли представить себе, чтобы ее не посетил Дега? Из близких соратников Гогена отсутствовали лишь двое — Сезанн, который в течение всего 1903 года не покидал Экса, и Писсарро, скончавшийся 12 ноября.

В любом случае живопись Гогена все еще пробивалась с трудом, окольными тропами. Нам известно, что молодой Пикассо, живший тогда в Барселоне, отдал дань памяти Гогену, написав обнаженную натуру, весьма схожую с его таитянками, которую демонстративно подписал Поль Пикассо. О Гогене он знал от одного из самых верных своих друзей в Париже, баскского керамиста Пако Дуррио, который всю жизнь хранил принадлежавшие ему картины Гогена — «Портрет Алины» и «Голова бретонки».

Переоценка творчества Гогена началась летом 1905 года, когда Матисс и Дерен, работая бок о бок в Коллиуре, написали несколько картин, спровоцировавших скандал в «Каж о фов», кружке фовистов. До этого Матисс познакомился с Майолем, который в свое время многому научился у Гогена. Тогда же они с Дереном отправились к Монфреду в Корнейль-де-Конфлан, где познакомились со многими работами Гогена, написанными в Океании. Из этой встречи с человеком, тесно связанным с Гогеном в последние годы его жизни, Матисс почерпнул вдохновение для своей пасторали, ставшей гимном Независимых в 1906 году и названной им «Радость жизни», а также для некоторых находок, явившихся откровением на его выставке у Дрюэ. Его литографии напрямую наследовали метод

монотипов Гогена, а рисунок в целом превратился в антиклассический.

Исследований об открытии Матиссом, Дереном и Пикассо негритянского искусства хватило бы на целую библиотеку, а вот о том, как они открыли для себя Гогена, написано совсем немного. Произошло это отчасти из-за неточностей, скорее всего намеренно допущенных Фламинком, которому была невыносима сама мысль признать в этом деле первенство Гогена и который в итоге сделал вывод, что негритянское искусство вообще появилось в современной живописи лишь в 1905 году. Однако благодаря работам, представленным на выставке «Примитивизм в искусстве XX века» Джеком Д. Флемом, было установлено, что это произошло лишь к середине 1906 года, а именно *после* уже упомянутого визита художников к Даниелю де Монфреду. Основной же причиной этого заблуждения является то, что по-настоящему творчество Гогена было изучено только в 1970–1980-х годах. Лишь тогда по достоинству был оценен его вклад в развитие примитивизма. И стало понятно, что Матисс не просто познакомился с произведениями Гогена, — он воспринял его искусство в такой степени, что оно превратилось для художника в смысл жизни.

О степени влияния многогранного творчества Гогена на развитие примитивизма легче судить, если знать, что открытие негритянского искусства произошло не с появлением готовых работ, как это было с японскими эстампами, а путем придания иного статуса достопримечательностям, всякого рода «людоедским фетишам», которые внезапно признали произведениями, пусть примитивного, но все-таки искусства. Достижения Гогена при этом сыграли определяющую роль. В развитии примитивного искусства он выделял два важных момента. Во-первых, он считал, что его осмысление приведет к обновлению современного западного изобразительного искусства, поскольку примитивизм существовал как эффективное и плодотворное средство общения вне временных рамок и цивилизаций. Во-вторых, именно это свойство примитивного искусства, происходящее из его природного характера, ставило под сомнение все бытующие теории эволюции. Искусство по своей природе оказалось весьма далеким от достижений техники и промышленности.

Это была обратная сторона медали успехов колониализма. Встав в позу спасителя культуры поработощенных народов, колониализм сам проникся ее богатством и оригинальностью. Доказательством этому были Всемирные выставки 1889 и 1900 годов. Первое, что пришло в голову поклонникам такого стиля — при помощи примитивного творчества

впрыснуть струю свежей крови в современное европейское искусство, истощенное академическим упадничеством. Но очень скоро самые восприимчивые, самые свободные создатели, особенно скульпторы, такие, как Роден или Гоген, поняли, что доселе неизвестные искусства открывали для них новое поле для поиска не только в сфере воображения и в методах самовыражения, но и в эстетике вообще. В «Прежде и потом» Гоген отмечает «простоту, величественную строгость и немного неуклюжую, угловатую наивность», отличающие искусство аборигенов Маркизских островов. Такое определение предполагает не просто возрождение старого искусства при помощи примитивизма, но и открывает дорогу идее обновления устаревших правил, делает доступными девственные художественные приемы, позволяет приблизиться к творчеству будущего. Такие стремления не только соответствовали смутным надеждам той эпохи, но и облекали их, благодаря обновлению искусства, в плоть и кровь. Поэтому, несмотря на то, что уникальные записи Гогена в ту пору еще не были известны, его роль была важна сама по себе, поскольку существовали его произведения.

И чем более известным становилось творчество Гогена, тем шире открывалась заинтересованным дорога к ниспровержению существующих ценностей. В 1901 году Гоген писал Монфреду о какой-то из работ: «Эта гравюра как раз потому и интересна, что возвращает нас к гравюре примитивной. Я убежден, что через какое-то время моя резьба по дереву, так непохожая на то, что делают другие, будет высоко оценена». И можно ли умалять его влияние на последующие поколения теперь, когда известно, что оба посетителя Монфреда — Матисс и Дерен — совершили революцию в искусстве гравюры. Сначала Матисс в своих литографиях, и немного позже Дерен в гравюрах на дереве, блистательно выполненных для первого сборника стихов Аполлинера «Гниющий чародей», который был опубликован в 1909 году.

Визит художников к Монфреду оказал большое влияние и на их живопись. При исследовании творчества Гогена Жан Лод обнаружил, что некоторыми своими находками художник обязан «таитянским тапа — рисункам на молотой коре, еще практиковавшимся во время его пребывания [на острове]. Эти тапа подтверждали собственные изыскания Гогена в области использования поверхностей путем нанесения на них обособленных стилизованных форм, выполненных чистыми по цвету, не создающими обмана зрения красками. Именно они помогли ему понять, что цвет сам по себе способен располагать формы в пространстве и своей насыщенностью сообщать изображению глубину, а также удалять или

приближать отдельные предметы».

К «расширению воображаемого горизонта», как удачно выразился Жан Лод, Гоген сумел добавить новые возможности живописи, заставляя цвет и пластические ритмы выражать смысл и символику вместо того, чтобы выступать в качестве «литературного приложения». Художникам нового поколения его примитивизм представлялся всеобъемлющим, поскольку его развитие происходило от изобразительных средств к смыслу. Учитывая все эти факторы, легко объяснить размах большой ретроспективной выставки, проходившей в Салоне осенью 1906 года, где демонстрировались все основные достижения художника. Не помешало даже то, что из-за плохого спроса выставили недостаточное количество работ. И понятно, что никакое рвение Монфреда или заинтересованность Воллара не смогли бы обеспечить выставке такого успеха, который она имела, даже невзирая на свое неблагоприятное территориальное расположение.

В 1906 году в творчестве молодых художников происходили особенно заметные изменения. Матисс и Дерен создали свои первые «негритянские произведения». Дерен посетил Британский музей и открыл для себя Вламинка. Тогда же он познакомился с Пикассо, и под влиянием этой встречи тот во многом изменил свой стиль и свои художественные пристрастия. Пикассо наверняка побывал на проходившей ранее в Лувре выставке найденных в Осуне и в Серро-де-Лос-Сантосе скульптур эпохи, предшествовавшей римским завоеваниям. Эти скульптуры должны были донести до него отзвук примитивного искусства родной страны. Но к поискам архаичных форм в своем творчестве он приступил только весной 1906 года, находясь в Гонзоле в Верхней Каталонии.

Примитивизму в чистом виде Матисс отдал дань в своей картине «Радость жизни» — настоящем шедевре, наследовавшем мечты и стремления Гогена. Что самое интересное, своим появлением эта работа обязана все той же коллекции картин с изображениями океанийских обнаженных женщин, которые хранились в доме у Монфреда. Как убедительно доказывает Пьер Шнейдер, в этой работе Матисс сумел превзойти «И золото их тел» Гогена и пьянящими красками фовиста, и тем, что его огромное полотно «воплощает полное воспроизведение мифа о Золотом веке, священной истории об истоках счастья, поскольку нет счастья, как только в начале, и нет начала, которое не было бы счастьем». Абсурдно было бы сводить Матисса или Пикассо к Гогену, но чтобы понять, что происходило в 1906 году, необходимо помнить, что именно Гоген сыграл как бы роль трамплина для самого величественного и показательного творения авангарда того времени, какой явилась картина

«Радость жизни». (История современного искусства отводит ему ту же роль и в судьбе двух других великих произведений, правда, не получивших подобного признания публики, — речь идет о «Золотом веке» Дерена и «Авиньонских девушках» Пикассо.)

Учитывая подобную роль Гогена в развитии современной живописи, становится понятно, почему ретроспективная экспозиция 1906 года не только оправдала ожидания новаторов, но и воспринималась событием первой величины, хотя история искусства до самого последнего времени умаляла ее роль и практически свела на нет воспоминания о ней.

Если я не ошибаюсь, отчет Поля Жамо, опубликованный в «Газетт де Боз Арт» за декабрь 1906 года, не вошел ни в одно теперешнее исследование в качестве исторического факта. Однако Жамо в свои сорок три года уже занимал почетную должность хранителя музея Лувра и снискал большой авторитет в полемике о греческом искусстве, которую он вел с Фуртвенглером. Он писал: «Начиная с Сезанна [который только что умер и которому Жамо отдавал дань почтения] и до Гогена прослеживается определенная преемственность, существующая между тем, кто начинает, и тем, кто осуществляет задуманное. Произошло, наконец, преобразование технических опытов в декоративный стиль». Заметим, что Матисс наверняка читал эту статью, в которой Жамо поддел его, написав: «... озадачивающий и изменчивый Анри Матисс, обладающий несомненным даром колориста, продолжает, используя якобы новые средства, проявлять самое беспощадное равнодушие к материалу, предоставляемому реальностью». (Речь шла о пяти произведениях Матисса, включая «Маргариту за чтением» и «Красные ковры».)

«По этим показательным документам, — продолжал Жамо, — мы можем проследить за теми пятнадцатью — восемнадцатью годами работы, за время которых Гоген продвигался, постоянно совершенствуясь, к своему истинному предназначению, к наивысшей степени стилизации и к наивысшему триумфу цвета». И вот общий вывод: «За этот короткий период он сумел создать свое искусство, изысканное и первобытное одновременно, причем ни в этих изысках, ни в первобытности нет ничего наигранного. Это результат стихийного соединения перуанского и французского атакизмов. С самого начала он чувствовал, что эта древняя земля [Таити], которую пытаются лишить ее прошлого, ее природа, пластика ее обитателей покорно подчинятся его мечте. Он с ходу мог передать в своих работах звериное, неприрученное достоинство, благородство и грацию, присущие этой примитивной расе. Для этого он изображал ее в окружении декораций, в которых сведенная к основным

составляющим природа пламенеет широкими не сливающимися друг с другом пятнами, сочетающимися самым неожиданным образом, подобно краскам величественных витражей». Если добавить к этому и упомянутые Жамо скульптуры, «особенно небольшие вещицы, в которых проявились те же черты», то даже при самом беглом взгляде на творческий путь Гогена становится ясно: он в своем деле по праву заслуживает звание мэтра. Проблема в том, что, как и в случае с Сезанном, Ван Гогом, Матиссом, Пикассо, Дереном и Браком, французские коллекционеры оказались менее восприимчивыми, чем, например, русские, такие, как Щукин или Морозов. В результате признание на родине пришло к Гогену гораздо позже, чем в других странах.

Но вот что поражает в заметках Жамо. «Нужно ли, — пишет он, — отвечать на распространенное замечание: „Все эти желтые женщины уродливы и не интересуют нас“? Если бы нам не было известно, насколько невосприимчиво ко всему непривычному большинство людей, это замечание могло бы удивить, потому что часто исходит от тех, кто легко воспринимает красоту в изображении арабских женщин или бедуинок». И тут внезапно начинаешь понимать, что таитянки Гогена настолько же резко отличаются от стереотипа шаблонных экзотических женщин, насколько женщины Курбе и Мане отличаются от пустых кукол Кабанеля и Бугро.

Далее Жамо подробно описывает, защищая от нападок «Дух мертвых бодрствует» и «Наве наве махана», уточняя: «Можно без преувеличения назвать шедеврами четыре полотна из коллекции Файе. „Женщина с веером (Те арии вахине)“ изображена обнаженной, лежащей на зеленом склоне, рядом с ней несколько пурпурных плодов [...]. Она являет собой яркий тип своей расы, а ее поза характерна для жаркого климата, в котором она живет. Благодаря абсолютной гармонии между линиями тела и пейзажа, прекрасными фактурой и цветом, достигнуты невиданные высоты в искусстве синтеза и благородстве стиля. Эта коричневая Афродита неизбежно вызывает в памяти строки Бодлера, посвященные прекрасной темной незнакомке»:

Я люблю тебя так, как ночной небосвод...

*(Пер. В. Шора)*

или

Когда, закрыв глаза, я в душный вечер лета

Вдыхаю аромат твоих нагих грудей,  
Я вижу пред собой побережия морей,  
Залитых яркостью однообразной света...

*(Пер. В. Брюсова)*

С той осени 1906 года и началась история славы Гогена, когда он, наконец, смог обосноваться в Пантеоне современной живописи наряду с Сезанном и Ван Гогом. Однако быстрота его посмертного взлета не должна вводить в заблуждение. Пусть Гоген навсегда останется путеводной звездой Матисса, который в зрелом возрасте даже совершит путешествие на Таити и сделается единомышленником Пикассо в его поисках свободы в живописи и скульптуре, но еще долго, на протяжении целого века, все его дерзания, все открытия будут возбуждать публику, деля общество на его противников и сторонников. Творчество Гогена всегда будут сводить к экзотике, к клуазонизму Бернара или к его маргинальности. И лишь последующие поколения сумеют по достоинству оценить его гений, как это сделал Жамо. На маленькой выставке у Воллара в 1910 году побывал Аполлинер. По его словам, он пришел, чтобы полюбоваться «литургией живописи, где краски несут символический смысл, усиливающий их декоративную привлекательность. Самый религиозный из современных художников, Гоген первым противопоставил свои произведения импрессионизму, к сожалению, целиком царившему в то время в искусстве [...]». Именно в Лувре должны выставляться эти гармоничные работы, [в которых] Поль Гоген вернулся в глубокое прошлое человечества, чтобы обрести когда-то утраченную божественную чистоту искусства».

Этими словами Аполлинер вплотную приближает нас к традициям примитивизма. Его, в свою очередь, приобщил к ним Канвейлер, издавший первый сборник стихов поэта. Примечательно то, что иллюстрации к «Гниющему чародею» он заказал Дерену, и тот воспользовался для этого гравюрами на дереве, навеянными работами Гогена.

Можно без преувеличения утверждать, что именно с этого момента Гоген обрел заслуженное признание за пределами Франции. И если в результате беспорядка, вызванного большевистской революцией, приобретенные Щукиным и Морозовым картины Гогена не вызвали должной реакции — ведь некоторые из них до сих пор практически неизвестны, — то эстафету бодро приняли немецкие экспрессионисты. Как раз в то время, когда во Франции появились фовисты, Кирхнер и его единомышленники из Брюке, совершенно самостоятельно изучив одну из

лучших в мире галерей, а именно Дрезденскую, изобретали свой примитивизм. С искусством Гогена их сближал огромный интерес к гравюре на дереве. В результате, как и следовало ожидать, именно Гоген со всем своим творчеством и жизнью-легендой стал для них тем справочным материалом, для более глубокого изучения которого они постоянно ездили во Францию. Выставки Гогена были организованы в 1905 году в Веймаре, в 1906-м в Берлине и в 1910-м в Мюнхене. И Нольде, и Пехштейн прямо заявили, что они его сторонники, а в 1913–1914 годах Нольде совершил долгое путешествие в Океанию. Как писал Голдуотер в 1938 году: «Тогда как XIX век (и особенно, как мы видели, Гоген) пытался постичь религиозную истину, освобождаясь от исторических или географических наслоений, XX век с той же самой целью предпочитал срывать с индивидуума эмоциональные покровы». Но Гоген решительно выступил в защиту эмоциональности. При помощи своего примитивизма, косвенно, через дадаизм и экспрессионизм, он все-таки приблизился к сюрреализму<sup>[30]</sup>. Эта его манера породила новые направления и тенденции в живописи, благодаря чему Гоген и по сей день присутствует в современном искусстве.

Во Франции эта цепная реакция не срабатывала до 1949 года, когда отмечали столетие со дня рождения Гогена.

Именно тогда художник был, наконец, признан непреложным родоначальником современного искусства. И тогда же Рене Хью написал о нем, что «он стал первым, кто осознал необходимость решительного изменения мира для того, чтобы смогло родиться современное искусство, стал тем, кто сумел отрешиться от мрачной и окостенелой латинской традиции, чтобы в сказках варваров и идолах дикарей вновь обрести первобытные силы; он стал первым, кто с ясной головой осмелился изменить окружающую реальность или даже вовсе отказаться от нее, а заодно и от рационализма [...] Он сумел понять: то, что воздействует на чувства — линия, цвет, образ, — воздействует и на душу. И это понимание вдруг открыло дорогу исканиям, которые, систематизировавшись, должны были привести к абстрактному искусству, а через него к совершенно новым сюрреализму и экспрессионизму».

В 1938 году в Люцерне Гоген символически присутствовал на распродаже произведений, которые гитлеровские власти сочли относящимися к декадентскому искусству. В то же самое время по приказу Сталина были запрещены для показа великолепные коллекции Щукина и Морозова. Такое посмертное преследование тоталитарными режимами, возможно, порадовало бы закоренелого сторонника анархизма, которым



художник всегда оставался в душе.

В 1968 году Франсуаза Кашен в добавление к суждениям своих предшественников о Гогене высказала мысль, что он стал «первым художником, который реально воспринимал живопись на уровне абсолютного поиска и переживал ее, словно личную драму». И все-таки только в 1984 году, когда в Музее искусств в Нью-Йорке состоялась выставка «Примитивизм в искусстве XX века», повлекшая за собой переоценку всего современного искусства, Гогена стали называть «отцом современного примитивизма». Если учесть исключительную насыщенность, богатство и объем творческих изысканий, которые Гогену удалось довести до конца, то такой долгий путь к восприятию его искусства кажется совершенно естественным. И только теперь Гоген по-настоящему с нами.

## **Глава 7**

### **Слава и недоразумения**

На последнем аукционе «Кристи», проводившемся в Лондоне 28 ноября 1988 года, картина «Аллея в Аликанах» была продана втрое дороже первоначальной цены, за три миллиона восемьсот пятьдесят тысяч фунтов, то есть более чем за сорок два миллиона франков или четыре миллиарда двести миллионов сантимов. Это одно из полотен, относящееся к эпохе творческого взлета Гогена в Арле, в котором выразилась чистая магия живописи, еще не овеянная океанийской экзотикой и не населенная его излюбленными вахинами. Тогда обыватели еще насмехались над его странствиями, подлинными и мнимыми, над тем, что делало его картины необычными и мешало их продаже и над его нелепыми поисками новых коммерческих предприятий. Не поделился ли он уже тогда с Винсентом мыслью о том, что «для нашего тупоумного покупателя-обывателя необходимо что-то новенькое...». И став международным, так ли сильно изменился этот покупатель, заплативший на аукционе «Сотби» в Нью-Йорке за «Фальстарт» Джаспера Джонса вдвое больше, чем за картину Гогена... Никто не знает, что именно Гоген писал бы сегодня, зато можно быть уверенным в том, что и сейчас он плыл бы против течения и от него отвернулись бы в очередной раз. Ведь понадобился почти целый век, чтобы искусство художника и вкусы публики, ее понимание этого искусства наконец-то совпали.

Наиболее важным является не то, что за прошедший век изменилась

цена на произведения Гогена, возросшая со стоимости рамы до миллионов долларов, и не то, что теперь он является одним из признанных величайших мастеров конца XIX века, наряду с Ван Гогом, Сезанном и Моне, а возникшее наконец желание по-настоящему разобраться в творчестве художника. Понять, чем же все-таки является его трансцендентность. Легенды о превратностях его жизни будут иметь продолжение, но место мифов займет подлинная биография изгоя, которая, невзирая на досаду всяких Бугро, Кормонов и прочих Жеромов, займет свое место в истории культуры. Его произведения станут рассматривать наравне с творчеством великих классиков, стараясь найти в них не экзотическую живописность Океании, а Аркадию Пуссена, понимая, что речь идет об одном и том же — о мечте, к которой с невероятной силой приобщает нас мастерство художника.

Теперь мы можем воспринимать Гогена глазами Матисса и Пикассо, научившими нас свободно понимать его живопись. Мы восхищаемся его розовым песком, красными морем и собакой, потому что знаем теперь, что подлинное свое значение цвет обретает именно в этих особенных ритмах и контрастах, которые так тонко умел передать художник. И в «Видении после проповеди», и в «Таитянских пасторальных», как и в «Аха оэ феии» или в «Белой лошади» мы каждый раз рассматриваем вычурно изогнутую ветвь дерева как организующую композиции. Видя в Гогене просто живописца, подобно Матиссу с его «Одалисками», или абстракциониста, как, например, Зао Ву Ки, мы безоговорочно принимаем его мечту. Мысленно проведя нить от его коротконогих обнаженных таитянок к монументальным примитивистским идолам молодого Пикассо, мы должны будем признать смелость Гогена в обращении к самым ранним формам искусства.

Вслед за ним мы научились переходить от плоской поверхности ко всему тому, что включает трехмерное изображение, от благородных, изысканных материалов к дереву, глине, мешковине, ко всевозможным видам гравюр, монотипов, скопированных рисунков или оттисков, с постоянным их преобразованием одного в другое. Мы научились понимать, что же так привлекало его в ритмике нагого женского тела и движущейся волны, в «Олимпии» Мане и позе лежащей женщины, такой, как в его картине «Манао Тупапау»...

Великое множество вариаций, достигаемых при использовании самых разнообразных пластических материалов, наилучшим образом свидетельствует о неопределимом вкладе Гогена в современное изобразительное искусство. К тому же он совершенно четко обозначил два

основных способа, используемых на данный момент в живописи. Первый порожден различными искусствами, отличными от классической манеры эпохи Возрождения, японским искусством, а также примитивным в широком смысле слова, и самим развитием живописи после Мане и Сезанна (заметим, что тема в живописи, как и в музыке, раскрывает все свое богатство только в развитии). И второй, который характеризуется переходом от восприятия частей и деталей произведения к полному синтетическому восприятию, воссозданию целого, которое достигается особой сверхчувственностью исполнителя. Поиски в обоих этих направлениях привели Гогена к тому, что, как и Сезанн или Моне, он стал создавать произведения сериями. Но, в отличие от работ его современников, непосредственно живописная часть серии у Гогена выражена кратко, причем иногда она ограничивалась просто мастерским исполнением, тогда как рисунку, гравировке, копированию отводилась в произведении основная роль.

И в этом основная причина всех недоразумений и непонимания, постоянно сопровождающих творчество Гогена. Всегда находилось достаточно людей, которые все свои знания и способности направляли на поиск источников, из которых он черпал свое вдохновение — будь то фриз Парфенона, танцовщица Боробудура или клуазонне<sup>[31]</sup>, а может быть, упрощенное лицо у Эмиля Бернара или хризантема у Винсента. Прежде всего, как писал в 1961 году Дориваль, «все эти заимствования у художника до того ассимилированы, что если „Коров“ Тассара поместить на задний план его „Рождества“, то получится Гоген в чистом виде». Эти заимствованные кусочки предстают в его полотнах измененными, иногда искаженными, словно выхваченные из диалога отдельные слова или сокращенно высказанная главная мысль, словно какое-то воспоминание или цитата, но всегда лишь в виде фрагментов произведения, смысл которого воспринимается лишь в целом, в совокупности всех деталей. Конечно, можно заняться академическим прочтением произведений Гогена, часть за частью, и свести в итоге его творчество к эклектизму и плагиату. Но это будет даже не чтением близорукого, а чтением неграмотного, который понимает каждый живописный слог отдельно, но не понимает фразу в целом. Скорее всего, такое чтение не приведет даже к освоению словаря. Бедность заставляла Гогена писать на едва загрунтованной мешковине, и теперь это затрудняет перевозку его самых значительных работ. Но дело в том, что даже из помех, способных полностью уничтожить другого художника, ему при помощи грубого материала и грубой фактуры удалось извлечь дополнительные эффекты. С волшебным мастерством

самородка он заставил примитивизм ремесла служить примитивизму, имеющему целью эстетическое восприятие. В этом и состоит подлинное величие Гогена.

Чтобы воплотить в жизнь идеи, населяющие его беспокойное воображение, Гоген отправляется в дальние края. Ужас перед подобной интеллектуальной аферой и век спустя ставит в тупик непримиримые, прямолинейно мыслящие умы. Зачем было предпринимать это путешествие, если не для того, чтобы обмануть добропорядочных, доверчивых почитателей, устраивать этот шумный отъезд в тропики и привезти оттуда то, что можно было бы написать и на бульваре Батиньоль? Не иначе как для того, чтобы набить себе таким образом цену. На самом деле, на Таити, а потом и на Хива-Оа Гогена привлекали даже не натурщицы и не окружающая обстановка, а возможность утолить свою потребность во внутренней свободе, вдохновлять свое воображение видом смуглого тела четырнадцатилетней девочки, отражением горы в лагуне, всеми этими запахами (так называемыми «ноа-ноа») давно ушедшей, первобытной, примитивной жизни, которой только и стоило жить и которую только искусство живописца или скульптора могло еще вернуть. Он уехал не для того, чтобы вернуться с иллюстрациями для рекламных буклетов Средиземноморского клуба, а чтобы воплотить в жизнь искусство, образы которого давно обитали в его воображении, ни на миг не покидая его. Неизвестное искусство, которое мысленно видел только он один. И Гогену действительно это удалось — об этом свидетельствуют его картины. А когда он закончил эту работу, то впервые за всю свою жизнь, которая состояла из множества странностей и сложнейших, чудовищных проблем, превративших эту жизнь в бесконечную цепь неудач, — впервые позволил своей невероятной энергии покинуть его, и умер.

В 1895 году Гоген дал Тардье свое последнее парижское интервью. Он рассказал о смысле своих поисков в искусстве и объяснил, как, используя «в виде повода какой-либо сюжет, подсказанный жизнью или природой», он создавал «симфонии и гармонии, *не представляющие ничего реального в вульгарном смысле слова* [...] которые заставляют задуматься, потому что существует таинственное родство между нашим мозгом и определенными сочетаниями цветов и линий».

Если учесть, что эти слова он произнес за десять лет до возникновения «Каж о Фов» (кружка фовистов) и за пятнадцать лет до первых опытов Пикассо и Кандинского, которые можно считать абстрактными изображениями «реального в вульгарном смысле слова», становятся очевидными как важность открытий, сделанных Гогеном в искусстве и с

его помощью, так и значение подобного высказывания. А абсолютное неприятие творчества Гогена каким-нибудь Камилем Моклером, начавшим свою карьеру с хулиательства современного искусства, только лишний раз доказывает его ценность. Добавим к этому придуманное им непривычное использование цвета — например, знаменитые красные собаки — и перед нами уже настоящая программа, которая вместе с «талисманом» Серюрье создала некую традицию в мастерских художников нового поколения. Но, несмотря на то, что идеи Гогена и легенда о его необычной жизни, пусть даже несовершенная и сильно искаженная, привлекали поклонников, эстафета его творчества была принята только после смерти художника, а его записями заинтересовались и того позже. Обстоятельства распространения учения Гогена и роль в его жизни тех, кто это учение распространял, например, Мориса Дени или Эмиля Бернара, таких, какими они были, пока старость не ожесточила их, или Шарля Мориса, открывшего Пикассо голубого и розового периодов и ставшего свидетелем первых шагов в кубизме, да еще Воллара, этого «ужасного торгаша» и одновременно лучшего пропагандиста искусства Гогена, стали основными темами в среде творческой интеллигенции в Париже в 1900–1914 годах.

1901 год — ретроспективная выставка Винсента Ван Гога у Бернхейма, взволновавшая Матисса и Дерена; открытие Пикассо полотен Гогена у Пако Дуррио. Весна 1905 года — Матисс и Дерен обнаруживают у Даниеля де Монфреда картины Гогена, написанные в Океании, и находят в них оправдание своей смелости при написании работ, благодаря которым на Осеннем салоне их направление получило название «Каж о Фов». 1906 год — фундаментальная ретроспективная выставка Гогена, в полной мере продемонстрировавшая его примитивизм и заставившая Матисса и Дерена со всей страстью обрушить на публику «Голубое обнаженное воспоминание о Бискре» и «Купальщиц» на выставке Независимых в 1907 году, а летом того же года появились «Авиньонские девушки» присоединившегося к ним Пикассо. Параллельно прошли представление акварелей Сезанна у Бернхейма и его первая ретроспективная выставка на Осеннем салоне.

Важно не ошибиться в хронологической последовательности событий. Биографии трех умерших великих — Винсент скончался в 1891 году, Гоген в 1903-м и Сезанн в 1906-м — по мнению художников-новаторов нового поколения, часто не соответствуют срокам появления их произведений. Эта путаница сильно усложнила восприятие творчества Матисса, Дерена и Пикассо, исказив понимание того, что реально происходило в искусстве в начале XX века. И только после того, как через восемьдесят лет, в 1987

году, в Музее Пикассо была выставлена картина «Авиньонские девушки», стало очевидным, насколько тесно она связана с искусством Гогена, а значит, и с искусством Матисса и Дерена. Это событие заодно напомнило и о той неоценимой роли, которую сыграл Сезанн в творчестве этих художников.

Гоген до сих пор является одной из жертв этого возмутительного пробела в культурной истории Франции, спровоцированного ужасающей бойней 1914–1918 годов. Тогда были не только физически уничтожены молодые люди нового поколения, исчезли целые ряды авангарда, преемственность изысканий, традиции сопротивления государственным институтам. А главное, в душе тех, кому удалось выйти живыми из траншей, родилось своего рода отвращение к так называемой «прекрасной эпохе», которая, как они считали, породила беспрецедентное преступление против всей мировой цивилизации. Гоген при этом оказался в двусмысленном положении свидетеля, пусть не всегда принимаемого и находящегося вне закона, но также зараженного духом «нового искусства» и колониализма, даже если он и мнил себя сбежавшим от приходящего в упадок общества. Защитники современного искусства, например, Мадлен Руссо, в 1951 году еще видели в нем такого «последнего романтика, таскавшего за собой по свету неизбежное разочарование и искавшего приют, где можно было бы избавиться от пресловутой цивилизации, к которой он испытывал непреодолимое отвращение». Сюрреалисты тоже не сделали его одним из своих героев, хотя как создатель мифов о легендарном Таити с его раскрепощенной сексуальностью и как защитник прав туземцев он мог бы сойти за одного из их предшественников.

Основная часть написанного Гогеном осталась неизвестной для молодежи 1920 года так же, как и множество его последних чудесных произведений, на десятилетия упрятанных в хранилища советских музеев. Даже Матиссу и Дерену в свое время удалось увидеть лишь часть из них у Монфреда, ретроспективная же выставка 1906 года прошла слишком поздно, когда уже прозвучали фанфары в честь фовистов и «Радости жизни» Матисса. И в самом деле, если Гоген и открыл им дорогу, то, по их мнению, сам остановился слишком близко от начала пути. Его колористические находки, насколько далеки бы они ни были от природы, не пошли дальше ярких контрастов и чистых цветов. К тому же он приглушал свет. Не в состоянии преодолеть себя, Гоген писал по этому поводу в «Ноа-Ноа»: «Почему я не могу впустить на свое полотно все это золото, всю радость пламенеющего солнца? Может быть, мешают привычки старой Европы, скудость самовыражения наших выродившихся

рас?» И все же именно он первым повел наступление и пробил в искусстве брешь, которая не закрылась и сто лет спустя и в которой растворились иллюзорность и трюкачество классической традиции. И если он много заимствовал и многим подражал, то лишь потому, что стал первым художником в современном искусстве, который оказался вынужденным считать себя отверженным, отверженным до такой степени, что ему пришлось выступить против отмирающего академизма в качестве дикаря, варвара.

Следует добавить, что он первым глубоко пережил раскол в зарождающемся современном искусстве. Те, кто не видит в современной живописи ничего, кроме утраты смысла, поскольку она не перестает быть вызывающей в вульгарном смысле слова, должны бы поразмыслить над творчеством того, кто впервые поставил вопрос о поисках путей в развитии культуры в эпоху индустриализации западных цивилизаций. И если Гоген, по меткому выражению Кирка Варнедо, был «родоначальником примитивизма», то еще большая его заслуга в том, что он явился инициатором этого важнейшего возобновления отношений, заменившего собой ослабевавшую связь с классической античностью, между современным миром и древним, изобретенным на заре человечества искусством. А поскольку он сумел передать эту идею при помощи языка пластики, который всегда будет ставить его наравне с современным искусством, его послание грядущим поколениям будет с годами становиться все более понятным.

Сейчас, весной 1989 года, когда я заканчиваю биографию Гогена, в Большом дворце проходит ретроспективная выставка его произведений. И может быть, тысячи посетителей, готовых выстоять в очереди три часа, чтобы попасть туда, втайне надеются получить ответы на мучающие их вопросы. Поражает не только количество этих людей, но и их решимость заплатить любую цену за входной билет. В своем последнем послании Шарлю Морису Гоген писал: «Однажды ты ошибся, сказав, что я напрасно называю себя дикарем. Между тем это правда: я дикарь. И цивилизованные это чувствуют, потому что в моих произведениях удивляет и озадачивает именно это „невольное дикарство“. Вот почему мне и нельзя подражать».

## ИЛЛЮСТРАЦИИ



*Жюль Лор. Алина Гоген, мать художника.*





*Мари Гоген, старшая сестра художника.*



*Гоген. 1973 г.*



*Гоген (рис. Писсарро) и Писсарро (рис. Гогена). Около 1879–1883 гг.*



*Эмиль и Алина с отцом.*



*Метте и Поль Гоген. Копенгаген, 1885 г.*

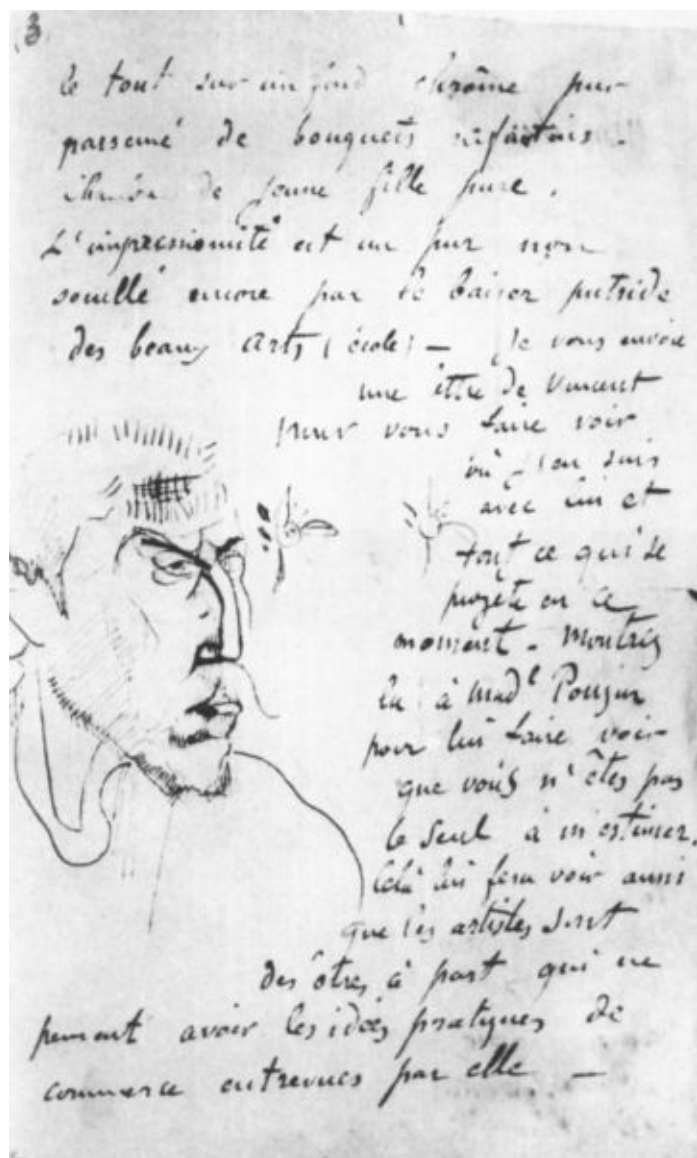
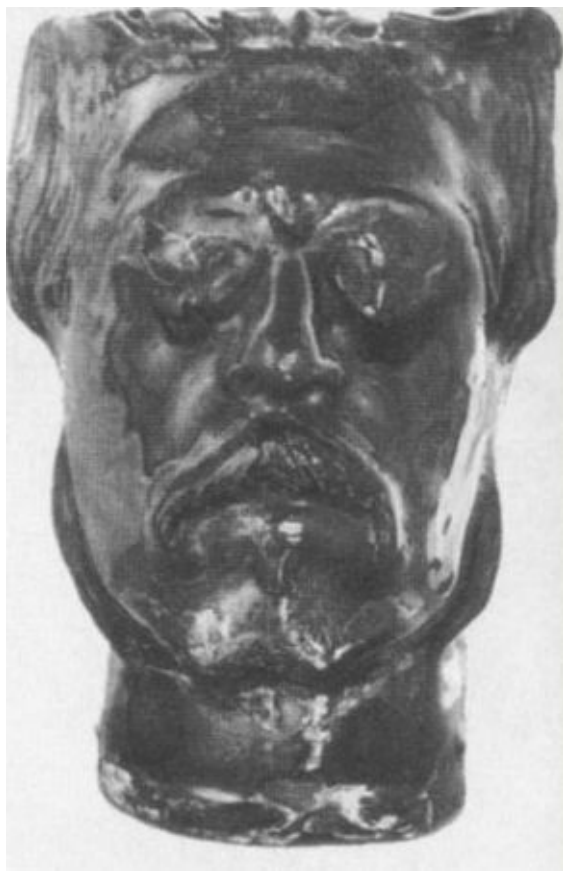


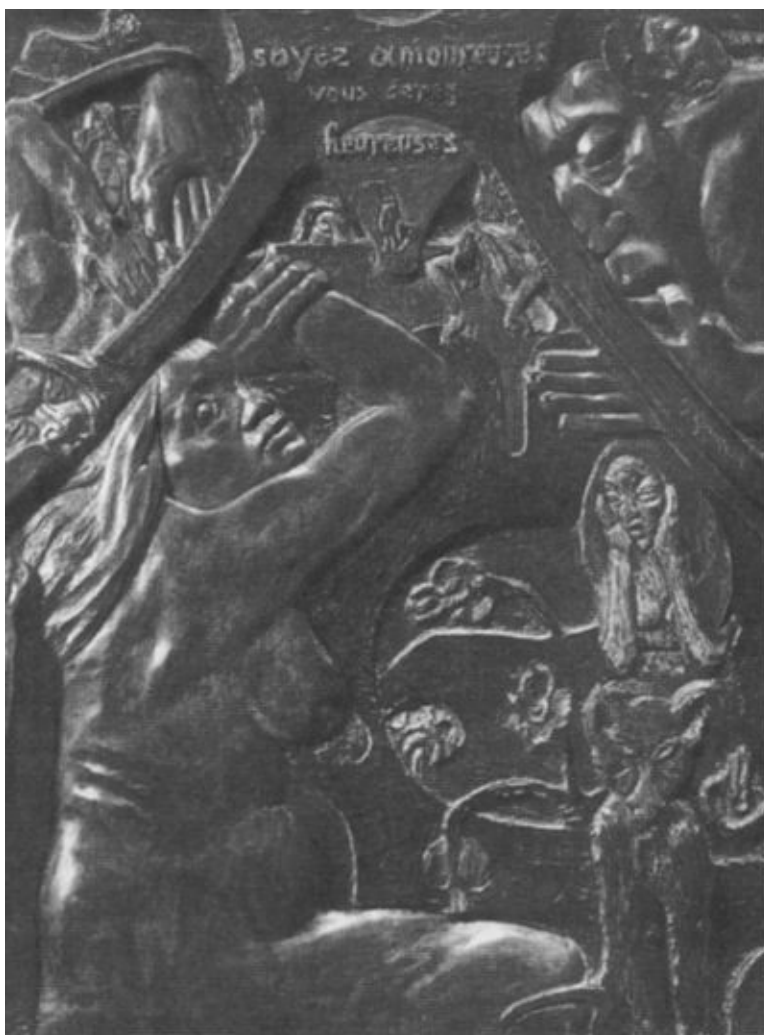
Рисунок с автопортрета. 1888 г.



*Ваза в форме человеческой головы. Автопортрет. Профиль.*



*Анфас.*



*Любите и будьте счастливы. 1889 г.*





*Гоген. Париж. Зима 1891 г.*



*Гоген в своей мастерской. 1893–1894 гг.*



*Скульптура «Сказочник». Около 1893 г.*



*Гоген в своей мастерской на улице Верцингеторига. Слева стоят В. Молар и Анна. Начало 1894 г.*

Fevrier 1898 -

Mon cher Daniel.

Je ne vous ai pas écrit le mois dernier, je n'avais plus rien à vous  
dire sinon répéter, puis ensuite je n'en avais pas le courage.  
Surtout la courrière <sup>ma</sup>, n'ayant rien reçu de Chaudet, ma  
santé tout à coup presque rétablie, c'est à dire sans plus de chance  
de mourir naturellement j'ai voulu me tuer. Je suis parti dans  
un caïen dans la montagne où mon cadavre aurait été trouvé  
par les fougues. Je n'avais pas de revolver mais j'avais de  
l'arsenic que j'avais thésaurisé. Durant ma maladie d'examen  
est-ce la dose qui était trop forte, ou bien le fait des vomissements  
qui ont annulé l'action du poison ou le rejetant, je ne sais.  
Enfin après une nuit de terribles souffrances je suis resté  
en vie. Durant tout ce mois j'ai été lancée par des pressions  
aux tempes, puis des étourdissements, des nausées à mes repas  
minimes. Je reçois ce mois-ci post de Chaudet et 90<sup>e</sup> de  
maiffra; avec cela je paye les créanciers les plus acharnés, et  
reconnais à vivre comme avant, de misères et de honte, j'en ai  
eu de Mai où la banque me fera saisir et vendra à  
vil prix ce que je possède, entre autres mes lettres. Enfin vous  
verrez à cette époque à recommencer d'une autre façon.  
Il faut vous dire que ma résolution était bien prise, pour  
le mois de Décembre alors j'ai voulu avant de mourir peindre  
une grande toile que j'avais en tête et durant tout le  
mois j'ai travaillé jours et nuit dans une fièvre si vive.  
C'est ce n'est pas une toile faite comme Louis de Chavannes,  
allure d'après nature, puis cartons préparatoires etc. tout  
celà est fait de chic au bout de la brosse, sur une toile  
à sac pleine de coups et rugueux aussi l'aspect en est terrible  
gros. 2<sup>e</sup> ou 3<sup>e</sup> fois revues avec  
+ 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> fois revues

On dirait que c'est l'échec etc.



Письмо к Монфреду. Февраль 1898 г.



*Сладостная земля. 1898 г.*



*Когда Гоген вернулся на Таити, Анна осталась работать моделью в Париже. В частности, она позировала для Альфонса Мухи, который сделал этот снимок в 1898 г.*

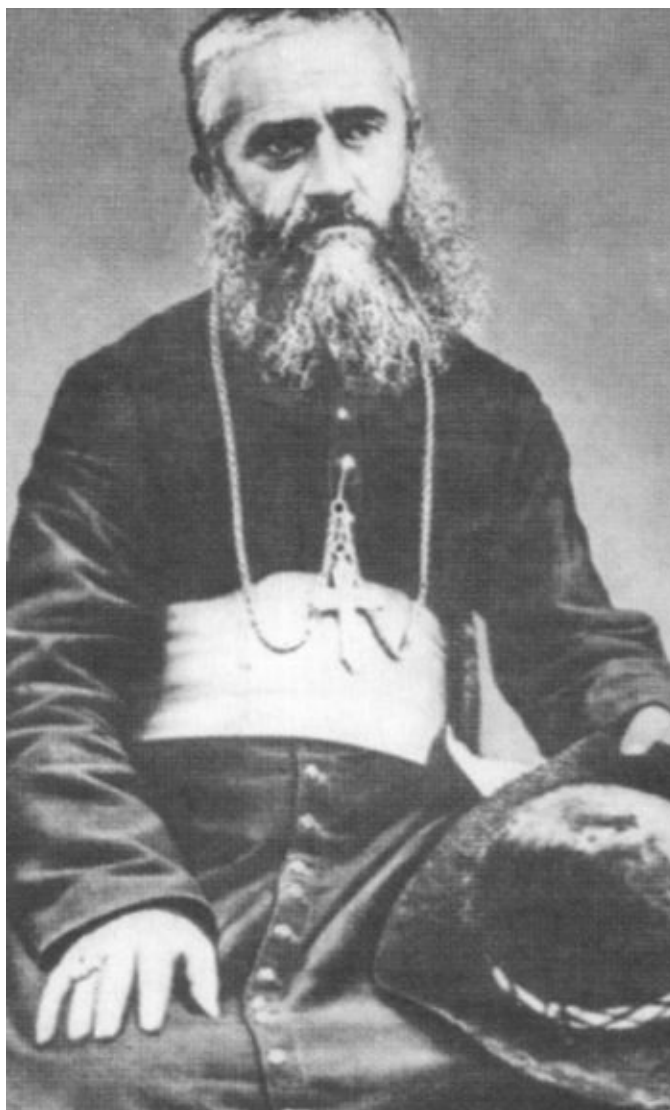


*Модель.*





*Девушка с веером. 1902 г.*



*Епископ Жозеф Мартен, самый могущественный человек в Атуоне.*



*Отец-распутник. Скульптурное изображение епископа Мартена.*



*Сад под снегом. 1879 г.*



*Бретонский пейзаж. 1888 г.*

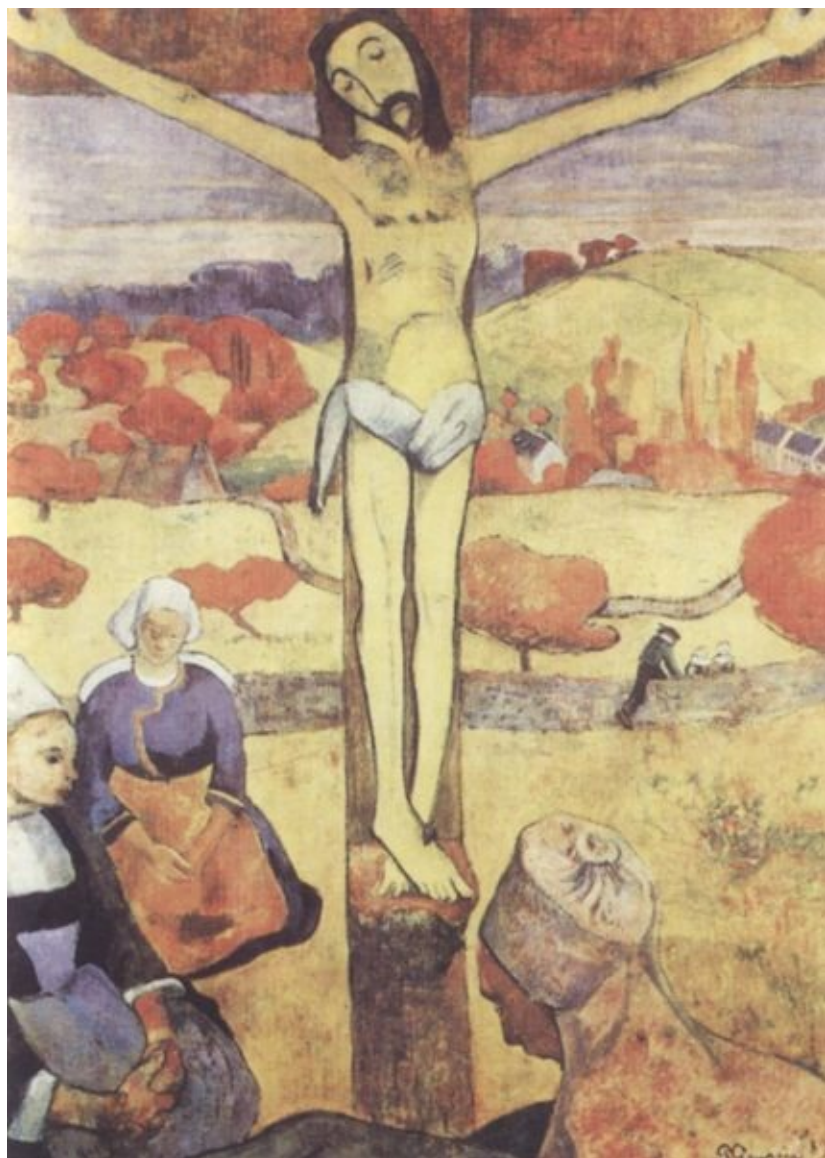


*Мадлен Бернар. 1888 г.*





*Ван Гог, пишущий подсолнухи. 1888 г.*



*Желтый Христос. 1889 г.*





*Зеленый Христос, или Бретонская Голгофа. 1889 г.*



*«Здравствуйте, господин Гоген!» 1889 г.*



*Нирвана. Портрет Мейера де Хаана. 1889 г.*

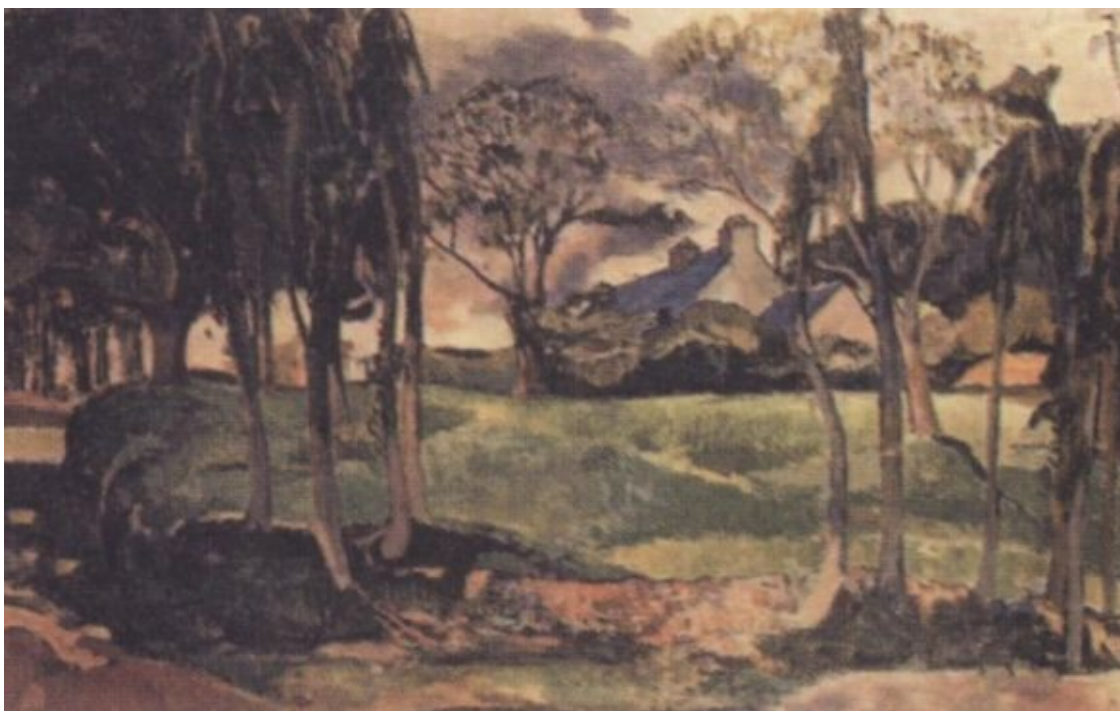


*Натюрморт с японским эстампом. 1889 г.*





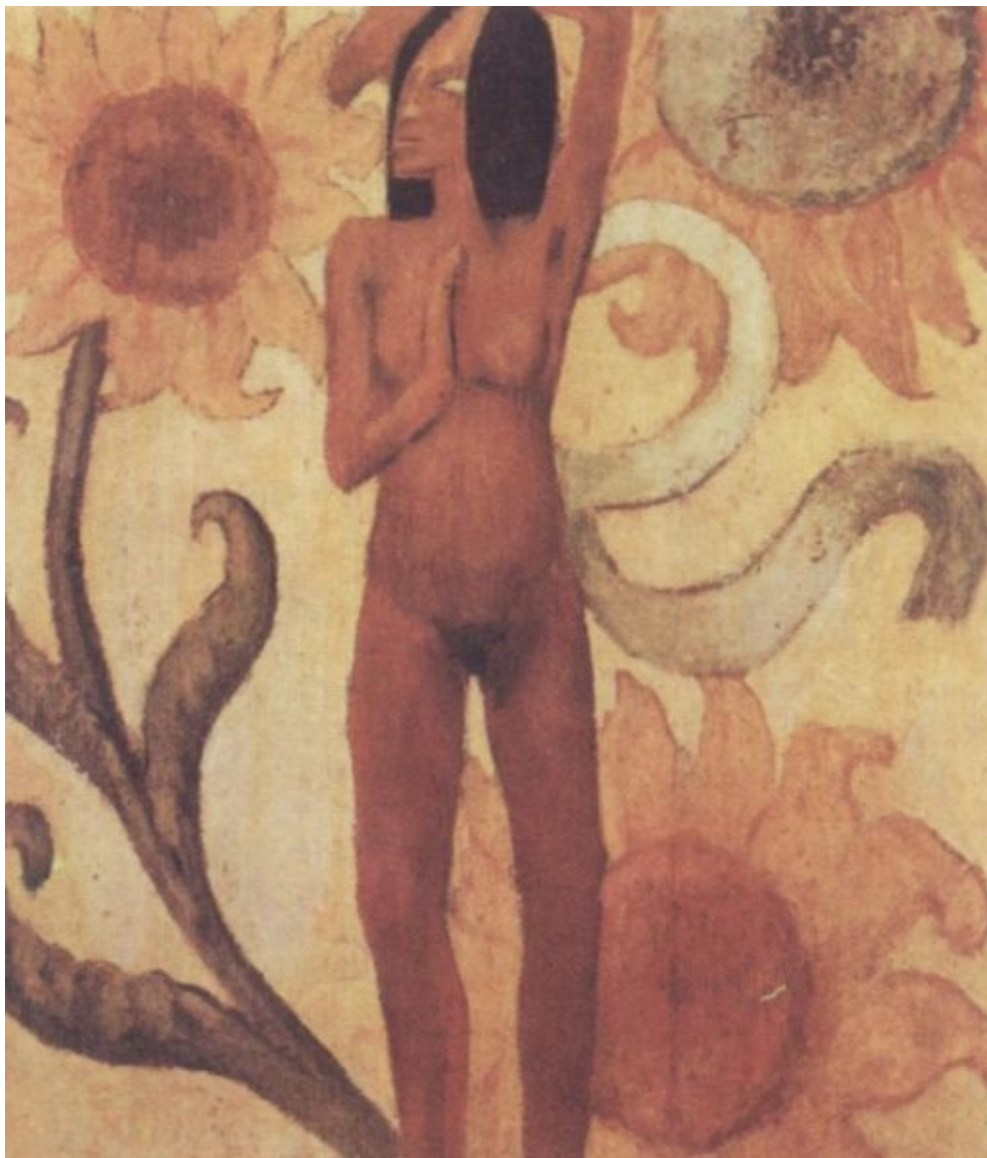
*Семья Шуффенекер. 1889 г.*



*Ферма в Бретани. 1889 г.*

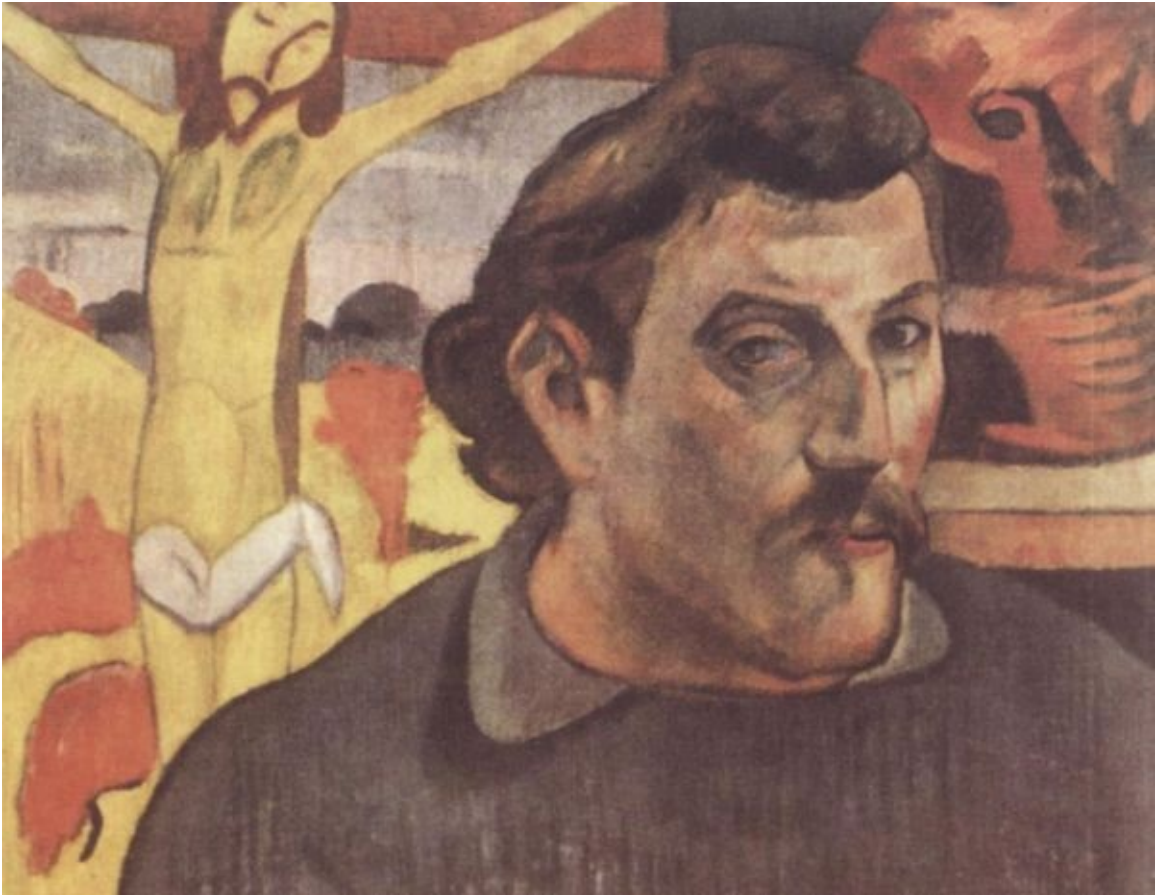


*Стога, или Картофельное поле. 1890 г.*



*Карибская женщина. 1889 г.*





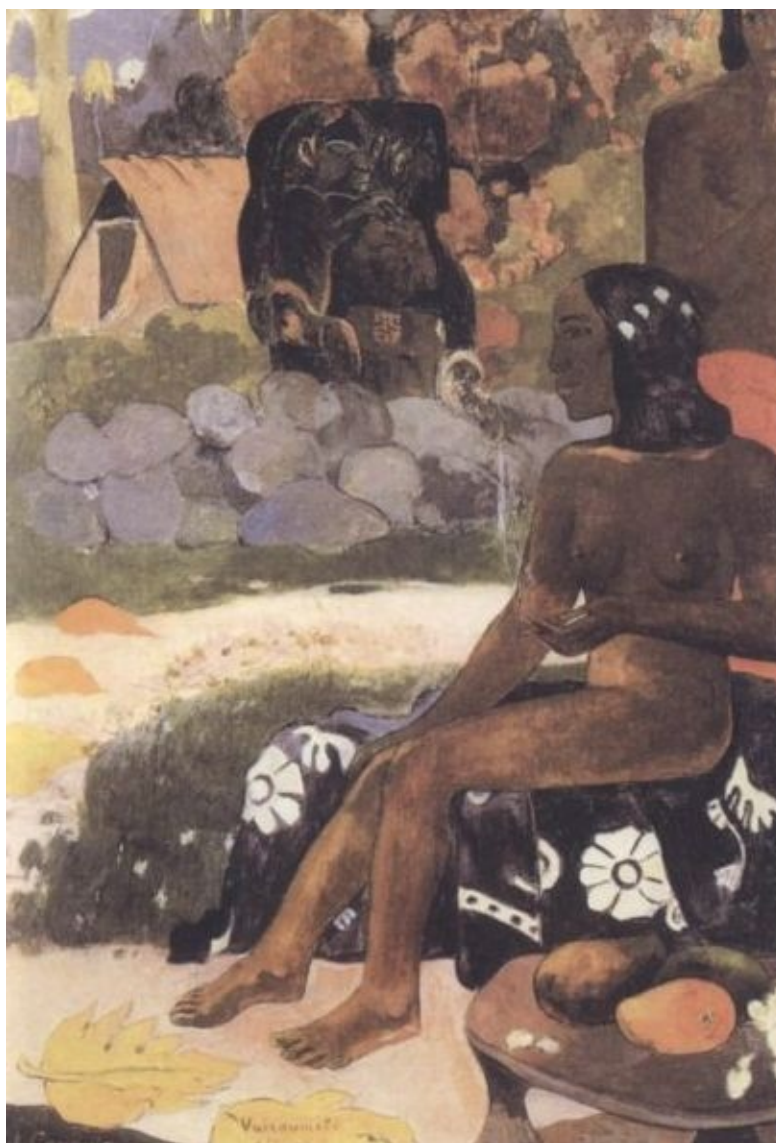
*Автопортрет с «Желтым Христом». 1890 г.*



*Экзотическая Ева. 1890 г.*



*Мечтания, или Женщина в красном платье. 1891 г.*

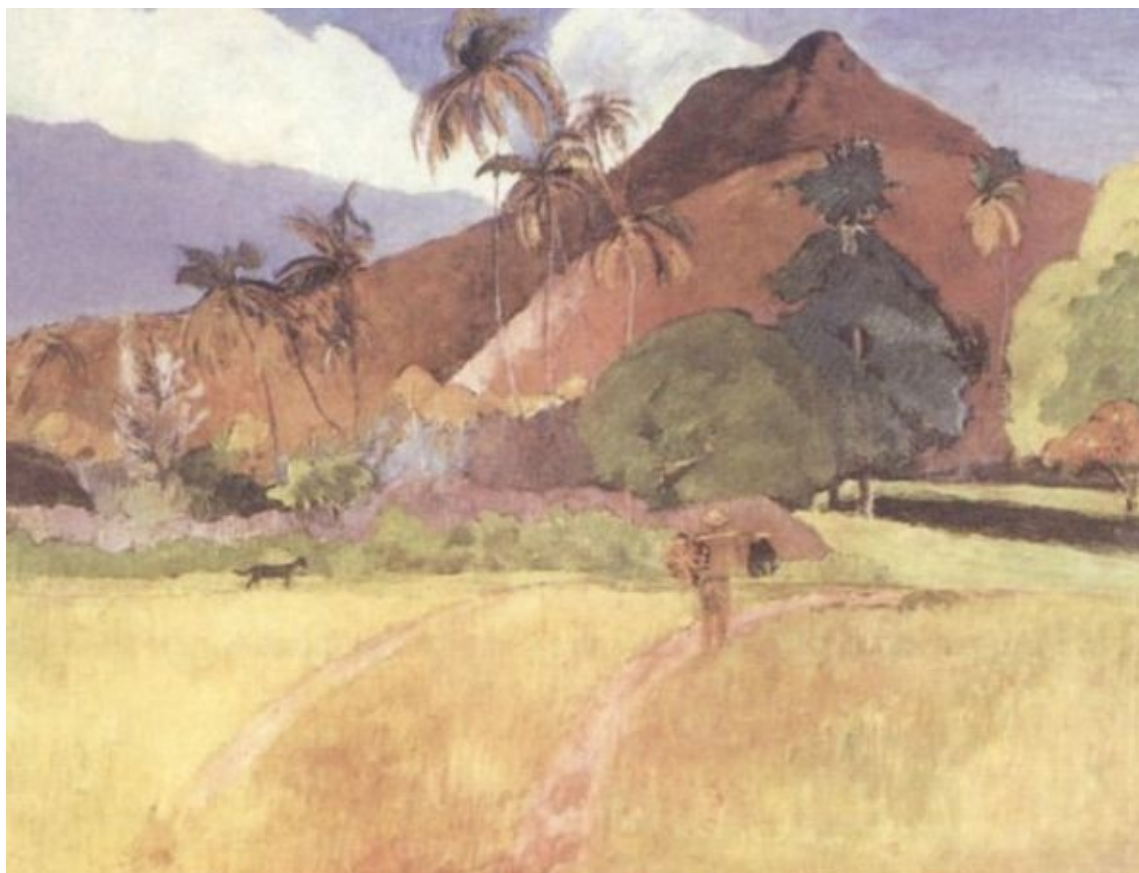


*Ее зовут Вайраумати. 1892 г.*





*«Почему ты ревнуешь?» 1892 г.*



*Таитянские горы. 1893 г.*



*Одна. 1893 г.*



*«Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» Фрагмент. 1897 г.*



*«Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» Фрагмент.*





*Nevermore. 1897 г.*



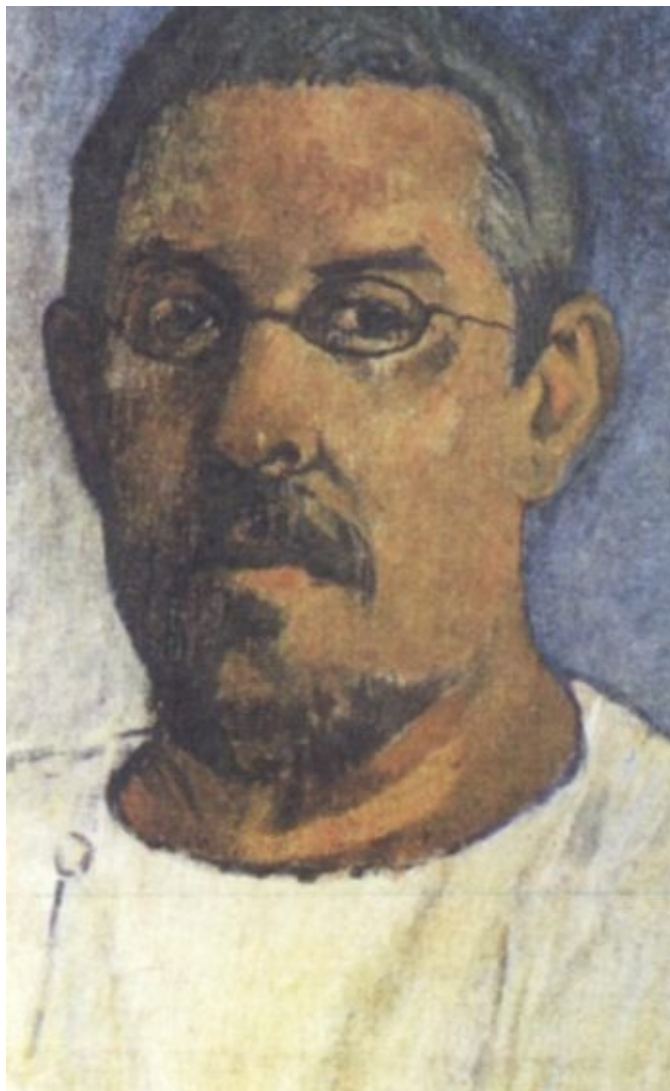
*Грудь с красными цветами. 1899 г.*



*Подсолнечники на кресле. 1901 г.*



*Натюрморт с яблоками и цветами. 1902 г.*



*Автопортрет в очках. 1903 г.*



## ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ПОЛЯ ГОГЕНА

**1848**, 7 июня — в Париже, в семье журналиста Кловиса Гогена и Алины Шазаль родился сын, Эжен Анри Поль Гоген.

**1849** — Семья отправляется в Перу (*август*). 30 сентября умирает Кловис. 1855— Возвращение во Францию с овдовевшей матерью. В Орлеане Поль посещает коллеж, затем поступает в семинарию.

**1862** — Поль приезжает в Париж, чтобы готовиться к поступлению в военно-морское училище.

**1865–1871** — Служит в военном флоте, сначала курсантом, потом младшим лейтенантом, затем — матросом третьего класса. В апреле 1871 г. оставляет морскую службу. По рекомендации Ароза становится биржевым маклером и делает первые шаги в живописи.

**1873**, 22 ноября — женитьба на Метте Софи Гад.

**1876** — Выставляет пейзаж в Салоне. Покупает картины Мане, Сезанна, Писсарро и др.

**1878**— Знакомится с Писсарро, рисует и пишет в духе импрессионистов.

**1879** — Участвует в четвертой выставке импрессионистов. Во время отпуска работает с Писсарро в Понтуазе.

**1880** — Участвует в пятой выставке импрессионистов. Выставляет семь картин.

**1881** — Участвует в шестой выставке импрессионистов. Выставляет восемь картин и две скульптуры; получает высокую оценку Гюисманса. Летом отправляется с Сезанном и Писсарро на этюды в Понтуаз.

**1882** — Принимает участие в седьмой выставке импрессионистов. Выставляет 12 картин и пастелей.

**1883** — Оставляет работу в банке. Уезжает в Руан к Писсарро с женой и пятью детьми.

**1884** — Живет в Руане, затем переезжает с женой в Копенгаген, там пытается организовать выставку своих картин; выставка запрещена Академией.

**1885** — Возвращается из Дании, оставив там семью (*июнь*). Затем отправляется в Бретань, где ссорится с Дега. Возвращается в Париж. На короткое время едет в Лондон.

**1886** — Выставляет 19 картин на восьмой выставке импрессионистов.

Ссорится с Сёра. *Июнь* — живет в Понт-Авене, встречается с Бернаром. Зимой встречается в Париже с Винсентом Ван Гогом. Мечтает о поездке в тропики.

**1887** — Вместе с Шапле делает керамику. *10 апреля* — отправляется в Панаму, работает на строительстве канала. Затем с Лавалем едет на Мартинику, где оба заболевают. В ноябре возвращается в Париж; снова встречается с Ван Гогом.

**1888** — *Февраль — октябрь* — живет в Понт-Авене. Работает с Бернаром, Лавалем и де Хааном. Пишет картину «Иаков, борющийся с ангелом». *Ноябрь* — выставляется в галерее Тео Ван Гога. *23–24 октября* приезжает к Винсенту Ван Гогу в Арль. *24 декабря* — ссорится с Винсентом и возвращается в Париж.

**1889** — *Январь — март* — живет в Париже. Затем едет в Понт-Авен с Лавалем и Серюзье, позднее живет в Ле Пульдю с де Хааном (*октябрь*)

**1889** — *ноябрь 1890*). Выставляется в Брюсселе с «Группой двадцати». Во время Всемирной выставки организует групповую выставку в кафе Вольпини. Через Бернара знакомится с Орье, пишет для него несколько статей.

**1890** — *Январь — июнь* — живет в Париже. Мечтает побывать в Тонкине, на Мадагаскаре и Таити. Возвращается в Бретань. Зимой посещает символистов в кафе «Вольтер». Признан вождем художников-символистов. Дружит с Орье, Морисом, Редоном, Малларме и др. Решив уехать, подготавливает распродажу своих произведений.

**1891** — Вся зима — в жестокой нужде. Работает в мастерской де Монфреда, делает скульптуры. Выставляется в Салоне Марсова поля, а также с «Группой двадцати» в Брюсселе. Яростные нападки бельгийской критики. *22 февраля* — аукцион в Отеле Друо дает удовлетворительные результаты. Разрыв с Бернаром. *Начало марта* — едет в Копенгаген навестить семью. *23 марта* — банкет в честь Гогена под председательством Малларме. *4 апреля* покидает Париж, *8 мая* прибывает на Таити. Поселяется в Матайэа, подальше от столицы.

**1892** — Переписывается с женой, Монфредом, Серюзье. Живет с Техурой. В *феврале-марте* серьезно болен: кровохарканье. Подумывает об отъезде, подает прошение о репатриации. Жена собирает его картины в Париже для выставки-продажи в Копенгагене. Гоген посылает семь таитянских полотен Монфреду. Собирается покинуть Таити в начале следующего года.

**1893** — В мае отплывает во Францию. *3 августа* прибывает в Марсель с четырьмя франками в кармане. Живет в Париже, в мастерской Монфреда.

Получает наследство после смерти дяди, скончавшегося в Орлеане. Снимает мастерскую на улице Верцингеторига, живет с яванкой Аннах, устраивает еженедельные приемы. *Ноябрь* — персональная выставка у Дюран-Рюэля. Оказывает влияние на «набидов».

**1894** — *Февраль* — едет в Бельгию на выставку группы «Свободная эстетика». Смотрит в музеях картины Мемлинга и Рубенса. *Апрель* — едет в Бретань. В Конкарно, во время драки из-за Аннах, получает серьезную травму ноги, два месяца проводит в постели. Аннах обкрадывает его. Гоген принимает решение уехать в Океанию, и на этот раз — навсегда. 22 ноября в Париже друзья-символисты устраивают в его честь банкет в «Варьете».

**1895** — *Февраль* — выставки в мастерской Гогена и в Отеле Друо. Распродажа дает ничтожные результаты. *Март* — новые выпады Бернара. Ссора с Шуффенекером. Распродав по возможности картины, 8 июля Гоген садится на корабль. Прибыв на Таити, арендует клочок земли, строит хижину на берегу моря и живет там с вахиной Пахурой. Зимой 1895/96 года — болеет.

**1896** — Весна — ложится в больницу в Папезте; в августе выходит из больницы. Жестокая борьба за выживание — отсутствие денежных поступлений из Франции. Шуффенекер собирает пожертвования. Несмотря на болезни и нужду, Гоген продолжает напряженно работать.

**1897** — Обострение отношений с католическим духовенством и колониальными властями. *Апрель* — узнает о смерти дочери Алины. Переселение на новое место. Работает над рукописью «Ноа-ноа» и думает о смерти. Создает картину «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?».

**1898** — *Январь* — Гоген пытается покончить жизнь самоубийством. Прибытие денег из Франции временно облегчает положение (*февраль*). Монфред безуспешно предлагает художнику вернуться на родину. *Март* — *май* — новая волна безденежья и отчаяния. Гоген устраивается делопроизводителем в Управление общественных работ (*до января* следующего года). Выставка его полотен у Воллара в Париже (*ноябрь-декабрь*).

**1899** — *Январь* — продажа картин после выставки у Воллара приносит ничтожную сумму. Пахура рождает сына Эмиля (*19 апреля*). Картина «Материнство». Недоразумения с туземцами. Ссора с прокурором. Выступления в газете «Осы». Гоген основывает собственную газету «Улыбка» (*август*). Продолжение нападок на администрацию. *Сентябрь* — снова занимается живописью и резьбой по дереву.

**1900** — *Январь* — предложение Воллара, обеспечивающее Гогену регулярное поступление денег. *Апрель* — выход девятого и последнего



номера «Улыбки». Заключение соглашения с Волларом. Коллекционер Бибеско покупает пять картин Гогена и предлагает свои услуги в дальнейшем. Решение финансовых проблем, но новое ухудшение здоровья (последние месяцы года). *До февраля 1901 года* — пребывание в больнице.

**1901** — *Апрель* — пишет Монфреду, что хочет перебраться на Маркизские острова, «где еще сохранилось людоедство». *В мае* сообщает Монфреду и Воллару свой будущий адрес — остров Хива-Оа (Доминика). *Август* — продает свой участок и перебирается на новое место, на Хива-Оа. Взяв в аренду участок, строит «Дом наслаждений» (*сентябрь-октябрь*). Новый подъем творчества (картина «Видение», сочинение «Католицизм и современное сознание»).

**1902** — Успешно работает и отсылает 20 полотен Воллару. *Март* — столкновение с администрацией из-за нежелания платить налоги. Серьезные конфликты с католическим духовенством, светскими властями и жандармерией (*июль*). Гоген строит планы возвращения в Европу. Занимается литературным трудом.

**1903** — *Январь* — циклон на Маркизских островах разрушает дом Гогена. Конфликт с администрацией и жандармом Клавери. Возбуждение дела против художника. *31 марта* — вынесение приговора: три месяца тюрьмы и штраф 500 франков. Болезнь прогрессирует.

**3 мая** Гоген умирает.

## Примечания

*Ревалд Д. Постимпрессионизм. М., 1962.*

*Калитина Н.* Французское изобразительное искусство конца XVIII–XX веков. Л., 1990.

К ним часто присоединяют и Тулуз-Лотрека; см., напр.: *Дмитриева Н.* Краткая история искусства. Вып. III. М., 1993. Впрочем, иногда Тулуз-Лотрека относят и к импрессионистам; см., напр.: *Ильина Т.* История искусств. Западноевропейское искусство. М., 1993.

Слова В. Прокофьева. Цит. по: *Дмитриева Н.* Винсент Ван Гог. М., 1984. С. 381.

Из числа книг на русском языке, посвященных непосредственно Гогену, можно назвать: *Кантор-Гуковская А.* Поль Гоген. Л. — М., 1965 и *Перрюшо А.* Жизнь Гогена. М., 1989. Из обобщающих работ, кроме вышеназванной книги Ревалда, отметим: *Прокофьев В.* Постимпрессионизм. М., 1973; *Калитина Н.* Французское изобразительное искусство конца XVIII–XX веков. Л., 1990; *Сарабьянов Д.* Стилъ модерн. М., 1989.

Справедливости ради заметим, и Декс подчеркивает это, что жена никогда не пыталась понять Гогена и расценивала его творчество лишь как средство добыть деньги.



Из альбомов отечественного производства отметим: Поль Гоген. Альбом / Авт. — сост. А. Кантор-Гуковская, Л., 1977. Собрания картин Гогена в музеях России представлены альбомами, изданными Эрмитажем и Музеем Пушкина, напр.: От Моне до Пикассо. Л., 1989.

Говоря о «научности», Гоген имеет в виду неоимпрессионистов, которые пытались опереться на достижения оптики и к которым одно время примыкал и Писсарро.

«Наби» (др. — евр.) — «Пророки»; самоназвание группы художников конца XIX века, в которую вошли Дени, Серюзье, Боннар, Вюйар и др.

Выделение наше. — *А. Л.*

В. Крючкова (Символизм в изобразительном искусстве. М., 1994) считает, что символизм характерен для картин «французского и первого таитянского периодов» творчества Гогена. С этим трудно согласиться, ибо его самое «символическое» полотно «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» относится к последнему периоду его океанийского творчества (1897).

Пластические искусства / Под ред. А. М. Кантора, 1994.

*Сарабьянов Д. Стиль модерн. М., 1989. С. 70.*

*Сарабьянов Д. Стиль модерн. М., 1989. С. 101.*



«Примитивизм» Гогена особого свойства и связан с поисками моделей народного искусства прошедших эпох (в частности, древнеегипетского, кхмерского, таитянского). Он резко отличается от «примитизма» как художественного направления начала XX века, представленного во Франции Анри Руссо (1844–1910), имени которого Декс даже не упоминает.

Источники называют и другие имена: Мари Пьер, Тереза. (*Прим. науч. ред.*)

Дивизионизм (от *фр.* division — разделение) — живописная система, основанная на разделении цветового тона на четко различимые мелкие мазки чистых цветов; другие названия — пуантилизм, неоимпрессионизм. (*Прим. науч. ред.*)

Клуазонизм (от *фр.* cloison — перегородка) — художественный прием, подражающий принципам перегородчатой эмали (клуазонне) и состоящий в активно прорисованном контуре, заполненном плоскостями цвета. (*Прим. науч. ред.*)

Гоген отправился в Лондон, чтобы встретиться там с испанскими революционерами. В Англии он пробыл около трех недель, оттуда отплыл в Дъеп. *(Прим. науч. ред.)*

Со времени отделения от мужа Метте окрестила маленького Поля на датский манер — Пола. (*Прим. науч. ред.*)

Напомним, что Эдуар Мане умер в 1883 году. (*Прим. науч. ред.*)

Пуантилизм (от *фр.* point — точка) — то же, что «дивизионизм» или «неоимпрессионизм». Основатель пуантилизма — Ж. П. Сёра. (*Прим. науч. ред.*)



То есть Теодором Руссо. *(Прим. науч. ред.)*

По другим данным Сёра умер от рака горла. (*Прим. науч. ред.*)

Ар нуво (art nouveau) — французское название стиля модерн, утвердившегося в большинстве стран Европы в конце XIX — начале XX века. (*Прим. науч. ред.*)

Urbi et orbi (*лат.*) — городу и миру, то есть на весь мир, всем и каждому. (*Прим. науч. ред.*)

То есть несовершеннолетним; намек на одноименный роман В. Набокова. (*Прим. науч. ред.*)

Во веки веков *(лат.)*.

Намек на так называемое «Дело Дрейфуса», волновавшее в те годы французское общество. *(Прим. науч. ред.)*

Дадаизм и экспрессионизм — авангардные направления в европейском и американском искусстве первой половины XX века (1905–1920); сюрреализм — направление, господствовавшее в живописи 20–50-х годов XX века.



Клуазонне (от *фр.* cloison — перегородка) — перегородчатая эмаль.  
(Прим. науч. ред.)