

«Письма» Ван-Гога — редчайший творческий документ, где жизнь и работа замечательного художника описаны и объяснены им самим. Это — литературный автопортрет живописца, сделанный о той же предельной искренностью, какой отличалось все его творчество.

«Письма» Ван-Гога — такое же замечательное произведение, как и «Сентябрь», «Жнец», «После дождя» или «Ночное кафе», но, протяженное во времени, оно показывает художника во всех фазах его огненной творческой деятельности.

Два томика, выпущенные одновременно издательством «Academia», содержат триста четыре письма Ван-Гога к брату Теодору и двадцать писем к художнику Бернару.

Письма к Бернару носят несколько теоретический характер, письма к брату — более интимный. Если в первых легче проследить творческое кредо Ван-Гога, то вторые дают громадный материал для выяснения того бытового окружения, в котором работал художник, для понимания тех житейских обстоятельств, с которыми ему приходилось бороться. В итоге — удивительный комплекс жизни художника, сгоревшего в нечеловеческом труде, — образ жнеца, собирающего жатву под испепеляющими лучами солнца.

Ван-Гог работал так, как будто трагическая смерть, рано наступившая его, грозила прервать каждую картину, каждый этюд, каждый рисунок.

Жизнь — полная противоречий: ужасное одиночество — и мечта о братском коллективе художников; идея общих мастерских — и индивидуалистическая неуживчивость; чувство необходимости упорядочения жизни художника — и крайняя беспорядочность личного бытия. Замечательной ценности творческий путь приводит к единству противоречивые элементы личной жизни.

Место Ван-Гога в европейском и французском искусстве осталось неопределенным. Беспоконный Ван-Гог не вменялся в рамках французской школы, школы, которую Ренуар назвал «любезной, светлой, компанейской и не очень шумной». Его стремление к разрешению основных проблем взаимоотношений общества и искусства, его острое внимание к социальным вопросам, неясные стремления к созданию коллективных шедевров, подобных созданным в эпоху великого расцвета искусств, сильно отличали его от безмятежных современников — импрессионистов.

Впоследствии немецкие экспрессионисты объявили Ван-Гога своим родоначальником. «Ван-Гог — отец экспрессионизма», — такое определение сразу помогло найти место художнику в истории новой живописи. Это пришлось по вкусу очень многим, но по существу привлекает только своей простотой. Однако оно так же мало, и даже меньше, дает для понимания Ван-Гога, как формула «Сезанн — родоначальник кубизма» — для понимания Сезанна.

Экспрессионисты взяли у Ван-Гога возникшую, как результат стремления к выразительности, предметную деформацию, сделали из нее деформат всего своего творчества. Эта деформация приобрела в их работах болезненно-преувеличенный характер, совершенно чуждый в основном здоровому, хотя и омрачаемому приступами психической болезни творчеству Ван-Гога. Такие вещи Ван-Гога, как «На пороге вечности» или рисунок мужской головы в письме 1889 года, принадлежат скорее к области психопатологии, чем живописи.

Прием деформации у Ван-Гога входил, как одно из составляющих звеньев, в систему повышения эмоционального воздействия живописи. Вырванный из этой системы экспрессионистами, не оправдываемый больше целью создания пластического образа, он быстро привел экспрессионистов к творческому тупику<sup>1</sup>. Деформация у Ван-Гога ни в какой мере не разрушает цельного пластического образа, а вместе с другими элементами — композиционным, линейным и особенно цветовым — по-

мощает его эмоциональное воздействие.

«Ван-Гог — экспрессионист». Это должно звучать почти так же пелепо, как «Делакруа — экспрессионист». Именно Ван-Гог больше, чем кто бы то ни было, явился непосредственным продолжателем работы Делакруа над эмоциональной направленностью цветового содержания картины. Ван-Гог ясно сознавал эту преемственность. В письме к Тео он рассказывает: «Когда Поль Маиз на выставке в Елисейских полях увидел до страсти напряженный набросок Делакруа «Лодка Христа», то воскликнул в одной из своих статей: «Я не знал, что можно быть таким ужасным при посредстве синего и зеленого цвета».

И в следующем письме о себе: «В моем «Кафе» я попытался выразить, что кафе — это место, где можно сойт-

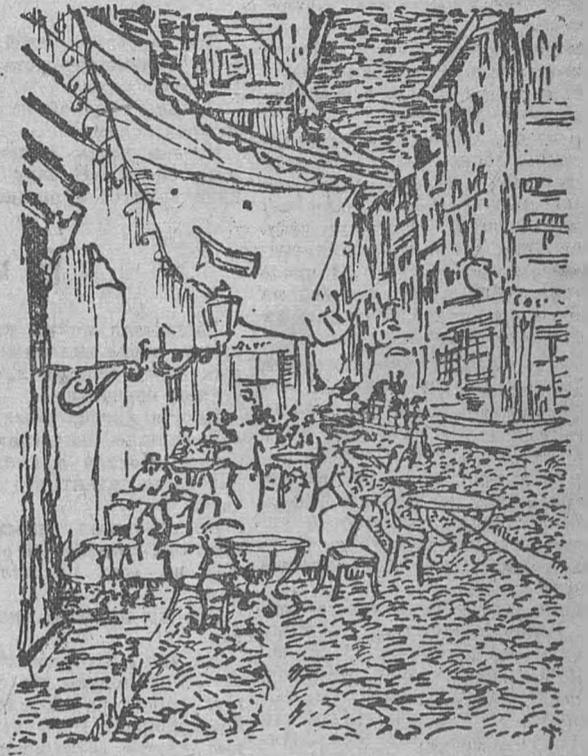
Последнее, уже почти предсмертное, письмо Ван-Гога к Эмилю Бернару дает наиболее развернутую, блестящую критику увлечений абстракцией и мистикой, которые волновали Бернара и, конечно, не его одного. Это письмо сохраняет всю свою актуальность в отношении к реакционной католической живописи, которую возглавляет сейчас во Франции Морис Дени. При всей прищипанности Ван-Гогу мягкости эта критика является совершенно уничтожающей.

Ван-Гог пишет по поводу картины Бернара «Поклонение волхвов»: «Нельзя себе представить рождение ребенка на самой дороге и мать, которая начинает молиться, вместо того, чтобы кормить ребенка грудью; бог знает, откуда и почему сюда попали огромные, коленапреклоненные, будто в припадке эпилепсии, экклезиастические лягушки. Нет, я не счи-

Гога и в смысле биографическом и в смысле творческом.

Не покидавшее никогда Ван-Гога стремление к коллективу заставило его просить Гогена приехать в Арль. Этот приезд мыслился как начало большой коллективной мастерской с Гогеном в роли старшины. Ван-Гогу импонировали непоколебимая уверенность Гогена, его авторитетность, темперамент вождя. Приглашение Гогена было, однако, для Ван-Гога серьезной ошибкой. Трудно найти двух людей и художников, более несхожих, чем Гоген и Ван-Гог.

«Интуитивно, инстинктом, без размышления я люблю аристократию, красоту, изящный вкус и этот стародавний лозунг «noblesse oblige». Я люблю хорошие манеры, вежливость даже вежливость Людовика XIV. Таким образом, инстинктом, сам не зная почему, я — аристократ как художник. Искусство — для немногих.



ВАН-ГОГ. Слева рисунок и «Едокам картофеля», справа эскиз к картине «Ночное кафе».

ти с ума или совершить преступление. Я стараюсь это выразить противоречиями нежно-розового, кроваво-красного и темновинного цвета, сладкозеленого в стиле Людовика XV и зеленым веронезом, контрастирующим с темнозеленым и голубо-зеленым. Все это выражает атмосферу раскаленной бездны бледного страдания. Все это выражает мрак, в котором одиноко дремлет сила. Все это под светом японской веселости, при добродушии Тартарена».

В другом месте: «На сей раз это попросту моя спальня. Все дело здесь должно состоять в цвете, который давал бы своей упрощенностью большей стиль вещам и общее выражение спокойствия и сна». И далее следует подробное описание тех конкретных цветовых решений, которыми достигается это чувство покоя.

Нас не должно удивлять, если моменты пессимистические подчас преобладают в творчестве Ван-Гога. Органический оптимизм художника отступал перед ненавистью Ван-Гога к капиталистическому строю, перед отвращением к буржуазии, перед глубокой скорбью за угнетенных, перед той грустью, которую вызывало в нем положение искусства и художников.

Чувства, которые выражала живопись Ван-Гога, никогда не принадлежали к философски-абстрактным категориям. Они носят неизменно конкретно-чувственный характер. Они возникают не априори, а как результат воздействия природы.

Ван-Гог всегда был убежденным реалистом. Он все время остро чувствовал связь своей живописи с природой. В его письмах неоднократно определяются границы творческого преобразования природы и напряженное внимание в сохранении этих границ. «Я не говорю, что отхожу от природы для того, чтобы преобразовать этюд в картину, организуя колорит, увеличивая, упрощая; однако я очень боюсь сбиться с правдоподобного и правильного по форме». И дальше: «Я подчеркивал ее (природу), изменяю иногда мотив, но я не изобретаю всего в картине, напротив, я нахожу ее готовой, но требующей раскрытия». Это раскрытие и является основой того активно-мировоззренческого реализма, стремление к которому делает Ван-Гога близким нам, при громадном различии задач.

Я остаюсь здоровым. Я обожаю все настоящее, правдоподобное, хотя я и способен к духовному под'ему». И дальше: «Вы умеете создавать вещи лучше, чем эта, и вы знаете, что надо искать правдоподобное, логическое, истинное; хорошо бы вам немного забыть парижские штучки а la Бодлер, — насколько предпочитаю я Домье этому господину».

Этим религиозным умствованиям, мистическим абстракциям, бесплодным исканиям вне природы Ван-Гог противопоставляет свои идеи реалиста: «И для выражения тоски нет нужды оглядываться на исторический Гефсиманский сад; а чтобы дать мет, успокаивающий и мирный, нет необходимости изображать пагорную проповедь». Итак, попытайтесь отыскать, написав свой сад таким, каков он есть, или что-нибудь другое такое же».

Множество раз в своих письмах Ван-Гог утверждает право художника на переделку природы в целях выпячивания выразительности произведения. Но эти слова говорят о том, что в основе должен быть образ действительности. Важно подчеркнуть, что приведенные высказывания Ван-Гога относятся именно к самому последнему периоду жизни Ван-Гога, периоду, который многие, смущаемые несколькими работами, сделанными в состоянии психического расстройств, склонны считать отступлением от реалистических принципов, наличие которых в голландском периоде, конечно не вызывает сомнений.

Нечего и говорить, что Ван-Гог не был уравновешенным и трезвым реалистом типа Курбе. Он не был свободен от мучительных колебаний. сам художник дает нам ключ к пониманию этих противоречий: «Когда Гоген был в Арле, то раз или два я позволил себе увлечься абстракцией: в «Колыбельной», в «Женщине, читающей роман» (черной среди желтых книг), и тогда абстракция казалась мне заманчивым путем. Но это — заколдованное место, милый мой, и с ним скоро, наткнувшись на стену».

Увлечение Ван-Гога абстракцией не случайно совпало и с пребыванием Гогена в Арле. Взаимоотношения Ван-Гога и Гогена — один из существеннейших эпизодов жизни Ван-

Оно само должно быть аристократичным». Это слова Гогена.

«Так вот чего я не должен забывать, это: «дело идет о том, чтобы ходить в деревянных башмаках». Это значит — быть довольным тем в еде и питье, одежде и сне, чем довольствуются крестьяне». Это слова Ван-Гога.

Различие классовых симпатий ведет нас в глубь разногласий художественных. Гоген — убежденный индивидуалист, Ван-Гог мечтал о коллективном творчестве. Мысль Гогена направлена к монархическому прошлому, мысль Ван-Гога — к социалистическому будущему. Между ними была лишь ненависть к капиталистическому настоящему.

Ван-Гог чрезвычайно остро переживает это столкновение непримиримых противоречий. В его мягкой натуре не нашлось возможностей для интеллектуального отпора тираническому влиянию Гогена, которое вело к той самой абстракции, которую так ненавидел Ван-Гог, к той декоративности, которая была ему глубоко чужда. Гоген в своих воспоминаниях о отвратительной самонадеянности объясняет свое отношение к Ван-Гогу: «Я взял на себя задачу просветить его, что мне было легко, так как я нашел в нем богатую и плодотворную почву». А вот еще того лучше: «Я тоже обязан кое-чем Ван-сенту: моей уверенностью, что я был ему полезен, укреплением моих предшествовавших живописных идей».

В этом конфликте с Гогеном, который Ван-Гог не мог разрешить, он прибег, уже безумный, к физической борьбе. Эта борьба истощила силы Ван-Гога, подорвала его и без того расстроенную психику.

Мечта о социальном переустройстве, о коллективном творчестве, глубоко сочувствии угнетенным классам, с одной стороны, стремление к мировоззренческому реализму — с другой. Эти черты сливаются в единой личности художника, глубоко волюнтериста своими произведениями и своей трагической жизнью.

<sup>1</sup> Параллельный и отчасти аналогичный процесс можно наблюдать и в отношении выводов, сделанных кубистами из живописной практики Сезанна. Геометрические формы, которые находил в предметном мире Сезанн и которые помогли ему в архитектурном построении композиции реальностей, заслонил для кубистов эту самую реальность.