

Д Ж ● Н Р Е В А Л Д

ПОСТИМПРЕССИОНИЗМ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
•ИСКУССТВО•

Ленинград

Москва

1962



Д Ж ● Н
Р Е В А Л Д

П О С Т

● Т В А Н - Г О Г А Д ● Г О Г Е Н А

ИМПРЕССИОНИЗМ

Перевод с английского
П. В. МЕЛКОВОЙ

Общая редакция
А. Н. ИЗЕРГИНОЙ

Новое большое исследование Джона Ревалда „Постимпрессионизм“ является продолжением уже известной советским читателям „Истории импрессионизма“. Период, о котором в нем говорится, очень краток — в основном это всего семь лет, прошедшие вслед за последней выставкой импрессионистов 1886 года. Но эти годы были столь богаты событиями в художественной жизни Франции, что автор, посвятив им монографию, по объему не уступающую той, где дается вся история импрессионистического движения, все-таки не смог исчерпать тему. Данная книга — это всего первый том истории постимпрессионистического искусства.

Период постимпрессионизма (длившийся примерно с 1886 по 1906 г.), о котором Ревалд в предисловии к своей книге справедливо говорит как об очень сложном и запутанном и даже называет его „головоломкой“, слабо освещен в советской искусствоведческой литературе, а в многочисленных трудах зарубежных ученых он получает весьма противоречивую и далеко не всегда верную оценку.

До сих пор широко распространено мнение, что конец XIX века является временем полного господства идеалистических тенденций в искусстве, восторжествовавших в годы кризиса импрессионизма, эпохой упадка и декадентства, причем некоторые исследователи склонны прямо говорить о наступлении некоего „периода ирреализма“.

Бесспорно, нельзя отрицать, что распад импрессионизма в 1880-х годах, бывший одним из проявлений наступившего к этому времени общего кризиса буржуазного позитивизма и реалистической художественной традиции XIX века, действительно сопровождался интенсивным развитием всякого рода антиреалистических тенденций и широким распространением различных декадентских эстетических концепций. Однако, по мере более глубокого изучения этой эпохи, более пристального и беспристрастного анализа ее противоречивого развития, можно убедиться, что

эти явления не могли остановить поступательного движения искусства. Непрерывная борьба за новые пути, под знаком которой развивалась вся история французской художественной культуры XIX века, борьба против всего реакционного, отмирающего, нежизненного продолжалась и в это время и шла с не меньшей напряженностью. В эти годы ее вели лучшие представители того поколения, которое выступило вслед за импрессионистами.

Об этих художниках — Ван Гоге, Гогене, Сёра, Синьяке и других, о которых идет речь в книге Ревалда, — среди зарубежных искусствоведов нет единого мнения.

Большей частью их рассматривают прежде всего как предшественников искусства XX века. В их творчестве в первую очередь прослеживают и подчеркивают формирование элементов, которые развивались в дальнейшем, причем именно появление этих элементов обычно и расценивают как признак „угасания реализма" в искусстве этого времени. Однако чем яснее вырисовывается теперь общий характер искусства XX века, тем очевидней становится своеобразная двойственность всех этих мастеров. На их достижения действительно опирались представители позднейших художественных направлений, и между тем все они еще во многом были связаны с импрессионизмом, в свою очередь сохранявшим преемственность с реалистической традицией XIX века. Они наследовали живописные завоевания импрессионистов, они исходили из зрительно воспринимаемой окружающей реальности, и образ объективного материального мира, как бы он ни был претворен художником, неизменно явственно сохранялся в их произведениях. Как ни удивительно, даже такой фантаст, как Редон, запечатлевая свои таинственные причудливые видения, говорил о необходимости живых наблюдений над природой.

Но было у всех этих художников и весьма серьезное отличие от импрессионистов. Это — их разобщенность. Импрессионисты, при всем многообразии индивидуальностей и характера дарований, все-таки имели общую платформу, единый метод. Они выступали с единых позиций, благодаря чему импрессионизм предстает как последнее цельное художественное течение во Франции XIX столетия, отмеченное общими стойкими стилистическими признаками. Среди художников следующего поколения такого единства уже не было. Разнобой, анархия, столь характерные для идеологической жизни эпохи империализма, разъединяли их силы, накладывая печать резко выраженного индивидуализма, порой даже субъективизма на все их творчество. Сохраняя преемственность с импрессионизмом, все эти художники единодушно протестовали против эмпирической узости этого течения, хотели вырваться за пределы чисто оптического восприятия, и все они упорно искали новых путей. Но каждый искал по-своему. Трудно найти общности между стремлениями Ван Гога, в предельной эмоциональности смело утрировавшего цвет и форму предметов, поисками новых художественных закономерностей Гогена, строго научным методом Сёра и Синьяка. Новизна их исканий неизменно сопровождалась острой разноречивостью. Недаром Ревалд отмечает „отсутствие общего знаменателя" у искусства этого времени, и не случайно оно получило несколько расплывчатое название „постимпрессионизм". Индивидуалистическая обособленность всех этих художников несомненна. Одни из них ее ревниво отстаивали, другие тщетно старались преодолеть. Но вряд ли правомерно, как это делают защитники теории „исчезновения реализма" в искусстве конца XIX века, при определении их творчества говорить об отходе от реальной действительности" только потому, что каждый выдающийся художник стремился найти новые и уже выходящие за рамки старых традиций формы воплощения этой действительности.

Мы позволили себе остановиться на некоторых особенностях искусства постимпрессионизма, чтобы показать сложность, спорность связанных с ним проблем и подчеркнуть значение и целесообразность издания перевода книги Ревалда.

Джон Ревалд давно уже завоевал во всем мире авторитет одного из самых крупных знатоков французского искусства XIX—XX веков. Нам уже знакома особенность его исследовательского метода. Он никогда не позволяет себе произвольных домыслов или пристрастных толкований. Как он сам говорит, он „не столько хотел изложить свое мнение о событиях... сколько рассказать все, что ему удалось узнать за годы терпеливых поисков". А знает Ревалд очень много. Каждая глава, каждая страница книги насыщена ценнейшим, часто впервые публикуемым и, как всегда у этого автора, строго и придирчиво проверенным материалом. Выдержки из писем перемежаются с критическими статьями, газетная хроника с широко использованными мемуарами. При этом Ревалд не механически регистрирует события: из огромного количества собранных им

фактов продуманно и целеустремленно (на наш взгляд, более целеустремленно, чем в предыдущей монографии) отбирает он основные и главные, излагая их с присущим ему умением соединять точную научную достоверность с на редкость увлекательной и доходчивой формой изложения.

Ревалд не абстрагирует художественные явления, не рассматривает их как некий стилистический этап, предшествующий искусству будущего. Все, что он описывает, — будь то борьба художественных течений или полемика критиков, возникновение новых направлений или драматические перипетии личных судеб художников, — предстает в его повествовании на широком фоне современной исторической обстановки, в едином живом потоке с самыми разнообразными событиями, происходившими в общественной и культурной жизни страны. Не будучи историком-марксистом, Ревалд не анализирует социальные явления как основу явлений художественных. С большим пониманием описывая художественные произведения, внимательно отмечая малейшие изменения стиля и манеры художника, он не ставит своей задачей изучение искусства, как выражения мировоззрения тех или иных общественных кругов. Но его великолепное знание эпохи, свободное владение обширным фактическим материалом, умение „окружить“ искусство современной общественной атмосферой дают ему возможность правдиво и полно обрисовать художественную жизнь Франции в один из интереснейших периодов ее истории.

Не будем превосходить текста книги. Отметим только некоторые положения. С самых первых строк, где приводятся слова Ван Гога, извещающего брата о своем приезде в Париж, можно оценить, как зорко видит Ревалд в самом, казалось бы, случайном эпизоде узловое событие. Этот приезд действительно как бы знаменовал наступление нового этапа истории французского искусства. Главы, посвященные Ван Гогу, могут считаться центральными, и читаются они с неослабевающим интересом. Ван Гог, обрисованный очень верно отобранными цитатами и из его личных писем, и из свидетельств современников, предстает на страницах книги Ревалда не болезненным, экзальтированным визионером, каким он нередко является в других исследованиях, но художником великих гуманистических замыслов, бесконечно привязанным к людям, к жизни, к природе, к тому, что „возможно, логично, правдоподобно“, как он писал в письмах Бернару. Ревалд убедительно разъясняет, почему он так подробно говорит об этом живописце. О Ван Гоге писали очень много: и весьма знающие ученые, и привлеченные его трагической судьбой вдохновенные беллетристы, в безудержном энтузиазме обычно выходящие далеко за пределы объективной действительности и дающие ложный облик художника. Ревалд пишет беспристрастно и строго. Он оперирует только проверенными фактами, неоспоримыми документами, и именно потому так потрясают главы „Арльская трагедия“ и „Самоубийство Ван Гога“, читая которые твердо знаешь, что все изложенное — это правда, страшная своей точной достоверностью и не затемненная чужими переживаниями.

Несмотря на то что книга рассчитана на широкий круг читателей, Ревалд очень обстоятельно изложил сложную систему живописного дивизионизма. По прочтении этого раздела каждый сможет убедиться, как много утопического, спорного было в учении этих фанатиков научных истин, стремившихся изгнать из искусства все эмпирическое, индивидуальное. Но их упорное изучение явлений природы, наблюдения над взаимодействием света и окраски предметов, над контрастами дополнительных цветов, их опыты использования чистого цвета позволили им сделать столь ценные открытия в этой области, что мимо них в дальнейшем не мог пройти ни один подлинный живописец.

Очень интересны главы о символизме. Отметим, что в отличие от многих других исследований, посвященных искусству конца прошлого века, они не доминируют в монографии. Ревалд очень внимательно расчлняет все противоречия этой, как он пишет, „странной и разнородной группы“, в которую входили и аристократы, и сыновья рабочих, где самые революционные политические взгляды, открытая ненависть к современному социальному строю уживались со снобистским стремлением творить только для избранных, замкнуться в узкий круг рафинированных ценителей. Он проводит резкую демаркационную линию между искренним поэтом-мечтателем, каким был Одилон Редон, и таким жалким фальшивым явлением, как кружок „Розенкрейцеров“, организованный Сар Паладаном. Он правильно связывает претенциозную пошлость паладановского символизма с увлечением мистикой и оккультизмом, которое распространялось в широких кругах буржуазной публики, и приводит бьющее в цель суждение старого демократа Писсарро,

так верно увидевшего в этих модных веяниях прямое проявление буржуазной реакции, стремившейся „остановить социальное брожение“.

Несколько замечаний хочется сделать в связи с главами, посвященными Гогену. Бесспорно, в те годы, которые входят в орбиту данного исследования, этот художник был в сильнейшей степени захвачен влияниями символизма. Но в то время как его вдохновитель и временный соратник Эмиль Бернар безысходно запутался в мистических дебрях религиозного символизма, Гоген очень быстро нашел путь его преодоления. Гоген, в сущности, всегда сознавал, что европейская художественная традиция, основанная на идеалах античности и Возрождения, не исчерпывает всех возможностей художественного развития человечества. Сначала он пытался найти новые источники вдохновения в памятниках национального средневековья, позднее в нем окрепло убеждение, что за пределами Европы, в далеких южных странах, на культуру которых так свысока смотрели представители европейской цивилизации, можно приобщиться к эстетическим ценностям, основанным на иных традициях и иных художественных закономерностях. Гоген отходит от принципов европейской живописи более решительно, чем другие художники. Однако это не было бегством „в мир вымысла и абстракции“ (хотя сам он применял иногда именно эти определения), но поисками новых путей. Он был тесно связан с художественными кругами Парижа (о чем очень много говорится в книге Ревалда), но в то же время, еще живя во Франции, самыми разными путями искал соприкосновений с художественными памятниками неевропейских культур. Гоген приехал на Таити зрелым мастером, но он полностью „состоялся“ как художник только тогда, когда покинул Европу. Возможно, это нужно было показать с большей отчетливостью.

Под конец хочется отметить еще одну черту книги Ревалда: умение автора раскрыть не только творчество художника, но и показать его личность. У каждого, прочитавшего книгу, создается впечатление, что все те художники, о которых шла в ней речь, стали его близкими знакомыми. Он узнал не только их картины, их искусство, но и их мысли, характер, поступки, наружность. Они вызывают симпатию, восхищение, сострадание, а иногда досаду и даже негодование (можно ли простить Гогену его эгоистический протест против посмертной выставки Ван Гога?). И читателя не может не взволновать трагическая судьба всех этих столь прославленных теперь корифеев европейской живописи. В сущности, помимо творческой, была еще одна „форма преисполненности“ между импрессионистами и их последователями: все они были непризнанные художники. Ни те, ни другие (если не считать симпатий некоторых к анархизму) не потрясали социальных основано все они неизменно находились в резкой оппозиции к официальному искусству и разрушали установившиеся художественные авторитеты. Поэтому они были гонимы официальной критикой и презираемы консервативной буржуазной публикой. Но импрессионисты, сталкиваясь с непониманием публики, не знали одной, может быть, самой страшной беды — творческого одиночества. Художники, выступившие в 1880-х годах, оказались в более трагическом положении: их не понимала публика, и они далеко не всегда понимали друг друга. Небольшие группы, собиравшиеся вокруг крупных мастеров, были немногочисленны и нестойки. Дружеские и творческие связи этих мастеров друг с другом, иногда весьма плодотворные, были недолговечны и обычно кончались драматическими конфликтами. Отсюда — страшное одиночество этих художников. В одиночестве жил и умер Ван Гог, которому так никто и не сказал, что он был гениальным живописцем своего времени; в одиночестве протекла большая часть творческой жизни Гогена; вдалеке от своих современников, в добровольном изгнании работал Сезанн.

Как мы уже сказали, данная монография Ревалда является только первым томом истории постимпрессионизма. О таких больших явлениях, как творчество Сезанна, Анри Руссо, Тулуз-Лотрека, об искусстве художников группы „Набидов“ будет говориться в следующем томе исследования. Лишь когда он выйдет, мы сможем судить о том, как Ревалд осветил историю постимпрессионизма в целом. Но и сейчас его книга представляет огромный интерес. Ревалд вооружает своего читателя тем, без чего невозможно ни специальное исследование, ни простое ознакомление с любым явлением художественной культуры — знанием фактов. Именно потому его книга „Постимпрессионизм“ необходима каждому, кто интересуется французским искусством конца прошлого века.

А. Изергина

В В Е Д Е Н И Е

В кульминационный момент того периода, которому посвящен данный том, бельгийский поэт Эмиль Верхарн воскликнул: „Нет больше единой школы — существует лишь несколько групп, да и те постоянно раскалываются. Все эти течения напоминают мне подвижные геометрические фигуры в калейдоскопе, которые мгновенно распадаются, для того чтобы соединиться вновь, которые то сливаются, то разлетаются в стороны, но тем не менее вращаются в пределах одного и того же круга — круга нового искусства". *

Вот этот „круг нового искусства" и является предметом данного исследования, предметом сложным и запутанным. В „Истории импрессионизма" я пытался проследить горести и беды небольшой группы художников вплоть до распада ее в 1886 г.; настоящая книга начинается тем же 1886 г. и рассказывает о том, что произошло в последующие недолгие, но решающие годы. Однако, если центральной темой истории импрессионистского движения были групповые выставки, которые периодически объединяли различных художников и поддерживали между ними определенную связь, то период постимпрессионизма не

* E. Verhaeren. Le Salon des Indépendants (La Nation). „L'Art moderne", 5 avril 1891.

имеет такого общего знаменателя. „История импрессионизма" действительно требовала „синхронного" изложения, при котором, как только был установлен общий план, каждый факт и каждый документ почти автоматически находили свое естественное место. К последующим годам такой метод неприменим. Группы, которые тогда создавались и распадались, отличались большой текучестью и неоднородностью состава, они не следовали одна за другой и не сосуществовали одновременно в четко определенной форме. Еще более важен тот факт, что некоторые наиболее примечательные фигуры того времени не принадлежали ни к одному из крупных течений, а шли своим самостоятельным путем.

В силу этих обстоятельств мне пришлось отказаться от строго хронологического изложения событий. И все-таки свести изучение этого периода с его разнообразными тенденциями к ряду индивидуальных портретов значило бы потерять путеводную нить в этом сложном взаимодействии событий, этом нагромождении идей и перекрывающих друг друга эпизодов, которые и придают этим годам такое очарование. Я поэтому избрал компромиссный путь, выделив несколько ведущих фигур данного периода и сконцентрировав вокруг них всех остальных. Я пошел на это, невзирая на опасность некоторых неизбежных повторений, и пошел прежде всего потому, что между этими фигурами существовало нечто большее, чем случайная мимолетная связь.

Воссоздать эпоху так, чтобы каждая личность, каждое произведение, каждый факт, каждое высказывание заняли подходящее им место в этой сложной головоломке, которую Верхарн столь удачно сравнил с калейдоскопом, — задача нелегкая. Для выполнения ее пришлось упростить многие сложные аспекты проблем и раскопать множество малоизвестных или забытых документов, установить связь между разнородными на первый взгляд факторами, восполнить пробелы и уточнить мельчайшие подробности, ни на минуту не упуская из вида целого, — словом, воссоздать всю изменчивую картину эпохи в ее непрерывном поступательном движении, ибо только так можно оживить прошлое.

Я не столько хотел изложить здесь свое мнение о событиях, имевших место за сравнительно короткий период времени, охватываемый данным исследованием, сколько рассказать все, что мне удалось узнать за годы терпеливых поисков. Однако, представляя этот материал, я отнюдь не механически регистрировал все собранные документы и свидетельства. Напротив, я пытался организовать этот обширный материал таким путем, какого, на мой взгляд, требовала тема, — путем исторической верности. Не претендуя на бесспорность воссозданной мною картины этой важной эпохи, я хочу лишь подчеркнуть, что мой отчет настолько, насколько это вообще возможно, близок к исторической правде. Тем, кто не согласен со мной, кто находит, что я не правомерно акцентировал один аспект или пренебрег другим, я отвечу только, что мне приходилось делать выбор и что единственная вольность, которую я себе позволил, — это отдельные исключения или, наоборот, подчеркивания, сделанные в интересах целостности, ясности и, повторяю снова, — правды.

Если мне удалось достаточно полно осветить рассматриваемый короткий исторический период, если я сумел показать главные и второстепенные события

в их настоящей последовательности и установить их истинное значение, то моя цель достигнута.

Нет ничего мучительней, чем делать первичный отбор, когда поначалу встречаешься со множеством фактов, документов, анекдотов. В данном случае трудность такого отбора усугублялась тем обстоятельством, что многие важные события давно и очень хорошо известны, тогда как менее заметные прочно забыты. Мне, в частности, посчастливилось найти много новых материалов о ряде второстепенных и полностью игнорированных фигур. Показав истинную роль таких деятелей, как, например, Эмиль Бернар, Феликс Фенеон, Альбер Орье и некоторых других, я, возможно, уделил им чересчур большое место в своем отчете; однако, оставив их в тени, я бы лишил читателя множества захватывающе интересных подробностей, которых он больше нигде не найдет.

Изучая настоящую книгу, читатель всегда должен иметь в виду, что огромному большинству своих современников художники и их друзья, о которых здесь повествуется, были совсем не так хорошо известны. Винсент Ван Гог едва удостоился некролога, а при жизни в работах по истории французского искусства о нем просто не упоминали, так же как не упоминали о Сёра, Гогене или Редоне. Жизнь и творчество этих художников не представляли никакого интереса для их современников, и фактически мы „искажаем" историю, выдвигая их на первый план и умалчивая о многих событиях и фигурах, которые казались в ту эпоху бесконечно более важными. Но теперь, на расстоянии более чем полувека от изучаемого здесь периода, мы можем сосредоточить наше внимание на людях, в наибольшей мере определивших пути развития искусства последующих десятилетий. Мы подходим к их времени с позиций человека, который констатируя факты, обладает в то же время необходимым беспристрастием, для того чтобы правильно оценить их.

Место, отведенное на этих страницах Ван Гог, возможно, превышает пределы „разумного", но сделано это лишь потому, что он не только тот художник изучаемого периода, который безоговорочно пленяет сегодняшнюю публику, но и потому, что он является объектом многих вымыслов, ошибок и зачастую изображается в ложном свете. Поскольку данное исследование предоставляло возможность восстановить истину, а сам Ван Гог был к тому же более или менее тесно связан со всем, что происходило в мире искусства со времени прибытия художника в Париж до его смерти, последовавшей четыре года спустя, я счел целесообразным особенно подробно остановиться на его жизни и творчестве.

Напротив, некоторые художники, жившие в то же самое время, даже те из них, кто завоевал себе известность, упомянуты вскользь, чтобы не отвлекать внимание читателя от центральной темы.

Все они, и прежде всего Тулуз-Лотрек, „таможенник" Руссо, группа „Набидов" (Боннар, Вюйар, Серюзье, Дени, Валлотон и пр.) и Сезанн, который „всплыл на поверхность" лишь в 1895 г., когда Воллар устроил его первую персональную выставку, будут темой следующего тома, вернее полутома, посвященного второй половине периода постимпрессионизма.

Слово постимпрессионизм — термин не очень точный, хотя, безусловно, очень удобный. Взятый в широком смысле, он охватывает период, начинающийся с 1886 г., когда состоялась последняя выставка импрессионистов, на которой впервые появились неоимпрессионисты, и длящийся без малого двадцать лет, до тех пор, пока не родился кубизм и наступила совершенно новая эра, возвестившая рождение современного искусства. Второй том „Постимпрессионизма“ будет посвящен поэтому не только тем людям и направлениям, которые были опущены в данном томе, хотя они современны Ван Гогу и Сёра, но и тем, которые появились немного позже, как, например, фовисты, молодой Пикассо, или Гоген периода его второй и последней поездки на Таити. В то время как настоящий том охватывает 1886—1893 гг., в следующем будет говориться о периоде с 1893 по 1906 г.

Марк Твен где-то сказал, что литературное произведение обычно сильнее и драматичнее, когда человек говорит сам о себе, чем когда кто-либо другой рассказывает о нем. Это и было моим руководящим принципом; где только мог, я держался в тени для того, чтобы дать возможность художникам и их современникам говорить за себя. Многие из документов, приводимых здесь, еще никогда не публиковались, другие затерялись на пожелтевших страницах старых журналов.

Следует также заметить, что, хотя эта книга представляет собой самостоятельное произведение и может читаться отдельно, она в то же время является продолжением „Истории импрессионизма“, а потому в последних двух главах предыдущей книги и первой главе настоящей встречаются неизбежные повторения.

Считаю также необходимым уведомить читателя, что в некоторых случаях я заимствовал материал из моих же собственных более ранних работ, в частности из книг о Сёра, Гогене и Боннаре, а также из статей о Фенеоне, Гаше, Ван Гоге и т. д., не выделяя заимствованные отрывки кавычками, как цитаты.

ДЖОН РЕВАЛД

ВАН ГОГ В ПАРИЖЕ

Я буду в Лувре с двенадцати часов, а если хочешь, раньше", — этими словами, написанными в конце февраля 1886 г., Винсент Ван Гог уведомил своего брата Тео, что неожиданно покинул Антверпен и находится в Париже. Он добавил, что будет ждать его в знаменитом „Квадратном салоне". Там, в окружении драгоценнейших сокровищ Лувра, — произведений Леонардо, Тициана, Рафаэля и Веронезе, Ван Эйка, Рубенса и Рембрандта, Гольбейна, Веласкеса и многих других, и состоялась встреча обоих братьев, хотя Ван Гог спешил в Париж совсем не для того, чтобы изучать работы этих мастеров. Он бывал в Париже еще двадцатилетним юношей, сначала в 1874 г., а затем пробыл там с 1875 по 1876 г. как служащий галерей Гупиля, совладельцем которых был один из его дядей.

Однако с тех пор жизнь Ван Гога решительно изменилась, и после тяжелых испытаний он вернулся обратно в Париж уже не как приказчик художественного магазина, равнодушный к окружающему его миру, а для того, чтобы учиться живописи. Возмужавший и жадный до всего, что ему могла предложить жизнь, он горел желанием учиться и установить контакт со всеми нешаблонными и новаторскими течениями, чтобы выковать свой собственный стиль в космополитическом лабиринте столицы Франции.

Хотя Париж буквально разрывался от обилия новых идей и направлений, он ни в коей мере не был единственным центром притяжения для молодых художников. В Мюнхене Ленбах обучал поверхностной изящной живописи, и в его мастерскую толпами стекались ученики со всех концов земного шара, включая Америку.¹ В Дюссельдорфе тоже собралась многонациональная группа, стремившаяся овладеть секретами германской версии сюжетного прерафаэлитизма, еще менее поэтичного и более анемичного, чем его британская разновидность.

На первый взгляд Париж давал немногим больше, чем Мюнхен или Дюссельдорф. На его широких бульварах царили те же предубеждения против всего нового, та же ограниченность, тот же провинциализм, хотя и достаточно искусно замаскированный под светскость. Однако в маленьких боковых улочках можно было обнаружить множество молодых художников, поэтов, философов, ученых, актеров и прочих талантов, неизвестных толпе, но жаждущих завоевать мир и озарить его новым светом. Каждому, кто был готов сойти с торных путей, Париж предоставлял неограниченную возможность изучить замечательные течения новой мысли в самом их первоисточнике и погрузиться в захватывающий водоворот революционных концепций.

Так что Ван Гог, безусловно, не мог бы найти ни более подходящего места, ни более удобного момента для своих начинаний.

В 1886 г. в Париже состоялись четыре значительные выставки, и на каждой из них были представлены различные аспекты современных течений. В мае официальный Салон предложил вниманию публики и благосклонной критики свой ежегодный урожай академических портретов, хороших ню, исторических сцен и жанровых картин.² Работы Пюви де Шаванна с их упрощенными формами и мягкими гармониями — большие композиции в полуклассическом духе с оттенком мистики — ярко выделялись из этой серой массы. Всего лишь год назад, будучи в Париже, Стриндберг нашел, что Пюви „стоит совершенно обособленно, как живое противоречие эпохе, и пишет с истинной душой даже тогда, когда мимоходом отдает дань любви своих современников к намекам”.³ Однако главной приманкой Салона был не Пюви де Шаванн, а Альбер Бенар, лауреат Римской премии прошлого года. Он выставил портрет, представлявший собой „смелое” сочетание безжизненной академической традиции с отдельными чертами импрессионизма, и пришел, таким образом, к компромиссному „модернизму”, который стал приемлем даже для самых закоренелых реакционеров.

Одновременно с Салоном группа импрессионистов открыла свою восьмую выставку, в которой, однако, приняли участие лишь немногие подлинные импрессионисты. Больше всего разговоров вызвала узкая комната, где висела картина Сёра „Гранд-Жатт” в окружении полотен, подписанных Синьяком и Писсарро и выполненных в той же манере. В небольшом коридорчике Одилон Редон вывесил серию рисунков, тонких и в то же время исполненных таинственной силы. Дега выставил ряд пастелей под общим названием „Серия обнаженных женщин — купающихся, моющихся, вытирающихся, причесывающих волосы или сидящих за туалетом, в то время как их причесывают”.

Гоген, только что переживший самую тяжелую в его жизни зиму и вынужденный расклеивать афиши на Северном вокзале, чтобы заработать несколько сантимов, ухитрился тем не менее выставить девятнадцать работ, преимущественно пейзажей, которые все еще явно говорили о влиянии его бывшего друга и наставника Камилла Писсарро, хотя сам Писсарро за это время уже отошел от импрессионизма и начал применять теории Сёра. По существу, лишь произведения Гогена, Гийомена и Берты Моризо, а также несколько робких работ коллеги Гогена Шуффенекера, представляли на выставке импрессионизм.⁴

Ренуар и Моне, не присоединившиеся к своим друзьям импрессионистам, выставились в июне на пятой „Международной выставке“ в пышных галереях Жоржа Пти, где они очутились в обществе самых модных знаменитостей, в том числе Болдини, Бенара, Жака Эмиля Бланша и Рафаэлли. Моне, за картины которого наконец стали давать сравнительно высокие цены, испытывал соблазн порвать с Дюран-Рюэлем, продававшим его произведения в течение пятнадцати лет, и начать работать с Пти — самым активным соперником Дюран-Рюэля. Он считал, что доверие публики к импрессионистам и к их картинам возрастет, если их будут продавать несколько торговцев, а не один Дюран-Рюэль, которого уже начали подозревать в том, что он рекламирует импрессионистов лишь потому, что собрал большое количество их картин.

Ренуар выставил у Пти несколько полотен, свидетельствовавших об его усилиях порвать с импрессионизмом путем подчеркивания рисунка и применения более гладкой манеры письма по сравнению с трепетностью и красочностью его ранних работ.

В августе „Салон независимых“ показал произведения тех художников, которых беспощадно отвергло жюри Салона, а равно и тех, кто не пожелал ожидать приговора этого жюри. Там Сёра снова выставил свою „Гранд-Жатт“, опять выставлялся Редон и впервые предстал перед публикой „таможенник“ Анри Руссо, стоически игнорируя всеобщие насмешки.

Посетителей больше всего интриговало то обстоятельство, что „дивизионизм“ Сёра завоевал себе новых последователей. Сёра оказался сейчас уже во главе небольшой группы, в которую входили не только Камилл Писсарро, его старший сын Люсьен и Синьяк, но также Ангран, Кросс и Дюбуа-Пилле. Ряды тех, кого один из друзей Сёра назвал „раскольниками импрессионизма“, явно росли за счет нового поколения.

Помимо этих выставок, привлекавших целые толпы посетителей, состоялось еще несколько персональных и групповых выставок, которые начали устраивать такие торговцы, как Дюран-Рюэль, Пти и Гупиль, и которые в те времена были новшеством. Так, выставка иллюстраций Гюстава Моро к басням Лафонтена, состоявшаяся в 1886 г. в галереях Гупиля, познакомила Ван Гога с еще одним аспектом французского искусства — странным сочетанием необузданного романтического воображения с аскетизмом рисунка, грандиозных видений и портящей все чрезмерной проработкой деталей, литературных источников вдохновения и подлинного дарования колориста. В этой мешанине самых разнородных

тенденций, казалось, тонул талант этого художника-одиночки, имя которого уже начал осенять успех.

В том же 1886 г. столь почитаемый Ван Гогом Эмиль Золя опубликовал свой роман „Творчество“, повествующий о неудаче художника-„импрессиониста“, который в конце концов сходит с ума и кончает жизнь самоубийством. Многие читатели, и в числе их Ван Гог, узнали в герое Золя друга писателя Мане, умершего в 1883 г. Никто не подозревал, что на самом деле Золя награбил своего злополучного художника многими чертами Сезанна. Действительно, в Париже мало кто слышал о Сезанне, уединенно жившем в родном Эксе, и о том, что Золя находится с ним в близких отношениях. Ван Гог, познакомившийся с отдельными выпусками этой книги еще в Антверпене, нашел в ней пищу для размышлений и немало сведений о первых годах импрессионистского движения. Однако Моне был сильно расстроен подтекстом этого романа, а Сезанна настолько обидела неделикатность Золя, что он порвал дружбу с ним, начавшуюся на школьной скамье в Эксе и длившуюся в течение тридцати лет.⁶

В 1886 г. молодой критик Феликс Фенеон написал серию статей „Импрессионисты в 1886 г.“, пытаясь доказать, что „натуралистический“ импрессионизм вытесняется новым, „научным“, и подробно излагая теории своего друга Сёра. Одновременно молодой ученый Шарль Анри завершил свое исследование „Научная эстетика“, напечатанное, как и статьи Фенеона, в маленьком журнале „La Vogue“, где Верлен опубликовал „Озарения“ — стихотворения в прозе Рембо, когда издатель ошибочно сообщил о том, что Рембо скончался в Абиссинии. „Озарения“, по свидетельству Фенеона, „очаровали одних читателей и напугали других“. Несколько позже Верлена пришлось госпитализировать и лечить от алкоголизма. Малларме навестил его после выхода из больницы. В том же 1886 г. Малларме впервые встретился у Берты Моризо с Моне и Ренуаром, написал вступление к „Трактату о слове“ Рене Гиля и начал приглашать группу избранных — эстетов, поэтов и художников на свои вторники. На этих вторниках у Малларме в числе тех, кто в благоговейном молчании слушали чарующие монологи хозяина, бывали Уистлер, а позднее Оскар Уайльд. Среди первых и наиболее постоянных посетителей были трое мало кому известных и очень молодых людей: Эдуард Дюжарден, Теодор Визева и Феликс Фенеон.

Всего лишь год назад скончался Виктор Гюго; Золя, Доде, Мопассан поднимались к вершинам славы, посмертно завоевывал признание Флобер, но младшее поколение уже начинало восставать против натурализма с присущими ему „отсутствием таинственности“ и детальными описаниями вместо намеков и передачи настроения. Так, осенью 1886 г. Жан Мореас опубликовал вызвавший горячую полемику „Манифест символизма“, где изложил основы новой литературной концепции. Мореаса отважно поддерживал Гюстав Кан, который только что закончил томик стихотворений, написанных, как он выражался, „свободным стихом“. Эта поэтическая форма, решительно пренебрегавшая традиционным синтаксисом, крайне встревожила Малларме. В это же время Антуан, пытаясь

вдохнуть новую жизнь в театр, собирався показать Ибсена передовым кругам парижской публики. Один за другим начали появляться и привлекать к себе широкое внимание первые французские переводы Достоевского и Толстого: „Преступление и наказание" и „Анна Каренина" были изданы в Париже в 1886 г. Поляк Теодор Визева успешно пропагандировал во Франции славянскую литературу.

Музыка и философия Рихарда Вагнера, умершего в 1883 г., по-прежнему привлекали французских интеллигентов, потому что в его творчестве они нашли отголоски средневекового мистицизма, равно как и новый музыкальный язык, родственный французской поэзии на данном этапе ее развития. Друг Фенеона Дюжарден только что основал с помощью Визевы „Revue wagnérienne", где сотрудничал Малларме. Однако до сих пор Париж слушал музыку Вагнера лишь в концертах. За исключением „Тангейзера", поставленного еще в 1861 г., ни одна из его опер не исполнялась во Франции, хотя они уже шли на сценах всего мира. Когда же субсидируемая государством „Опера-комик" объявила, что в начале 1886 г. она даст „Лоэнгрин", это заявление тотчас же вызвало неистовый протест со стороны раздраженных патриотов. Некий видный официальный художник пригрозил, что приведет в театр „две сотни молодых людей из Школы изящных искусств — студентов и натурщиков, одетых в тоги и вооруженных свистками".⁶ Уступая этому нажиму, дирекция театра объявила, что отказывается от своего намерения. В конце концов „Лоэнгрин" в 1887 г. был поставлен одним частным театром, но вокруг спектакля поднялся такой шум, что второе представление было отменено, а билеты возвращены. Тем не менее венгр Ференц Лист, незадолго до его смерти в 1886 г., был официально принят президентом Франции, и в его честь был устроен банкет.

В течение 1886 г. было основано по меньшей мере полдюжины небольших журналов для пропаганды новых талантов в литературе, поэзии и искусстве, но большинство этих изданий — к тому же самых интересных — не продержалось и до конца года. Между сторонниками враждебных или даже родственных концепций разыгрывались ожесточенные битвы, в окрестностях Парижа происходили многочисленные дуэли. На одном из таких поединков был слегка ранен Эдуар Дюмон, ярый антисемит, чья книга „Иудейская Франция", вышедшая в 1886 г., тотчас же стала самой ходкой книгой года. На другой дуэли был убит друг Сёра молодой писатель Роберт Кейз, а некая французская женщина вызвала к барьеру миссис Бут, маршала Армии спасения, посетившую в то время Париж, но встреча эта так и не состоялась.⁷ Менее кровавые столкновения разыгрывались на террасах уличных кафе. В мастерских художников царил возмущение, в редакциях кипели страсти. На этом фоне то и дело взрывались бомбы анархистов, так как русское нигилистическое движение и сочинения Кропоткина постепенно находили во Франции все больше последователей. В 1886 г., в связи со всеобщей амнистией, были освобождены из тюрьмы Луиза Мишель, известная французская революционерка, и князь Кропоткин. (1 мая 1886 г. в Чикаго состоялась массовая забастовка, во время которой анархисты тоже бросили бомбу в ряды полиции.) Волнения, поднятые

анархистами, встревожили средние слои французской буржуазии, которая едва начала приходить в себя после большого экономического кризиса 1882 г. и теперь с надеждой взирала на генерала Буланже, военного министра, стремившегося к власти и поддерживаемого бывшим социалистом Клемансо.

Подписка на национальный заем в пятьсот миллионов франков за несколько дней превысила эту сумму в двадцать один раз. Молодая республика укрепляла свои позиции, изгнав с французской земли бонапартистов и бурбоно-орлеанских претендентов на французский трон и обуздав в 1887 г. диктаторские стремления Буланже. Одновременно с этим подготавливалась продажа с аукциона бывших драгоценностей короны и была объявлена подписка для основания Института Пастера, после того как Пастер так драматически и успешно впервые сделал человеку прививку против бешенства.

Однако в то же время в Париже было шумно и весело. Две танцовщицы — Ла Гулю и Грий д'Эгу начали привлекать к себе внимание своими веселыми, чуточку скабрёзными танцами, и публика толпами валила в кабаре, щедро рассеянные по всему Монмартру. Только что открылись „Японский диван" и „Кабаре убийц", впоследствии переименованное в „Проворный кролик", кафе „Мирлитон", где колоритный Аристид Брюан потешал клиентов тем, что немилосердно дразнил их; там же выставлял свои произведения Анри Тулуз-Лотрек, неизвестный молодой художник и друг Брюана; „Ша нуар", где посетителей обслуживали официанты, одетые в искусно расшитые золотом зеленые фраки, как у почтенных членов французской Академии. Тео Ван Гог был хорошо знаком с Анри Ривьером, автором пьесок для театра китайских теней, ставившихся в этом же кабаре „Ша нуар", которое помещалось на улице Лаваль неподалеку от площади Пигаль; на той же улице снимал небольшую квартирку Тео Ван Гог, где вместе с ним поселился и его брат.

Париж представлял собой резчайший контраст с покоем родительского дома Ван Гога в Нуэнене в Брабанте и пыльной скукой антверпенской Академии, где пыл, пожиривший его, непрерывно наталкивался на узкие барьеры предрассудков. Он дошел до такого состояния, когда поиски новых впечатлений стали для него не только эмоциональной, но чуть ли не физической потребностью. Эти впечатления и сулил ему Париж, а Тео должен был направить первые шаги своего брата.

Тео Ван Гог уже прожил в Париже около семи лет и заведовал небольшой галереей на бульваре Монмартр, принадлежавшей фирме Буссо и Валадон, зятям и преемникам Гупиля. Это был скромный филиал основных галерей, крупнейших и наиболее влиятельных галерей в Париже.⁸ На первом этаже галереи был выставлен обычный „товар", а на втором Тео Ван Гог получил разрешение выставлять работы импрессионистов и их непосредственных предшественников, хотя его хозяева смотрели на них скептически и предпочитали иметь дело с более ходкими работами мастеров Салона, особенно с Бугро, на чьи картины был постоянный спрос в Америке. Жалованье Тео было очень низким, но в дополнение к нему он получал комиссионные с продажи, а так как он, по-видимому, жил хоть и скромно, но не нуждаясь, то надо предпо-

лагать, что его затея была не так уж безнадежна. Несомненно, что в поисках новых талантов Тео Ван Гог посещал групповые выставки импрессионистов, устраиваемые ежегодно между 1879 и 1882 г., и таким образом воспитал свой вкус и приобрел познания, которые готов был теперь передать старшему брату.

В галерее Тео Винсент Ван Гог мог изучать работы Коро и Домье (спрос на произведения последнего был весьма невелик), а также картины Мане и Ренуара, Моне и Писсарро, Сислея, Гийомена и в особенности Дега. До того времени все представления Ван Гога о „современном искусстве" сводились к барбизонской школе. Его безграничное восхищение вызывали Коро, Тройон, Добиньи и прежде всего Милле. Он не только считал Милле непревзойденным художником, но полагал также, что с его смертью в 1875 г. начался общий упадок искусства. Он совершенно не подозревал, что смерть Милле совпала с расцветом импрессионистского направления в живописи, открывшего новый подход к цвету и рисунку. Впрочем, иначе и быть не могло, так как импрессионисты еще не завоевали себе прочного положения во Франции, а за пределами страны их работы были совершенно неизвестны. По существу, для всего мира последним словом французского модернизма являлся один Бастьен-Лепаж (скончавшийся в 1884 г. на тридцать пятом году жизни), ловко сочетавший сюжеты Милле и упрощения Пюви де Шаванна, слегка небрежную импрессионистскую манеру и приглушенный колорит, столь дорогой сердцу официальной школы. Младшее поколение повсеместно подражало его работам.

Об импрессионистах Винсент Ван Гог знал лишь то, что сообщал ему в письмах брат, — например, что Моне употребляет светлые краски. Несколько картин Мане, которые Ван Гог видел во время своего первого пребывания в Париже, не произвели на него особого впечатления, но с тех пор он заинтересовался такими художниками, как Лермит и Рафаэлли, сочетавшими сильно разбеленную импрессионистскую палитру с академическим рисунком и более или менее анекдотическим сюжетом. Впрочем, сюжет безусловно играл значительную роль в восприятии Ван Гогом искусства; некоторая чувствительность, особенно в изображении бедняков, всегда трогала его. Однако он придавал большое значение исполнению и восхищался многими художниками вроде Мейсонье, единственным достоинством которых являлось мастерство и совершенное владение всеми тайнами профессии, чего так недоставало ему самому.

Хотя работы Делакруа глубоко волновали его, Винсент Ван Гог считал, что новаторство Делакруа, его яркие краски и нервная линия не оставили заметного следа в искусстве. Картины импрессионистов вскоре убедили его, что он ошибался. Одно время, вдохновленный Делакруа, он занялся разложением цветов, комбинацией дополнительных цветов и изучением их взаимовлияния, но, конечно, он не мог еще использовать опыт, накопленный в этой области импрессионистами. Кроме того, поначалу он довольно холодно отнесся к работам импрессионистов, в чем позже сам признавался сестре: „Постоянно слыша об импрессионистах, ждешь от них очень многого, а... когда видишь их в первый раз, испытываешь разочарование и думаешь, что картины их уродливы, неряшливо и плохо написаны, плохо нарисованы, бедны по цвету,

словом, жалки. Таково было и мое первое впечатление, когда я приехал в Париж..."⁹ Но стоило Ван Гог более внимательно изучить пейзажи Моне, как он начал восхищаться ими.

Тео Ван Гог сводил брата к нескольким мелким торговцам картинами. Они заходили к Деларбейретту, где дивились сверкающей пастозности Монтичелли (умершего в июне 1886 г.), встречались с Портье, которому Тео уже давал некоторые полотна, присланные ему Винсентом, в тщетной надежде, что тот сможет продать их. Портье показывал работы Ван Гога своему другу Гийомену. Братья побывали также у папаша Мартина и папаша Тома, которые, подобно Портье, скромно зарабатывали себе на жизнь, с небольшой прибылью продавая картины импрессионистов и молодых художников, хотя оба постоянно жаловались на отсутствие у публики интереса к этому роду искусства.

„Торговля идет здесь плохо, — сообщал Ван Гог своему другу в Антверпен. — Крупные торговцы продают по непомерным ценам Милле, Делакура, Коро, Добиньи, Дюпре и нескольких других мастеров. Они почти ничего не делают для молодых художников. Молодых продают второразрядные торговцы, но по очень низким ценам".¹⁰

Наилучшим местом для изучения импрессионистов была, конечно, галерея Дюран-Рюэля, который с 1871 г. собрал огромное количество их картин и был обречен чуть ли не на банкротство из-за всеобщего равнодушия к художникам, которых он представлял. Посетителей, искренне интересовавшихся импрессионистами, там всегда принимали радушно, даже если они не были покупателями. Им разрешалось часами рассматривать непроданные картины, которые приказчик выволакивал из прямо-таки неистощимых фондов. В самом деле, в те времена надо было обладать мужеством, чтобы купить картины импрессионистов, равно как требовалась смелость, чтобы хвалить их в прессе либо, на худой конец, хотя бы обличать посредственность официальных художников. Издатель одной из крупных ежедневных газет потребовал, несмотря на уже имеющуюся договоренность, чтобы друг Моне писатель Мирбо отказался вести обзор Салона, потому что, как выяснилось, восемьдесят выставленных там художников являются подписчиками этой газеты. Бугро и Бонна протестовали против статей Мирбо еще до того, как они были написаны.¹¹

Стремясь популяризировать импрессионизм за границей, Дюран-Рюэль организовал в 1885 г. в одном из отелей Брюсселя выставку, которая не имела большого успеха, если не считать того, что она произвела глубокое впечатление на небольшую группу молодых бельгийских художников.

В марте 1886 г. Поль Дюран-Рюэль, в отчаянной попытке завоевать Новый свет для искусства, не находящего поддержки у себя на родине, отбыл в Нью-Йорк, захватив с собой около трехсот картин. В июне он вернулся в Париж, ободренный оказанным ему в Америке приемом, хотя последний отнюдь не всегда был благожелательным.¹² Несмотря на то что некоторые коллекционеры и большинство ежедневных газет в Нью-Йорке проявили к выставке известное сочувствие, там, конечно, раздавалось немало голосов, решительно осуждающих импрессионистов. Ряд злобных статей показал, что и в Америке художникам

придется встретить не менее яростных врагов, чем те, с кем они в самом начале своего творческого пути столкнулись во Франции. В Нью-Йорке импрессионистов обзывали „наглецами" и кричали о „незрелости и грубости их работ",¹³ выставка их клеймилась как „кунсткамера уродств композиции, цвета и рисунка, которой не потерпят ни в одной приличной парикмахерской".¹⁴ Враждебно настроенные критики особенно выделяли Ренуара, считая, что его колорит напоминает „помесь радуги с зажженным фейерверком".¹⁵ Что же касается Дега, то этот художник был охарактеризован одним американским знатоком как „любитель подсматривать за кулисами, в уборных балерин, замечающий только падших, порочных, самых отвратительных и мерзких женщин".¹³ Словом, если верить отзывам некоторых критиков, наихудшей чертой импрессионизма был его „низкий моральный уровень".

Винсент Ван Гог, который всегда был очень восприимчив к этической стороне восхищавших его работ, не находил в полотнах, просмотренных им у Дюран-Рюэля, ни одного из качеств, шокировавших американских и французских критиков. Вполне понятно, однако, что он не мог сначала в полной мере осознать всю силу искусства, которое считал только многообещающим экспериментом и которое, как он сейчас обнаружил, являлось окончательной победой нового видения. Во всяком случае, вначале ему легче было воспринимать очевидные достоинства Гийомена и Писсарро, считающегося среди импрессионистов наследником Милле, чем более тонкое искусство Ренуара.

Избыток свежих впечатлений в первые дни и недели пребывания в Париже, естественно, обострил желание Ван Гога поскорее приступить к работе. Не потому ли он и приехал в Париж, что хотел совершенствоваться, жаждал увеличить срок учения, продолжающийся уже лет шесть? В 1880 г. в возрасте двадцати семи лет, побуждаемый непреодолимой потребностью выразить свои зрительные впечатления, он начал тяжелую борьбу с собственной топорностью. Несмотря на службу в картинных галереях, он никогда прежде не выказывал ни малейшей склонности к творчеству, и когда его наконец охватило желание рисовать, то вначале он проявил такую трогательную неумелость, что даже самый доброжелательный советчик не обнаружил бы в его первых набросках хотя бы малейший проблеск дарования. Но он с невероятным упорством и рвением работал в Брюсселе и Гааге, в родительском доме в Нуэне и, наконец, в Антверпене, пока его неловкая рука не начала все более и более точно следовать велениям глаза и разума. Итак, он стал художником не потому, что рано проявил способности к живописи или интересовался искусством с юности, как большинство художников, но скорее потому, что испытывал потребность писать и знал, что с помощью прилежания, терпения и упорства найдет способ выразить себя. „То, чем полны моя голова и сердце, должно вылиться в форму рисунка или картины", — писал он в начале своей художественной карьеры.¹⁶

Если когда-либо существовал живописец, который с непреклонной решимостью при помощи одной лишь силы воли боролся против самых безнадежных обстоятельств и полного, на первый взгляд, отсутствия таланта, то это был Винсент Ван Гог. Именно то обстоятельство, что Ван Гогу необходимо было

выразить все, кипевшее в его мозгу и сердце, и дало ему мужество стойко продолжать борьбу. Для того чтобы выразить это с необходимым мастерством, он еще до отъезда из Антверпена принял решение поступить в мастерскую Кормона, где хотел совершенствоваться в двух областях: писать обнаженную натуру и рисовать с античных гипсов. Так как из-за отсутствия места в квартире Тео Винсент не мог писать дома, он вскоре отправился к Кормону, мастерская которого находилась неподалеку. Поскольку Ван Гог был лет на десять старше остальных учеников, отличался грубоватыми манерами и говорил с сильным акцентом, трудно объяснить, как его приняли в класс Кормона, посещавшийся всего-навсего тридцатью учениками, среди которых было очень мало иностранцев. Правда, Кормон был довольно добродушным человеком, так что смиренное и горячее стремление голландца к серьезной работе вполне могло заставить его отдать свои симпатии необычному ученику.

В сорок лет Феликс Кормон, академический художник, уже добился известной славы своими огромными однообразными композициями на сюжеты из первобытной жизни. Несколькими годами раньше многие воспитанники Школы изящных искусств, неудовлетворенные преподаванием Леона Бонна, попросили Кормона заниматься с ними. Среди них был молодой граф де Тулуз-Лотрек, который впоследствии описывал Кормона как самого уродливого и тощего человека в Париже. Художник очень посредственный, Кормон по существу был неплохим педагогом. Его доброта и терпение в какой-то мере компенсировали недостаток воображения и таланта; кроме того, он не был чужд новым веяниям. Однако, по свидетельству одного из его учеников, „в мастерской он славился главным образом тем, что содержал трех любовниц одновременно".¹⁷

Несмотря на относительную широту его взглядов, у Кормона бывали стычки с некоторыми непокорными учениками, задыхавшимися в затхлой атмосфере его класса. Как раз перед поступлением Ван Гога в мастерской Кормона разыгрался бунт, слухи о котором, видимо, разнеслись по всему на Монмарту, с каждым днем обрастая новыми преувеличениями. Эмиль Бернар, один из его любимых учеников, еще не достигший восемнадцати лет, однажды утром был застигнут за странным занятием: он расписывал ярко-красными и изумрудными чередующимися полосами старый коричневый парус, служивший фоном для модели. Взбешенный Кормон выставил Бернара за дверь, послал за его отцом и предложил тому немедленно забрать преступника, уличенного в бунте против священных академических принципов его учителя.¹⁸

По существу, эпизод со старым коричневым парусом был лишь наиболее ярким среди целого ряда подобных инцидентов. У Кормона юный Бернар случайно встретился с одним из старших учеников, который сам никогда ничего не написал, но был сведущ в вопросах искусства и регулярно посещал галереи на улице Лафит, а также галереи Дюран-Рюэля. Он научил Бернара высоко ценить картины Курбе, Мане и импрессионистов; он также водил его в Лувр изучать работы Веласкеса. В результате, как впоследствии вспоминал сам Бернар, „у меня начали формироваться собственные мысли об искусстве и я высказывал их в мастерской. Я говорил, что то, чему нас обучают, не имеет под

собой никакой почвы, что [настоящие] мастера знали гораздо больше, что импрессионисты предлагают нам теорию цвета, что работы их исполнены правды, наблюдательности, чувства и что всем нам следует искать свой индивидуальный стиль с помощью теории и путем общения с природой".¹⁹

Таким образом, не удивительно, что Кормон заявил отцу Бернара: „Ваш сын очень талантлив, но он чересчур независим, и я не могу учить его". Весьма обескураженный, Бернар-старший схватил кисти и краски преступника, швырнул их в огонь и велел сыну подумать о карьере коммерсанта. Молодой человек отказался выполнить это приказание.

Несколько недель спустя, перед тем как отправиться пешком в Нормандию и Бретань, Бернар зашел попрощаться с товарищами. В мрачной мастерской, с невысоким помостом, где позировала обнаженная модель на фоне грязной драпировки, сменившей расписанный Бернаром парус, он впервые увидел Ван Гога, увлеченно работающего над своим полотном, на котором засаленный материал фона был заменен цветистым ковром собственного изобретения. Так Ван Гог сделал в своем наброске то, что Бернар собирался проделать непосредственно с натурой.

Остальные ученики иногда посмеивались над Ван Гогом, но он, по-видимому, не обращал на это внимания, а Кормон в свою очередь, казалось, не обращал внимания на вольности Ван Гога и не обижался на него так, как на Бернара. В самом деле, когда Кормон во время ежедневного обхода подошел исправить первую работу Ван Гога, выполненную маслом в ярких тонах, он только покритиковал рисунок и обошел полным молчанием интенсивно синий цвет драпировки и золотисто-желтый цвет тела модели.²⁰

По свидетельству Франсуа Гози, одного из ближайших друзей Лотрека, ученики Кормона знали только имя Ван Гога, а не фамилию. „Он был превосходным товарищем, но его следовало оставлять в покое. Уроженец севера, он не воспринимал парижского „остроумия". Самые заядлые насмешники мастерской воздерживались от шуток над Ван Гогом, так как побаивались его. Когда другие обсуждали вопросы искусства и мнения их, противореча его собственному, раздражали его, он способен был на весьма опасные вспышки. Все, что касалось цвета, приводило его в исступление. Божеством Ван Гога был Делакура, — когда он говорил о нем, губы его дрожали от волнения. В течение длительного времени Ван Гог делал только рисунки, в которых не было ничего чрезмерно индивидуального и которые не предвещали какую-либо определенную направленность".²⁰

Твердо решив овладеть основами искусства и привыкнув к тому, что его постоянно высмеивают и не понимают, Ван Гог был несомненно счастлив найти у Кормона натуру, необходимые ему технические указания, а также коллег, с которыми он по временам мог обмениваться мнениями. Ничего другого он и не ждал, поэтому ему не грозило разочарование. Он великолепно понимал, что техническое совершенство не является для него самоцелью, как для большинства художников Салона. Задолго до отъезда в Париж он объяснял другу: „Ты думаешь, я не забочусь о технике? Конечно, забочусь, но лишь для того,

чтобы выразить то, что я могу и должен сказать. Когда я не в силах сделать это удовлетворительно, я стараюсь поправить себя. Но если мой язык не по вкусу критикам или публике, мне ровным счетом плевать на это".²¹

Ван Гог так стремился пополнить свои знания, что вначале проводил в мастерской даже вечера, когда остальные ученики уже уходили. В это время он обычно рисовал гипсы, безжалостно исправляя линии, а то и неумоимо начиная все сначала и зачастую стирая рисунок с такой страстью, что на бумаге оставались дыры.²²

„Брат Тео приехал сюда не напрасно, — сообщал своим родителям в Голландию Андрис Бонгер, ближайший друг Тео. — Во всяком случае, он намерен три года поработать в мастерской Кормона. Я уже, кажется, писал вам, как странно сложилась его жизнь. Он не имеет представления о нормальном образе жизни и ни с кем не умеет ладить. У Тео поэтому масса хлопот с ним".²³

В июне Тео переехал в более просторную квартиру на улице Лепик, 54, вверх по Монмартру, неподалеку от Мулен де ла Галетт. Там наконец Винсент получил комнату для работы. К тому времени он уже не собирался оставаться на несколько лет у Кормона и проводил много времени в Лувре или шатался по улицам Парижа. В новой квартире у братьев было больше места; они наслаждались также неповторимым видом Парижа: под окнами простирался весь город вплоть до отдаленных холмов Медона и Сен-Клу. Вид этот напоминал им лирическое описание панорамы Парижа в одном из последних романов Золя, и Тео был убежден, что здесь можно черпать сюжеты не только для живописи, но и для стихов. „Они сняли довольно-таки большую для Парижа квартиру, — писал Андрис Бонгер, — и сами ведут хозяйство; они наняли кухарку *optima forma*. * Тео по-прежнему выглядит больным... У бедняги масса неприятностей. Сверх всего прочего, брат его делает жизнь совершенно невыносимой, ибо постоянно упрекает Тео за то, над чем тот совершенно невластен".²⁴

Но сам Тео, когда писал матери, не жаловался на буйное поведение Винсента. „Нам очень нравится наша новая квартира, — сообщал он. — Ты бы не узнала Винсента, так он изменился, и посторонних это поражает еще больше, чем меня... Он быстро совершенствуется в работе и начинает пользоваться некоторым успехом. Настроение у него гораздо лучше, чем прежде, и здесь он многим нравится... У него есть друзья, и они каждую неделю посылают ему букет красивых цветов, которые он использует для натюрмортов. Он пишет главным образом цветы, чтобы найти более светлые и яркие краски для своих будущих картин. Если мы сможем продолжать совместную жизнь, то, думаю мне, — самый трудный для него период остался позади и он найдет свой путь".²⁵

Летом 1886 г. Тео уехал на время отпуска в Голландию, а его друг Бонгер перебрался к Винсенту, чтобы художник не оставался один, так как здоровье его было в неважном состоянии. Как раз в это время произошел странный, оставшийся неясным инцидент. По-видимому, возлюбленная Тео, французенка, с которой он только что решил порвать, неожиданно перебралась в их квартиру.

* Как положено, по всей форме (*лат*).

Она, должно быть, находилась в состоянии крайнего нервного возбуждения, была душевно неуравновешена и физически больна; никто не знал, что с ней делать. „Странные дни мы переживаем, — писал брату Винсент. — Иногда она по-настоящему пугает нас, но по временам мы на удивление веселы и буйны. Ты узнаешь, действительно ли между вами все кончено только тогда, когда увидишься с нею, не опасаясь снова попасть к ней в лапы. Вы не подходите друг другу — это совершенно ясно, и нам следует найти выход из создавшегося положения — это тоже ясно“.

Винсент страстно желал, чтобы брат „снова стал свободен и пошел своим путем“, а поэтому предлагал собственный план: „Решение вопроса, о котором ты упоминаешь в письме, а именно, — что либо мне, либо ей придется выехать из квартиры, — это решение должно быть окончательным раз и навсегда, если только оно выполнимо... Ты должен понять, что дело нельзя уладить так, как ты предполагаешь, — резким разрывом с ней. Таким поведением ты добьешься лишь противоположных результатов: возможно, толкнешь ее на самоубийство либо доведешь до сумасшествия, а это, конечно, прискорбным образом повлияет на тебя, и ты до конца жизни будешь чувствовать себя надломленным... Я говорил об этом с Бонгером... Тебе следует избавиться от нее, подыскав ей кого-нибудь вместо себя... Наиболее подходящее — полюбовное решение — это передать ее мне... Если кто-либо из вас будет на этом настаивать, я готов ее взять, но, по возможности, не вступая с ней в брак; впрочем, если так будет выглядеть приличнее, я готов на фиктивный брак...“²⁶

К этим строкам Бонгер добавил от себя подробный анализ ситуации, который совпадал с описанием состояния женщины, сделанным Винсентом, но заканчивался словами: „Вполне возможно, что нам удастся найти какой-то выход, но тот, который предлагает Винсент, не годится“.

Что произошло впоследствии — неизвестно. В переписке братьев вопрос этот, видимо, больше не поднимался; альтруистическое предложение художника явно не было принято всерьез.

В другой раз на квартире Тео вместе с Винсентом остался английский торговец картинами Александр Рид, работавший одно время у Буссо и Валадона. Рид носился в то время с мыслью стать художником. Он разделял восторги Винсента в отношении Монтичелли, и Ван Гог обрел в нем модель, всегда охотно позировавшую для портретов. Но дружба их длилась недолго. Художник впоследствии писал о Риде: „Я был очень увлечен им в течение первых шести недель или двух месяцев, а затем у него начались денежные затруднения, и при этом он действовал так, что у меня создалось впечатление, будто он сошел с ума. Я до сих пор считаю, что так и было на самом деле, а следовательно, он не несет ответственности, даже если его поступки в то время были весьма нечестными. Он очень нервный, как все мы, и ничего не может поделать с собой. Во время нервных припадков он делает деньги... в то время как художники делали бы картины...“²⁷

Рид совершенно иначе объясняет их разногласия. Поссорившись со своей любовницей, он однажды явился к Винсенту, который, в свою очередь, был

подавлен тем, что всецело зависел от материальной помощи Тео. Винсент по этому случаю рыцарски предложил Риду одновременно с ним покончить жизнь самоубийством. Это показалось Риду чересчур решительной мерой, а так как Винсент всерьез занялся ужасными приготовлениями, Рид решил обратиться подобру-поздорову.²⁸

Тео поехал в Голландию в надежде убедить своих дядей помочь ему основать собственное дело, что дало бы ему возможность продавать произведения авангардистских художников, в которых он верил. Винсент весьма одобрял этот проект. Но усилия Тео не увенчались успехом. Зато ему, по-видимому, удалось убедить членов семьи Ван Гогов в том, что Винсент серьезный художник и работы его действительно обещают многое. „Я с удовольствием узнал, — писал Бонгер Тео, — что Винсент добился признания. Ты же, всегда безгранично веривший в него, должен теперь испытывать подлинное удовлетворение". И Бонгер продолжал отчет об успехах Винсента: „Он написал несколько очень красивых вещей... Его серия натюрмортов с цветами производит в целом радостное и красочное впечатление. Однако некоторые из них я нахожу недостаточно рельефными, хотя и не могу убедить его в этом. У него на все одно возражение: „Моим намерением было выявить то-то и то-то контрастом красок". Как будто мне есть дело до того, что он намеревался сделать!"²⁶

Сам Винсент сообщал брату, что работает главным образом контрастами дополнительных цветов и пишет, например, оранжевые тигровые лилии на синем фоне, букет пурпурных георгинов на желтом фоне, либо красные гладиолусы в синей вазе на желтом фоне. Несколько позже он писал одному английскому художнику, которого встречал в Антверпене: „У меня не было денег для оплаты моделей, не то бы я всецело посвятил себя работе над фигурой; зато я сделал серию этюдов в цвете — просто писал цветы: красные маки, синие васильки и незабудки, белые и алые розы, желтые хризантемы, ища контрастов синего с оранжевым, красным, зеленым, желтым и фиолетовым, чтобы гармонизировать приглушенные и нейтральные тона с крайне резкими. Попытка передать интенсивный цвет, а не серую гармонию. После этой гимнастики я недавно написал две головы и могу сказать, они и по свету и по цвету лучше, чем те, которые я делал раньше. Как мы правильно говорим: ищи жизнь в цвете. Подлинный рисунок — это моделировка цветом. Я сделал дюжину пейзажей — два откровенно зеленые, откровенно синие. Так я борюсь за жизненность и прогресс искусства".

Ван Гог сообщал далее другу: „В мире существует лишь один Париж; пусть жизнь здесь трудна, пусть она будет даже еще хуже и труднее, все равно парижский воздух проясняет мозги и приносит пользу — огромную пользу..."¹⁰

Не имея возможности нанимать натурщиков, Ван Гог продолжал, по-видимому, еще некоторое время работать у Кормона и познакомился с двумя его учениками — Анкетеном и Тулуз-Лотреком. Последний, не удовлетворенный преподаванием Кормона, так же как ранее преподаванием Бонна, начал постепенно отходить от мастерской, все реже посещая ее. Он снял на Монмартре собствен-

ную мастерскую и занимался главным образом портретами окружающих, изучением физиономий родственников или друзей, и кисть его, которая до сих пор говорила о зависимости художника от импрессионистов, выражала теперь превосходное понимание им людей и поразительное проникновение в их психологию. По свидетельству одного из его друзей, Лотрек делал у Кормона „огромные усилия, чтобы точно скопировать модель; однако, помимо своей воли, он утрировал некоторые типичные детали, а иногда и общий характер, так что всегда искажал модель, хотя не стремился к этому и даже не желал этого. Я не раз видел, как он принуждал себя „приукрасить“ этюд модели, но, по-моему, всегда безрезультатно”.²⁹

В 1884 г., когда ему еще не было двадцати лет, Лотрек написал портрет молодой натурщицы, в декабре 1883 г. родившей внебрачного ребенка, который сперва носил фамилию матери, но со временем был усыновлен испанцем Утрилло. Сюзанна Валадон, ставшая, благодаря своей красоте, грации и очарованию юности, любимой натурщицей Пюви де Шаванна и Ренуара, предстает на портрете Лотрека печальной и необаятельной, будто художник сумел угадать, как будет она выглядеть, когда утратит прелесть своих девятнадцати лет. (Надо отметить, что Сюзанна Валадон, которая начала в то время рисовать, была почти столь же строга к себе в своем автопортрете.) Вскоре после ее портрета Лотрек написал портрет Эмиля Бернара, своего честолюбивого и неугомонного соученика по мастерской Кормона. Бернар позировал ему не меньше двадцати раз, так как Лотрек никак не мог удачно согласовать цвет фона с лицом. Таким образом, Бернар часто посещал мастерскую Лотрека на улице Турлак, где, по его воспоминаниям, встречал танцовщицу Ла Гулю, Аристиду Брюана и множество гуляк, чье поведение, песни и шутки молодой художник искренне осуждал.¹⁹ В 1887 г. Лотрек набросал также портрет Ван Гога в кафе, запечатлев его в состоянии задумчивости и подчеркнув ту напряженность, которая бросалась в глаза всем, кто встречался с ним в Париже.

Лотрек был очарователен, остроумен, самонадеян, нежен, предан, полон нелепых идей, постоянно с любопытством присматривался к окружающим, как гончая, почуявшая след, но по складу характера не мог стать близким другом Ван Гога. Идеализм и сердечность голландца никак не сочетались с саркастическим духом Лотрека, который не питал уважения ни к чему на свете. Разве он не написал в 1884 г. пародию на „Священную рощу“ Пюви де Шаванна (картины, для которой позировала Сюзанна Валадон), где рой олимпийских дев подвергается набегу друзей Лотрека, удерживаемых жандармом? Тем не менее Ван Гог и Лотрек несомненно должны были уважать друг друга за искренность. Так как у Кормона они, по-видимому, виделись редко, то знакомство их, вероятно, поддерживалось случайными встречами либо в мастерских друзей, например Анкетена, либо в различных кафе. Сюзанна Валадон, видимо, позировавшая и Ван Гогу, впоследствии сообщила, что одно время он регулярно появлялся в мастерской Лотрека: „Он приходил на наши еженедельные собрания, принося с собой тяжелое полотно, ставил его в угол, где было хорошее освещение, и ждал, когда ему уделят внимание. Но никто не интересовался им.

Ван Гог садился напротив своей картины, следя за взглядами окружающих, но не принимая участия в разговорах. Наконец, потеряв терпение, он уходил и уносил с собой свою работу. Через неделю он снова появлялся, и повторялась та же пантомима".³⁰

Возмущенная Сюзанна Валадон считала художников очень жестокими людьми, но, по правде говоря, в беззаботной атмосфере мастерской Лотрека напряженность Ван Гога, а он был напряжен даже в своем смирении, вселяла в окружающих чувство неловкости. Он был там просто не к месту и в конце концов, вероятно, сам это понял.

Ван Гог гораздо лучше ладил с другом Лотрека Анкетеном. Подобно Лотреку, Луи Анкетену не приходилось заботиться о своем существовании. Его отец, хотя он был всего лишь мясником, а не аристократом с громкой родословной, сумел обеспечить карьеру сына. У Анкетена была собственная квартира из трех небольших комнат на Авеню де Клиши и рыжеволосая подруга, которая не только любила импрессионистов, но даже являлась обладательницей нескольких полотен Кайботта. В противоположность Лотреку с его карликовой фигурой и чарующе уродливым лицом, Анкетен был видный мужчина, полный здоровья и энергии; он всегда был в движении и расходовал на верховую езду энергию, которую не могла исчерпать до конца работа. Его друзья, в особенности Лотрек, восхищались легкостью и в то же время мощью, с которой он выражал себя как художник, а также страстностью, с которой он готов был вновь „изобретать" живопись с самых ее азов. Лотрек утверждал даже, что со времен Мане не было художника более одаренного, чем Анкетен.³¹

Однако Синьяк впоследствии объяснял, что Анкетен „был искусен, даже слишком искусен" и подвержен слишком многим влияниям, хотя десятая доля его таланта, будь она дана оригинальному художнику, могла бы сотворить чудеса".³² Вначале работы Анкетена находились в сильной зависимости от Делакруа и Микельанджело (Кормону оба они были не по вкусу). Затем Анкетен поочередно продемонстрировал влияние Дега, японских гравюр и импрессионистов; он даже отправился работать в Ветей, чтобы быть ближе к Моне и пользоваться его советами.

Подобно многим другим, Анкетен верил, что теории цвета, дорогие сердцу Делакруа, стали теориями импрессионистов, и ожидал, что Моне посвятит его в эти теории. Однако он быстро обнаружил, что Моне очень мало знает о проблемах, которые ему, Анкетену, так хотелось изучить. По сути дела, работая сходной с Делакруа палитрой, из которой был изъят черный цвет, Моне никогда не утруждал себя теоретизированием. Он полагался на свою интуицию больше, чем на изучение свойств дополнительных цветов и т. п. Анкетен вернулся из Ветей разочарованным. (Синьяк был не более удачлив, когда обратился к Моне за наставлениями.)

Что бы ни думал Кормон об эволюции Анкетена, в его мастерской висело несколько картин последнего, как работы самого многообещающего ученика; известно также, что одно время Кормон надеялся сделать Анкетена своим преемником. Винсент Ван Гог восхищался некоторыми полотнами Анкетена, зача-

стью свидетельствовывавшими о его несомненной оригинальности, несмотря на всевозможные влияния, которым он поддавался. Среди картин, произведших впечатление на голландца, были вид Авеню де Клиши в голубых тонах и пейзаж с косцом, написанный в 1887 г. почти исключительно разными оттенками желтого. Это полотно, с его плоскими крупными планами, упрощенным рисунком и цветом, так понравилось Ван Гогу, что впоследствии вдохновило его на создание сходной композиции.

Летом 1886 г., после того как Анкетен увидел работы Сёра на выставках импрессионистов и „Независимых“, стиль его претерпел очередное изменение. Как и многие другие молодые художники, ищущие новых путей выражения, он был очарован пуантилизмом Сёра и начал пробовать в нем свою руку. (Так же поступил Эмиль Бернар.) Здесь Анкетен нашел твердую теоретическую основу, частично заимствованную у Делакруа, основу, которую он безуспешно пытался найти у Моне. Так, благодаря Анкетену, результаты нововведений Сёра стали предметом оживленных дебатов в мастерской Кормона, к которым Ван Гог не мог остаться равнодушным.

„Салон независимых“ был еще совсем новым учреждением, вселявшим большие надежды во всех этих молодых художников, которые не имели склонности следовать затасканным и худосочным прописям живучей Школы изящных искусств.

„Группа независимых художников“ была основана весной 1884 г. живописцами, чьи работы отвергло жюри Салона. В течение нескольких десятилетий это жюри систематически старалось пресечь любые попытки, в которых обнаруживалось хотя бы малейшее неуважение к канонам.

Уже в 1874 г. импрессионисты, чье упорное стремление выставляться в Салоне разбилося об отказ жюри, встали на тогда еще новый путь — путь организации собственных выставок. Однако в этих выставках, чтобы создать хотя бы подобие единого стиля, могли принимать участие лишь члены группы и некоторые приглашенные. Со дня первой выставки импрессионистов прошло уже десять лет, но жюри Салона, озлобленное их непочтительностью, по-прежнему не смягчалось. Поэтому для художников, отвергнутых в 1884 г., проблема состояла не столько в том, чтобы собрать новую более или менее однородную группу, сколько в необходимости учредить организацию, допускающую на выставки всех художников, независимо от их направления. В мае 1884 г. открылась первая выставка без жюри, в которой приняли участие четыреста художников. Жюль Греви, президент Французской республики, должен был открыть ее, но в последний момент отказался официально санкционировать такую еретическую затею.

Эта выставка впервые предоставила возможность и Сёра и Синьяку показать свои произведения. Синьяк, молодой человек двадцати одного года, и Сёра, бывший на четыре года старше его, прежде не знали друг друга, но вскоре познакомились на собраниях, куда их приглашал Альбер Дюбуа-Пилле, который жил на жалованье офицера республиканской гвардии. Последний выставил полотно, изображающее мертвого ребенка; эту картину Золя описал в романе

„Творчество“, как одно из произведений своего героя — художника. В дни открытия выставки Дюбуа-Пилле составил проект основания постоянного „Общества независимых художников“, имеющего целью организацию ежегодных выставок без вмешательства какого бы то ни было жюри. В июне общее собрание под председательством Одилона Редона приняло устав этого общества, предложенный Дюбуа-Пилле. Редон, Сёра, Синьяк, равно как Ангран и Кросс, приняли активное участие в прениях. Первая выставка нового общества состоялась в декабре того же 1884 г. Ввиду того, что сезон уже кончился и погода стояла скверная, немного народу посетило выставку, на которой Сёра в числе других своих работ показал пейзаж острова Гранд-Жатт, первый этюд к новой большой картине, задуманной им в то время. Выставка, где экспонировалось около трехсот работ, закрылась с дефицитом в 2 700 франков, и новое общество с трудом свело концы с концами за счет специальных взносов, организации аукциона, распродажи пожертвованных картин и т. д.³³ Устроить выставку в следующем году не удалось. Поэтому новый „Салон независимых“ открылся только в 1886 г. и на этот раз принес 700 франков прибыли.

Нельзя сказать, что все работы, показанные на выставках „Независимых“, представляли большой интерес. Многим из них не хватало лишь известной гладкости и легкости, чтобы быть принятыми в официальный Салон; другие были просто безнадежным „хламом“. По существу, картин, свидетельствовавших о наличии таланта и подававших надежды, было много меньше половины. Синьяк, который в 1886 г. был членом комитета по развеске картин, с трудом обеспечил необходимое количество мест для себя и своих друзей, одни лишь картины которых оправдывали новое предприятие. Ван Гог, видимо, от всей души приветствовал эту организацию, свободную от оков официальности, потому что сам видел в Париже и слышал от своего брата, как трудно молодым художникам добиться признания, если только они не идут на компромисс с жюри Салона.

Ван Гог теперь просто жаждал использовать все то новое, чему он научился. Постепенно он отказался от темных и земляных красок, которые употреблял в ранних работах. Уже в Антверпене он начал высветлять свою палитру под влиянием картин Рубенса, которые изучал там. Теперь он начал также экспериментировать с шерстью различного цвета, подбирая на маленьких клубочках либо дополнительные тона, либо два тона, не слишком далекие друг от друга.³⁴ В Париже его картины не только стали хроматически светлее, — само настроение их тоже стало более радостным. Его любимые сюжеты — крестьяне и рабочие, бедные люди и старики — уступили место другим, лишенным социального подтекста, — пейзажам, натюрмортам и портретам. Они отражают разнообразные влияния, которым он подвергался в Париже.

Из всех личных встреч Винсента Ван Гога с художниками в Париже наиболее полезной была для него встреча с Камиллом Писсарро, с которым он подружился. Тео Ван Гог уже давно знал Писсарро и пытался продавать его работы, особенно последние пуантилистские картины, отвергнутые Дюран-Рюэлем. Успеха в этом деле он не добился, но это не мешало ему восхищаться Писсарро, его простотой, свидетельствующей о том, „что этот человек чувствует

себя лучше в деревянных башмаках, чем в лакированных ботинках".³⁵ Именно эта черта, в сочетании с добротой Писсарро и его искренним интересом к людям, должна была пленить Винсента. Поэтому Тео Ван Гог познакомил своего брата с Писсарро, которому в то время было под шестьдесят, хотя он выглядел старше из-за длинной седой бороды и лысины во всю макушку, окруженной венчиком седых волос. Винсент показал ему картины, привезенные из Голландии, в частности большое полотно „Едоки картофеля“, и они поразили Писсарро своей силой.

Писсарро первый угадал гений Сезанна, первый заинтересовался Гийоменом и Гогеном, щедро помогая им советами; теперь ему не понадобилось много времени, чтобы увидеть мощь, скрытую в Ван Гоге.³⁶ Он с радостью изложил ему общие представления импрессионистов о свете и цвете, а также выдвинутую Сёра теорию дополнительных цветов, которую он лично считал наивысшим достижением импрессионизма. Несмотря на свою приверженность к этим научным концепциям, Писсарро, однако, убежденно подчеркивал, что „оригинальность зависит только от манеры исполнения и видения, присущих художнику“.³⁷ Объяснения Писсарро были ясными и убедительными, собственные его работы делали их еще более неоспоримыми, и вскоре Ван Гог начал употреблять более светлые краски с полным пониманием их специфических качеств. У Писсарро Ван Гог познакомился с его сыном Люсьеном, застенчивым молодым человеком, работавшим рядом с отцом и разделявшим его взгляды.

Через Портье, торговца картинами, проживавшего, как и братья Ван Гог, на улице Лепик, 54, художник несколько позже познакомился с Арманом Гийоменом. Ван Гог восхищался Гийоменом и часто навещал его на набережной Анжу, где Гийомен занимал мастерскую, ранее принадлежавшую Добиньи.

Гийомен был человеком добрым и терпеливым. Несмотря на то что он не чувствовал такой склонности к теории, как Писсарро, Ван Гог все же считал Гийомена „более твердым в своих убеждениях, чем другие“. Вероятно, так было потому, что Гийомен не занимался постоянно новыми проблемами, а довольствовался тем, что спокойно следовал своим собственным склонностям. Гийомен слегка побаивался визитов Ван Гога, так как голландец неизменно находился в возбужденном состоянии и разговор с ним мог легко перейти в неистовый скандал даже в том случае, когда он испытывал подлинное уважение к собеседнику. Однажды, увидев у Гийомена картину, изображающую разгрузку баржи, Ван Гог пришел в ярость, потому что, по его мнению, движения грузчиков были переданы неверно. Вооружась воображаемой лопатой, он тут же начал показывать возможные позы, более, по его мнению, соответствовавшие истине.³⁸

У Кормона Ван Гог завязал также дружеские отношения с австралийским художником Джоном Расселом, который в ноябре познакомил его с молодым англичанином Хартриком. Последний только что вернулся из бретонской деревушки Понт-Авен, где встречался с Гогеном. Хартрик поступил в мастерскую Кормона, когда Ван Гог уже больше не работал там, но голландец часто заходил к нему домой. На Хартрика работы Ван Гога произвели меньше впечатления, чем его чреватый неожиданностями характер. Ван Гог часто бывал угрюм,

словно кого-то в чем-то подозревал; иногда, наоборот, он громко, по-детски выражал радость или горе, но чаще всего затевал горячие споры, выпаливая разом множество фраз на невероятной смеси голландского, английского и французского, а затем поглядывал через плечо на собеседника и насвистывал сквозь зубы. Хартрик и его друзья считали Ван Гога человеком „тронутым“, хотя и безобидным, возможно недостаточно интересным, чтобы всерьез считаться с ним. Больше всего их смущала прямота, с которой Ван Гог высказывал свои симпатии и антипатии, хотя они вынуждены были согласиться, что голландец делал это не злобствуя, не желая сознательно обидеть кого-нибудь.³⁹ Сам Ван Гог охотно признавал, что не умеет скрывать свои чувства. „Я не умею сдерживаться, — сказал он однажды, — мои убеждения настолько неотделимы от меня, что порой прямо-таки держат меня за глотку...“⁴⁰

Однако он неизменно старался одобрять, а не критиковать, потому что, как он сам объяснял, „мне причиняет боль, меня раздражает, если я встречаю кого-нибудь, о чьих принципах вынужден сказать: „Это ни хорошо, ни плохо, это, по существу, ни рыба ни мясо“. В таких случаях меня что-то давит, и чувство это не проходит до тех пор, пока наконец я не выясню, что и в этом человеке есть что-то хорошее...“⁴¹ Таким образом, в большинстве случаев вопрос сводился лишь к тому, сумеет ли Ван Гог сдержаться и найти в собеседнике какое-либо искупляющее качество, прежде чем его захлестнет гнев. В тех же случаях, когда даже добрая воля Ван Гога не могла найти оснований для снисходительности, его вспышки бывали страшными, хотя впоследствии он нередко сожалел о них.

Хартрик, возможно, рассказал Ван Гогу о своем знакомстве с Гогеном, влияние которого на некоторых учеников Кормона вызывало насмешки и презрение со стороны их учителя.

Эмиль Бернар тоже встречался в Понт-Авене с Гогеном и был представлен ему другом Гогена Шуффенекером. Но Гоген дал всем ясно понять, что не любит, когда его беспокоят. Хотя пансион Глоанек, где он жил, был излюбленным местом пребывания многих молодых художников, Гоген предпочитал одиночество. Его высокомерное поведение сильно интриговало всех, так же как и его картины, поскольку постояльцы мадемуазель Глоанек были мало знакомы с отверженным искусством импрессионизма. Однако уже на четвертый день пребывания в Понт-Авене Бернар писал своим родителям: „Здесь живет импрессионист по фамилии Гоген, довольно яркая личность. Ему тридцать шесть лет, он пишет и рисует очень хорошо“.⁴³

В самом деле, работы Гогена произвели впечатление на многих художников, в том числе на нескольких учеников Кормона, и те начали обращаться к нему за советами. Он рассказал им о своем уважении к Писсарро и Дега, о которых они знали очень мало, рассказал и о своем восхищении Сезанном, чье имя большинство из них вообще никогда не слыхало. Вечера в гостинице проходили в оживленных спорах, редко кончавшихся ранее полуночи, когда Мари Глоанек просила всех разойтись и дать наконец возможность служанкам расставить свои койки в столовой.

Обычно сдержанный и самоуверенный, молчаливый и чуть ли не суровый, Гоген умел держаться приветливо, а когда хотел, становился просто очаровательным. Ему льстило внимание постояльцев, большинство которых было иностранцами. „Меня уважают в Понт-Авене как самого сильного живописца, — с гордостью писал он жене".⁴³ Однако сблизился он только с двумя художниками — Шарлем Лавалем и неким состоятельным молодым человеком, который потихоньку оплачивал счета Гогена."

Именно через них остальные узнали об его идеях и смогли познакомиться с техникой его работ, — для столовой гостиницы Гоген написал панно,⁴⁵ — показавшейся им чересчур грубой. Но грубой она казалась лишь по сравнению с тем, чему их учили, потому что работы Гогена до сих пор находились под сильным влиянием Писсарро и были куда более робкими и менее энергичными, чем работы его учителя. Проблемы мастерства пока еще занимали его значительно больше, чем вопросы теории.

В ноябре 1886 г., когда Гоген возвратился в Париж, где собирался вместе с Шапле заняться керамикой, он встретил там Ван Гога. Вскоре, несмотря на холодную целеустремленность одного и кипучую восторженность другого, их связала странная дружба. Общее у них было лишь одно — воинствующий характер их убеждений. Гоген начинал обретать самоуверенность человека, который наконец нашел свой путь и привык, чтобы к нему прислушивались; Ван Гог, напротив, был преисполнен смирения и пыла верующего, который стал свидетелем чуда и чувствует, как растет в нем безмерная гордость за новую веру. Ван Гог с готовностью признал превосходство Гогена, который был старше его, знал импрессионистов и принимал участие в их борьбе, но он не всегда умел примиряться с крайней нетерпимостью взглядов Гогена. Гоген очень критически относился к последним работам Писсарро и, видимо, испытывал удовольствие, разрушая веру Ван Гога в теории Сёра.

Сёра и Гоген крупно поссорились в то время, когда последний, оставшись без крова, временно занимал мастерскую Синьяка. Не зная, что Синьяк сам предложил Гогену пользоваться его мастерской, Сёра, видимо, пытался помешать ему работать там.

Гоген начал избегать Писсарро и его друзей; теперь он часто навещал Дега, хотя в свое время поссорился и с ним. Дега продолжал разглагольствовать в кафе „Новые Афины", где в прежние времена вокруг него и Мане группировались импрессионисты. Когда однажды вечером туда зашел Писсарро в компании Сёра, Синьяка и Дюбуа-Пилле, то Гийомен и Гоген отказались пожать руку Синьяку, и после бурных объяснений Гоген внезапно ушел, ни с кем не попрощавшись.⁴⁶

Похоже, что Гоген, время от времени, брал с собой Ван Гога на собрания в „Новых Афинах", это тем более вероятно, что Тео торговал работами Дега, когда ему удавалось заполучить несколько картин или пастелей художника, которые тот соглашался продать. В кафе и через Гогена Ван Гог, по-видимому, узнал о стычках, сплетнях и уже плохо скрываемой враждебности, царивших в некогда дружной группе импрессионистов. Опечаленный их „гибельной

гражданской войной", Ван Гог с изумлением наблюдал, „как каждый член группы хватается другого за глотку с яростью достойной лучшего применения".⁴⁷

Хотя Гоген высказывал свои мнения весьма убедительно, доводы его не всегда были здравыми. Не испытывая жалости к другим, он утверждал, что относится к себе так же безжалостно, но ему не всегда удавалось скрывать свою самовлюбленность. Однако он в любую минуту готов был оправдать свойственный эгоизм правом художника поступать так, как ему нравится. Возбудимость Ван Гога, вне всякого сомнения, сильно увеличилась из-за общения с Гогеном, тем более, что многие свойства характера Гогена быстро находили отклик у Винсента. И отклик этот не мог быть мирным, потому что общими у них были как раз те черты, которые вызывали конфликты.

Раздражительность Ван Гога начала омрачать даже его отношения с братом. Тео и Винсент не виделись десять лет, однако, благодаря непрерывному потоку писем, между ними все время сохранялся тесный контакт. Но у каждого из них появились привычки, выработанные различным образом жизни, и теперь им становилось все трудней Жить в одной квартире, вернее сказать, Тео было очень трудно сочетать свою любовь к порядку, чистоте и покою с поведением Винсента. Художник был решительно безразличен к окружающему, небрежен и слишком занят собственными мыслями, чтобы заботиться об удобствах других людей; он управлял домашней жизнью брата с бессознательной деспотичностью. Вскоре после того как они переехали в более просторную квартиру на улице Лепик, Тео, по-прежнему стараясь скрыть правду от матери, откровенно сообщал о своих огорчениях сестре:

„Понимаешь ли ты, как трудно иногда встречаться с людьми, которые способны разговаривать только о делах, и с художниками, которые в большинстве случаев сами находятся в стесненных обстоятельствах? ...Ты не представляешь себе, каким одиноким можно быть в большом городе!" А в отношении Винсента он добавлял: „Моя домашняя жизнь почти невыносима: никто больше не хочет приходить ко мне, потому что каждое посещение кончается скандалом; кроме того, он так неряшлив, что квартира наша выглядит весьма непривлекательно. Я бы хотел, чтобы он ушел и поселился отдельно; иногда он заговаривает об этом, но если я скажу ему „уходи", для него это будет лишь поводом остаться. Поскольку я никак не могу угодить ему, то прошу лишь об одном — не причинять мне неприятностей. Но, оставаясь со мной, он именно это и делает, потому что выносить такую жизнь я не в силах. В нем как будто уживаются два разных человека: один — изумительно талантливый, деликатный и нежный; второй — эгоистичный и жестокосердый! Он поочередно бывает то одним, то другим, так что он и разговаривает то по-одному, то по-другому, и разговоры эти неизменно сопровождаются доводами, то защищающими, то опровергающими одно и то же положение. Жаль, что он сам себе враг: ведь он портит жизнь не только другим, но и самому себе".⁴⁸

Сестра советовала Тео предоставить Винсента его собственной судьбе, но Тео так глубоко верил в призвание брата, что считал своим долгом поддерживать его. „Если бы он избрал себе другое занятие, — отвечал Тео, —

я уверен, что давно бы уже поступил так, как ты советуешь, потому что не раз спрашивал себя, правильно ли я делаю постоянно помогая ему, и не раз бывал уже готов предоставить ему самому заботиться о себе. После твоего письма я снова все обдумал и считаю, что в данных обстоятельствах мне остается лишь одно — поступать по-прежнему. Он — художник, это совершенно ясно, и если то, что он делает сейчас, не всегда бывает красивым, то в дальнейшем это несомненно принесет ему пользу и, может быть, будет оценено; жалко отказать ему в возможности продолжать учиться. Он, конечно, очень непрактичен, но если он только будет совершенствоваться, работы его в один прекрасный день безусловно начнут покупать. Я твердо решил продолжать поступать так же, как поступал до сих пор".⁴⁹ Однако Тео тут же выражал надежду, что Винсент со временем устроится в другом месте.

В течение нескольких лет Тео был единственной опорой художника и знал, что отказать брату в помощи сейчас, когда он сам видел, как упорно работает и продвигается вперед Винсент, значит не только проявить жестокость, но и повергнуть его в отчаяние. Судьба Винсента находилась в руках Тео, ему не к кому было больше обратиться, он никому не мог верить так, как верил Тео, никто не любил его настолько, чтобы простить все его недостатки и разделить его надежды. Сознание своей ответственности давало Тео силы выносить и терпеть то, чего он не стерпел бы ни от кого, кроме Винсента. Винсент же в свою очередь писал в эти дни их сестре Вил: „Не будь у меня Тео, я не мог бы достичь в работе того, чего должен достичь; но раз он мне друг, я верю, что буду делать успехи и идти вперед".⁵⁰

Винсент Ван Гог хорошо знал, что его характер и поведение, его резкость, раздражительность, частые смены настроений отдаляют его от окружающих. Уже в 1880 г. он объяснял Тео: „Я — человек одержимый и способен делать глупости, о которых потом более или менее сожалею. Случается, что я высказываюсь или действую слишком поспешно, в то время как следовало бы терпеливо выждать... Но что делать, раз так получается? Счесть себя человеком опасным и ни на что не способным? Не думаю. Скорее всего следует сделать все возможное, чтобы использовать эту одержимость наилучшим образом... Поэтому, вместо того чтобы предаваться отчаянию, я предпочитаю пребывать в деятельной меланхолии, в той, разумеется, мере, в какой я вообще способен к деятельности; другими словами, я предпочел печаль, которая надеется, стремится и ищет, печали угнетенной и инертной, переходящей в отчаяние... Конечно, человек в таком состоянии иногда бывает неприятен окружающим и, сам того не желая, в какой-то степени нарушает определенные формы, устои и социальные условности. Однако было бы прискорбно, если бы это воспринималось в дурном смысле. Ты знаешь, например, что я часто небрежен в одежде. Я признаю это и признаю, что это ужасно. Хотя за это в какой-то степени ответственны трудные обстоятельства и бедность, но это иногда бывает очень удобным способом обрести необходимое одиночество и иметь возможность поосновательнее углубиться в ту или иную занимающую тебя проблему".

Хотя художнику, благодаря тому что он был непохож на других, иногда хотелось остаться в одиночестве, он в то же время отчаянно жаждал иметь друзей, нравиться людям и готов был обуздывать себя при условии, что окружающие согласятся принимать его таким, как он есть. Критика и упреки скорее ожесточали, чем смягчали его. Точно так же как он умел с одинаковой убежденностью защищать противоположные точки зрения, он умел оправдывать и собственное поведение даже в тех случаях, когда это ему стоило столь желанной дружбы. Его непритворная скромность уравновешивалась незыблемой уверенностью в собственной правоте, которая при малейшем сомнении в ней заставляла его путать карты и разрывать установившиеся теплые отношения. Сознание своей правоты висело как постоянная угроза над всеми дружескими связями художника; он охотно спасался в это прибежище, как только встречал сопротивление. Лишь Тео, казалось, полностью понимал насквозь противоречивый характер брата, но даже он иногда не мог его переносить.

Винсент Ван Гог не мог не ощущать напряженности своих отношений с Тео, но не всегда способен был овладеть собою настолько, чтобы избежать конфликтов. Для того чтобы хоть отчасти ослабить это напряжение, художник начал проводить меньше времени дома и делал теперь меньше натюрмортов, обратившись вместо них к пейзажам. Поработав вначале в непосредственной близости к улице Лепик и написав множество видов Монмартра с его живописными ветряными мельницами, возвышающимися на холме, тогда еще усеянном маленькими садиками и пустырями, Ван Гог отправился в поисках мотивов на более отдаленные окраины Парижа, где работа удерживала его целыми днями. Перемена эта, возможно, произошла благодаря его знакомству с Эмилем Бернаром и Полем Синьяком, с которыми он встретился в начале 1887 г. в маленькой лавочке торговца красками папаши Танги.

Неизвестно, кто первый привел Ван Гога в лавочку Танги на улице Клозель, неподалеку от улицы Лепик. Большинство художников, с которыми он встречался в Париже, и, вероятно, сам Тео хорошо знали маленького старичка и с удовольствием посещали его лавку. Писсарро в течение долгих лет был его покупателем и убеждал всех своих друзей покупать краски у него (хотя они и не всегда были очень хорошими), потому что любил скромного торговца, бывшего коммунара. Писсарро советовал также своим знакомым изучать у папаши Танги картины Сезанна, так как Танги торговал не только красками, кистями и холстами, но также картинами, частенько принимая их в обмен на свой товар. Хотя подобные сделки были не слишком выгодны, они давали возможность папаше Танги окружать себя произведениями тех художников, которых он любил.⁵²

Танги в те времена был человеком лет шестидесяти, небольшого роста, коренастым, с седой бородкой и большими лучистыми, удивительно добрыми голубыми глазами. Он сразу же полюбил Ван Гога, несмотря на то что жена его не скрывала своего отвращения к художнику, который, по ее мнению, тратил слишком много холста и красок на чересчур большое количество не находящих спроса картин. Художник в свою очередь сильно привязался к Танги и немед-

ленно написал его портрет, за которым несколько позже последовали два других еще более интересных. Во всех этих портретах он пытался передать добродушие своего нового друга, его глубокое, чуть ли не благоговейное уважение к искусству, его трогательную преданность делу, подлинное величие которого было, возможно, выше понимания Танги.

По просьбе Танги Ван Гог написал портрет одного из его друзей, за что получил 20 франков („обычная" его цена была 50), а также, несмотря на взаимную неприязнь, портрет госпожи Танги. Последний едва ли доставил ей большое удовольствие, так как тотчас же был продан, и местонахождение его с тех пор неизвестно. Глубоко жалея Танги за все, что тому приходилось сносить от жены,⁵³ Ван Гог любил сравнивать терпеливого, сдержанного, но веселого старика с древними христианами-мучениками и рабами.

Трудно сказать, действительно ли Танги разбирался в вопросах искусства, но нельзя отрицать тот факт, что художники, которым он покровительствовал и к которым ни один „уважаемый" торговец картинами не проявлял интереса, были именно теми, кого судьба избрала для великих подвигов. Он мог не отдавать себе отчета в том, насколько они гениальны, его могла привлекать, главным образом, их искренность (хотя плохие художники тоже могут быть и часто бывают искренними), он мог не столько понимать их цели, сколько жалеть их за необходимость вести постоянную борьбу, но он каким-то образом интуитивно отзывался на все нешаблонное и смело революционное в искусстве. Он отличался известной последовательностью в выборе художников, которым покровительствовал; чем он руководствовался при этом — неизвестно, но у папаша Танги был „запас", содержащий работы Сезанна и Писсарро, Гийомена и Гогена, к которым он добавил теперь картины Ван Гога, а также Сёра, Синьяка и их друзей. Несколько позже на полках или в маленькой витрине его лавки начали появляться картины других, еще более молодых художников.

Когда Ван Гог встретился с Танги, тот в течение десяти лет был фактически единственным торговцем, продававшим картины Сезанна, и это обстоятельство наполняло папашу Танги гордостью, хотя эти полотна мало кто покупал. Интересовались ими главным образом художники, слишком бедные для того, чтобы покупать их даже по тем низким ценам, какие запрашивал Танги. Картины Сезанна ценились тогда от 80 до 150 франков каждая, в то время как Моне уже получал за свои по 2000 франков. Несколько раньше еще не достигшие даже скромного успеха Моне и Ренуар тоже поручали Танги продавать свои картины, но теперь они стали недоступны для его клиентов, и торговец был счастлив, что эти художники больше не нуждаются в его помощи. Решительно безразличный к выгоде и доходам, Танги жил очень скромно, утверждая, что „человек, который тратит больше 50 сантимов в день, просто мошенник". Многие из „его" художников не имели даже этого, и Танги охотно делил с ними свои скромные трапезы. Лучшей наградой для него был восторг, обычно выражаемый посетителями перед картинами, которые он им показывал, особенно перед картинами Сезанна. Работы Сезанна, в сущности, и привлекали художников младшего поколения в маленькую темную лавочку

папаши Танги. Не удивительно, что Ван Гог любил засиживаться там вести долгие разговоры об искусстве с каждым, кто заходил. По свидетельству Эмиля Бернара, Ван Гог однажды встретил у Танги самого Сезанна, но Сезанн видел в картинах Ван Гога лишь мазню сумасшедшего.⁵⁴

У Танги Ван Гог познакомился с Шарлем Анграном, которому впоследствии предложил обменяться картинами, так как увидел на улице Клозель полотно, сильно заинтересовавшее его (двор фермы с женщиной, окруженной цыплятами), написанное густыми слоями краски, местами чуть ли не пуантилистской техникой и в ярких тонах, со сверкающей розовой стеной на заднем плане.⁵⁵ Ван Гог в ту пору был одержим идеей обмена картинами (как это делали японцы) и действительно приобрел таким путем для себя и Тео ряд картин. Но полотно Анграна ему так и не удалось получить.⁵⁵

У Танги он впервые увидел также Синьяка, которого впоследствии иногда встречал в Аньере и Сент-Уэне, где они оба работали на берегах Сены.

Будучи десятью годами моложе Ван Гога, Синьяк начал заниматься живописью очень рано. Он был страстным моряком и написал на корме своей первой лодки имена „Мане — Золя — Вагнер“. Вначале Синьяк находился под влиянием Моне, но не имея возможности общаться с избранным им мэтром, он подружился с Гийоменом и часто работал вместе с ним на набережных Парижа. Иногда он поднимался на холм Монмартра и там энергичными мазками, густо накладывая краску, писал пейзажи, сходные с теми, которые несколько позднее там же делал Ван Гог. Стремясь дальше развивать технику импрессионистов, Синьяк открыл для себя новые возможности в 1884 г., когда на первой выставке „Независимых“ увидел „Купание“ Сёра. Вскоре он сумел вместе с Сёра усовершенствовать его систему.

Годом позже он через Гийомена познакомился с Камиллом Писсарро и приобщил его к их новым идеям и методам. С тех пор он постоянно стремился обратить в свою веру каждого, с кем встречался.

По всей вероятности, в 1886 г. Синьяк обнаружил на небольшой выставке в Аньере, устроенной художниками этого парижского предместья, несколько пуантилистских полотен Эмиля Бернара, только что начавшего экспериментировать в этом направлении. Впоследствии Бернар не без язвительности вспоминал: „Поль Синьяк тотчас же явился к моим родителям, желая поговорить со мной. Я не имел ни малейшего представления, что нужно от меня этому господину. Он объяснил, что видел мои опыты по части дивизионизма и что он сам, вместе с Жоржем Сёра, является изобретателем этого метода. Я ответил, что счастлив познакомиться с ним, и он повел меня смотреть его картины. Мастерская его находилась неподалеку от площади Клиши. Там я увидел несколько больших пейзажей, очень светлых, но безжизненных; несколько интерьеров, фигуры в которых показались мне совсем деревянными. Я пришел к выводу, что метод этот хорош для передачи вибраций света, но портит цвет, и тут же избрал для себя прямо противоположную теорию“.¹⁹

Бернар позже рассказал об этом случае Анкетену и Лотреку, которые также решили продолжать поиски в противоположном направлении. Трудно

сказать, что так враждебно настроило Бернара — самоуверенность ли Синьяка или его пристрастие к научным теориям, но Синьяк потерял в нем нового последователя и приобрел врага. Мы, вероятно, никогда не узнаем причин этого, но Бернар с того времени и в самом деле отзывался о дивизионизме со смешанным чувством ненависти и презрения. По-видимому, он также уничтожил свои пуантилистские этюды.

С Ван Гогом у Синьяка сложились куда более сердечные отношения. Синьяк, веселый человек и неунывающий товарищ, был твердо убежден, что сделал большие успехи в искусстве, благодаря строгому применению законов оптики. Практические сведения, которые Ван Гог уже получил от Писсарро, Синьяк, по-видимому, дополнил взволнованным изложением своей доктрины. Хотя Синьяк был почти так же непримирим в своих убеждениях, как сам Ван Гог, его агрессивность не являлась результатом раздражительности, а была скорее непреодолимой потребностью обращать всех в свою веру. Он просто был не в силах упустить случай доказать непогрешимость своих теорий. Ван Гог, видимо, поддался убеждениям Синьяка, потому что начал в Аньере ряд пейзажей, выполненных мелкими точками; несколько аналогичных пейзажей он сделал из окна своей комнаты на улице Лепик. Однако, используя пуантилистскую технику, он следовал не столько точным правилам системы Синьяка, сколько порыву собственного энтузиазма. А это не могло не повлечь за собой оживленных споров с его новым другом. Между прочим, работы Ван Гога не вызывали у Синьяка особого восторга. Хотя Синьяк был не менее темпераментен, чем Ван Гог, он стремился контролировать свои эмоции, наблюдая законы цветовых контрастов. Он старался не поддаваться „соблазнам" природы и любил указывать на то, что ни один из старых мастеров, по существу, не писал непосредственно с натуры, благодаря чему им и удавалось господствовать над своими сюжетами. Но Ван Гог предпочитал писать на основе своих непосредственных ощущений и рассматривал технику мелких точек только как дополнительное средство. Все же теория дополнительных цветов Синьяка вдохновила его на применение „ореолов": он окружал каждый предмет дополнительным к фону цветом для того, чтобы лучше его подчеркнуть.

„Неортодоксальность" Ван Гога не мешала ему высоко ценить систему Синьяка и Сёра. „Что касается пуантилистского выполнения, ореолов и прочего, — объяснял он брату, — то я считаю их настоящим открытием; однако сейчас уже можно предвидеть, что эта техника, как и любая другая, не станет всеобщим правилом. По этой причине „Грандт-Жатт" Сёра, пейзажи Синьяка, выполненные крупными точками, и „Лодка" Анкетена станут со временем еще более индивидуальными и еще более оригинальными".⁵⁶

Хотя Ван Гог и не присоединился к небольшой группе, сплотившейся вокруг Сёра, он, несомненно, много выиграл от дружбы с Синьяком. Искренность Синьяка, его незаурядные способности, необычайная сосредоточенность, с которой он отдавался работе, произвели на Ван Гога большое впечатление. Встречаясь в Аньере, они вместе завтракали, а потом, как вспоминал Синьяк, пешком возвращались в Париж. „Ван Гог был в синей рабочей блузе, рукава которой он

усыпал мелкими брызгами краски. Идя рядом со мной, он кричал, жестикулировал, размахивал большим свеженаписанным полотном, пачкая краской себя и прохожих".⁵⁷ Зачастую полотно Ван Гога бывало необычайно больших размеров, и он делил его на несколько прямоугольников, чтобы за один сеанс сделать на нем несколько разных этюдов. Если же по пути домой он встречал друзей, с чьим мнением считался, как, например, Камилла Писсарро, то прислонял свое новое произведение к первой попавшейся стене и, не обращая внимания на прохожих, требовал дать ему оценку.³⁶

С Эмилем Бернаром у Ван Гога были еще более близкие отношения, чем с Синьяком. В один прекрасный день они встретились у Танги, куда Бернар пришел за покупками. Когда их познакомили, голландец тотчас же расхвалил работы Бернара, которые изучал в лавке Танги. Они ушли вместе, и Ван Гог привел своего нового знакомого в квартиру на улице Лепик, где они обменялись картинами в ознаменование своей первой встречи.⁵⁸ Впоследствии они часто встречались и даже работали вместе в маленькой мастерской, которую Бернар построил в саду при доме своих родителей в Аньере, неподалеку от острова Гранд-Жатт. Но после ссоры с отцом Бернара, не верившим в призвание сына, Ван Гог предпочел не возвращаться туда, хотя и сохранил близкую дружбу с молодым художником. Так же как с Синьяком, Ван Гог часто работал с Бернаром в Аньере на берегах Сены. Бернар был так поражен рвением своего друга, что впоследствии писал: „Я видел, как он проходил пешком большие расстояния по жаре, чтобы написать понравившийся ему мотив, он никогда не щадил себя. Дождь, ветер, снег — ничто не останавливало его. Он брался за работу в любое время, днем и ночью, чтобы написать звездное небо или полуденное солнце".⁵⁹

Бернар был более склонен к размышлениям, чем другие художники, которых Ван Гог встречал в Париже. Он интересовался всеми новыми течениями, постоянно читал, вел дневник, писал стихи и всерьез задумывался над философскими теориями и теориями искусства. В нем удивительно уживались искренне критическое отношение к себе с самоуверенностью, упорное стремление к логике и правде с юношеской восторженностью и даже самонадеянностью. Он любил анализировать картины других художников, старых и новых, для того чтобы, уяснив себе их особенности, иметь возможность экспериментировать с их различными элементами — цветом, линией, композицией, распределением светотени, лессировкой, фактурой. Одаренный острым умом и вечно подгоняемый творческим порывом, питающийся из многих источников, но в то же время достаточно сильный для того, чтобы ассимилировать их, а не слепо следовать им, Бернар не мог не произвести глубокое впечатление на Ван Гога своими познаниями и серьезностью, совершенно необычными в девятнадцатилетнем юноше. В свою очередь Бернар привязался к голландцу, первому, кто одобрительно отозвался о его работе и принял его всерьез. Тем не менее Ван Гог указывал Бернару на опасность превращения в ограниченного фанатика и сектанта, потому что усматривал в слепой безапелляционности своего юного друга и в его чересчур поспешных пристрастиях и предубеждениях недостаток жизненного опыта. „Я думаю, —

говорил ему Ван Гог, — со временем ты поймешь, что в мастерских не узнаешь много не только о живописи, но и о механике жизни вообще; поэтому человек должен учиться искусству жизни так же, как искусству живописи, не прибегая к помощи старых трюков и оптических иллюзий разных умников". Он также предупреждал Бернара, что „лучше присмотреться подольше и окончательно увериться в своей правоте, чем сразу же выносить категорическое суждение".⁶⁰

Ван Гог с сожалением наблюдал постоянные ссоры, которые Бернар затевал с Гогеном (так недружелюбно проявившим себя в Понт-Авене), и примирительно объяснял Тео характер Бернара: „Иногда он бывает раздражительным и придиричивым, но я, конечно, не вправе упрекать его за это, так как мне самому хорошо известно, что такое расстройство нервов, и я знаю — он тоже не станет попрекать меня..."⁶¹

Бернар и Ван Гог находили богатый материал для споров на выставках, состоявшихся в Париже весной 1887 г. На новой „Международной выставке" у Пти Ренуар показал большую композицию „Купальщицы", для которой ему позировала Сюзанна Валадон. Ренуар несколько лет работал над этой картиной, свидетельствующей о его искренних усилиях оторваться от импрессионизма и вновь опереться на традиции XVIII века. Его поиски идеальных линейных гармоний, упрощение, гладкая манера письма и холодные тона имели большой успех, хотя некоторые художники не скрывали своего неодобрения. Ван Гог тем не менее восхищался „чистой, ясной линией" Ренуара, которая говорила о сознательном разрыве художника с импрессионизмом.

Сам Ренуар, однако, недолго продолжал поиски в этом направлении. Немного позднее, в том же 1888 г., он окончательно отказался от гладкой манеры письма, напоминающей Энгра, и вернулся к технике вибрирующих мелких мазков, которыми пользовался прежде.

Писсарро был среди тех, кто возражал против „Купальщиц" Ренуара, потому что упор на рисунок, по его мнению, привел к отсутствию единства, из-за чего фигуры выглядели „существующими отдельно". Сам Писсарро был представлен на „Международной выставке" у Пти несколькими последними пуантилистскими работами, появившимися здесь впервые вместе с полотнами его бывших друзей — Ренуара, Моне и Сислея. Писсарро с радостью констатировал, что дивизионистская техника придала его картинам большую яркость света по сравнению с картинами остальных, чью манеру выполнения он считал „путанной".

Берта Моризо, Уистлер, Пюви де Шаванн и Редон также участвовали в выставке. „Сёра, Синьяку, Фенеону, всем нашим молодым друзьям нравятся только мои работы и кое-что у г-жи Моризо, — сообщал Писсарро своему сыну Люсьену и добавлял, — это, естественно, объясняется нашей общей борьбой. Но Сёра, человек хладнокровный, логичный и сдержанный, не колеблясь ни минуты, объявляет, что мы стоим на правильных позициях и что импрессионисты отстали теперь еще больше чем прежде".⁶²

В то время в Париже состоялась также большая ретроспективная выставка Милле, предоставившая Ван Гогу возможность изучить работы художника,

которого он боготворил. Теперь, когда Милле умер, на его выставку стекались толпы народа, и все старались превзойти друг друга в выражении своих восторженных чувств. Тот факт, что 500 000 франков, предложенные за картину „Ангелюс“, были сочтены слишком низкой ценой, сыграл немаловажную роль в этой вспышке восхищения.⁶³

Глядя на Милле новыми глазами, Ван Гог обнаружил, что тот не очень красочен, что в некоторых его работах преобладают серые цвета. Но это несколько не уменьшило восхищения Ван Гога, так как он особенно восторгался пластичностью простых крестьянских фигур Милле и поэтической точностью, с какой были переданы их характерные жесты. Впоследствии он советовал сестре: „Надеюсь, ты будешь почаще ходить в Люксембургский музей и согласишься также современную живопись в Лувре, чтобы получить представление, что такое Милле, Жюль Бретон, Добиньи или Коро. Остальных, за исключением Делакруа, можно не смотреть. Хотя теперь работают в совершенно иной манере, произведения Делакруа, Милле и Коро остаются по-прежнему прекрасными, никакие перемены не влияют на них“.⁶⁴

Более спорной, чем посмертная выставка Милле, более важной, но привлекавшей гораздо меньше внимания, оказалась новая выставка „Независимых“. Редон снова выставил там свои работы, но в отношении его Ван Гог не разделял восторгов Бернара. Для Ван Гога, как и для многих других, центром притяжения у „Независимых“ снова оказались картины Сёра и его друзей. Высокая оценка, которую Ван Гог давал этим художникам, повлекла за собой жаркие споры с Бернаром, презрительно отменявшим их теории и не желавшим изучать их полотна. Ван Гога привело в отчаяние заявление Бернара, что он не стал бы выставляться вместе с Сёра и Синьяком. Вопрос этот имел для Ван Гога не только теоретическое, но и чисто практическое значение, поскольку в то время он был увлечен идеей собрать работы кое-кого из своих друзей и показать их на специальной выставке, если только ему удастся найти помещение.

Удивительно, что, не послав ничего на выставку „Независимых“ в 1887 г., Ван Гог мечтал тем не менее найти кафе, где он мог бы показать свои картины. В конце концов ему удалось повесить ряд своих картин вместе с работами Анкетена, Бернара и Лотрека в „Тамбурине“, кабаре, принадлежавшем бывшей натурщице Сегатори. „Тамбурин“ на бульваре Клиши посещали многие писатели и художники, заходил туда и Эрнест Хошеде, друг Мане, Ренуара и Моне, пылкий покровитель „Независимых“, который в промежутках между банкротствами и судебными распродажами его имущества собирал картины импрессионистов.

Некоторые считали Ван Гога любовником Сегатори, до сих пор еще красивой итальянки. Однако известно лишь, что после ссоры с ней Винсент сказал брату: „Я все еще привязан к ней, думаю, что и она ко мне тоже“.⁶⁵ В результате он на тележке увез все свои картины из „Тамбурина“. Ходили слухи, что расположение Сегатори снискал вместо него обыкновенный сутенер, а сам Винсент, не щадя сил, ругал подруг Сегатори за размолвку с нею, так как считал, что „она не властна над собой и сама себе не хозяйка“.

Ван Гог всегда старался привлечь как можно больше своих друзей к участию в начинаниях, подобных тому, которое так печально закончилось в „Тамбурине“. Гоген не выставлялся там лишь потому, что в начале апреля 1887 г. уехал вместе с Шарлем Лавалем в Панаму, а оттуда на Мартинику, где надеялся утолить свою жажду приключений и тягу к перемене мест, к тропическим краскам и примитивной жизни туземцев. Однако, перед тем как уехать, Гоген принял участие в другой выставке, устроенной Ван Гогом в огромном зале на углу авеню Клиши и Сент-Уэн, где помещался популярный общедоступный ресторан. Впоследствии Эмиль Бернар рассказывал об этом событии:

„Винсент Ван Гог решил устроить что-то вроде выставки импрессионистов. Зал был огромный, в нем можно было развесить свыше тысячи полотен. Винсент попросил поэтому помочь ему, и Луи Анкетен, Конинг, а также Эмиль Бернар присоединились к нему. [Упоминаний об участии Гогена нет.] Обычные посетители ресторана пришли в ужас от этой импровизированной выставки. (Конечно, она была там неуместна, но ведь приходится брать то, что дают, и это все-таки лучше, чем ничего.) Но так как посетители неспособны были оценить, что плохо, а что хорошо, то они просто решили смириться и продолжали обедать, окруженные этими многокрасочными полотнами, хотя и были смущены непривлекательным видом картин и художников. Побывали там и многие художники, среди них Писсарро, Гоген, Гийомен, Сёра и другие, а также несколько торговцев картинами, которые были расположены к новаторам и даже приобрели кое-что. Одним из этих торговцев был г-н Жорж Тома...

Здесь Винсент раскрылся во всей полноте своего яркого таланта. Уже тогда многие полотна позволяли предугадать стиль, силу, смелость его более поздних произведений. К этим полотнам относились прежде всего „Портрет папаша Танги“, такой восхитительно радостный, „Фабрики в Клиши“, от которых, казалось, исходил запах угля и газа, и пронизанные солнцем пейзажи Аньера. Самой поразительной их чертой была напряженность жизни, и хотя лихорадочная активность художника приводила иногда к некоторой поспешности исполнения, каждый все же ощущал в его работах мощную логику и глубокие познания. Так как на стенах было развешено около ста его картин, у зрителей оставалось общее впечатление, что он господствует в зале, и это было впечатление радости, трепета, гармонии”.⁵⁹

На этой выставке в ресторане Сёра впервые заговорил с Ван Гогом.⁶⁶ Но отношения их так и не стали близкими.

Вместе с Сёра и Синьяком Ван Гог воспользовался предложением Антуана развесить свои картины и рисунки в фойе только что основанного им „Свободного театра“, на улице Пигаль. Антуан, посвятивший свой театр служению реалистической драме, сообщал другу Золя Полю Алексису: „У меня в репетиционном зале имеется 60—80 квадратных метров пустых стен, которые можно использовать. Я подумал о тех молодых людях, которые иногда пишут и лепят великолепные вещи, но вынуждены держать их в своих мансардах... У меня в театре они могут развесить готовые картины, а так как спектакли будут посещаться шикарной публикой, то эта скромная выставка может оказаться полезной.

Не забывайте, что среди абонирующих места уже есть несколько графов и миллионеров. Картина должна лишь прийтись им по вкусу, и они купят ее. Не находите ли вы, что это хорошая идея?.. Не надо никаких рам; я хочу, чтобы фойе „Свободного театра" носило чисто артистический, а не буржуазный характер".⁶⁷ Но, по-видимому, ни графы, ни миллионеры не прельстились картинами, выставленными в „Свободном театре". Винсент Ван Гог, должно быть, посещал собрания в этом фойе, где Антуан собирал своих друзей писателей и художников и где иногда появлялся Эдмон Гонкур, перед которым художник благоговел.

Позднее Ван Гог, видимо, принимал участие в выставке, устроенной в помещении редакции „Revue indépendante", где Фенеон часто показывал работы Сёра и его соратников, а также других авангардистских художников. Гоген отказался от приглашения выставиться, потому что боялся, что его примут за новичка, если он повесит свои полотна там, где уже выставлялись раньше Синьяк и Дюбуа-Пилле. Не одобрял он и того, что там выставлялся Гийомен. Ван Гог был очень огорчен, видя такое отсутствие великодушия, тем более, что сам он способен был восхищаться работами художников, которые, как он знал, с презрением относились к его собственным работам. „Художники, — объяснял впоследствии Ван Гог, — не всегда достаточно дружелюбны. Они либо чересчур переоценивают хорошее в людях, либо вовсе не замечают его. Лично я, однако, склонен считать, что справедливость — более сильное чувство, чем это кажется. Человек иногда имеет право немного посмеяться и позабавиться, и даже много".⁶⁸

Ван Гог старался, чтобы соперничество между друзьями не влияло на его суждения, и воздавал должное каждому в зависимости от его таланта. Приехав в Париж, он менее чем за год перезнакомился с Лотреком и Анкетеном, Камиллом и Люсьеном Писсарро, Гийоменом и Гогеном, Бернардом, Синьяком, Сёра и многими другими, как, например, Шуффенекер, Виньон и, видимо, также Дега и Моне. Беседы с этими людьми помогли ему разобраться в собственных мыслях. Изучение их работ, наряду с работами Сезанна, Монтичелли, Делакруа, Милле и японскими гравюрами, также способствовало его развитию. Эти зачастую противоречивые влияния более или менее отчетливо проявляются в картинах Ван Гога, сделанных в Париже, свидетельствующих о больших расхождениях не только в манере исполнения, но и в цвете; мелкие точки и мазки чередуются с широкими, решительными, тонкие слои краски — с тяжелыми и густыми, яркие краски — с бледными, одноцветные композиции — с этюдами в дополнительных цветах, импрессионистские наброски — с картинами, созданными под влиянием японских гравюр (как, например, портрет женщины, предположительно изображающий Сегатори). Та же разноречивость в концепции картин: то упор на линию и перспективу, то стремление компоновать большими массами. Но во всех его работах чувствуются сила и тенденция к преувеличениям, свойственные лично ему. Создается впечатление, будто после каждого нового опыта или знакомства с работами других художников Ван Гог пытался перевести на свой собственный язык то, что больше всего его поразило. Делал

он это, однако, не из желания подражать, а скорее для усвоения того, чем он восхищался у других.

И все же, несмотря на все новые элементы, которые заметны в его парижских картинах, Ван Гог писал осенью 1887 г. своей сестре Вил: „Что касается моей собственной работы, то картина „Едоки картофеля“, написанная в Нуэнене, в конечном счете лучшее из того, что я сделал. Правда, с тех пор, как я потерял возможность находить модели, я получил возможность изучить проблемы цвета, и когда мне снова удастся найти модели для своих фигур, я, надеюсь, смогу доказать, что меня интересуют не только зеленые пейзажики или цветы. В прошлом году я почти ничего не писал, кроме цветов, чтобы привыкнуть к другим краскам, помимо серых, а именно, к розовой, светло или ярко-зеленой, светло-голубой, пурпурной, желтой, оранжевой, красивой красной. И когда этим летом я писал пейзажи в Аньере, то видел в них больше красок, чем прежде. Теперь я исследую портретную живопись и, должен сказать, не пишу от этого хуже“.⁶⁹

Хотя Ван Гог не упоминает японские гравюры,⁷⁰ которые впервые увидел в Антверпене, а сейчас в Париже начал внимательно изучать, они внесли немалый вклад в его новый художественный словарь. Во времена своей злополучной дружбы с Сегатори он устроил даже выставку японских гравюр в „Тамбурине“ и проводил много времени в специализировавшейся на восточном искусстве галерее Бинга, просматривая тысячи гравюр и рисунков. Он накопил гравюр на все деньги, какие мог истратить, и советовал всем знакомым сделать то же самое.

Особенно сильное впечатление японское искусство произвело на Анкетена и Бернара, они разделяли увлечение Ван Гога гравюрами Хокусаи и обменивались ими. Гогена также привлекали японские гравюры (Дега и импрессионисты, вероятно, пробудили в нем интерес к японскому искусству еще до того, как он познакомился с Ван Гогом). Что же касается друга Сёра Фенеона, то он собирался писать книгу о японском искусстве, но впоследствии отказался от этого намерения. Увлечение этими экзотическими образами не замедлило сказаться в творчестве Ван Гога, Бернара, Анкетена и Гогена. Ван Гог вскоре украсил свою комнату новыми приобретениями. Он изобразил также несколько японских гравюр на заднем плане двух портретов папаша Танги, возможно написанных на улице Лепик, а также в портрете женщины, сидящей в „Тамбурине“. Он даже скопировал некоторые из этих гравюр, но в своих копиях, как всегда, сочетал верность образцу с большой свободой выражения и упором на то, что ему казалось наиболее существенным.

Теперь, когда Ван Гог ближе познакомился с художественным миром Парижа, его дискуссии с Тео все чаще касались проблем взаимоотношений торговца картинами с художниками — вопрос, которому Винсент придавал очень большое значение. Впоследствии Ван Гог рассказывал Гогену, что в его отсутствие „круг участников этих дискуссий расширился — в них приняли участие Гийомен, оба Писсарро, Сёра... Дискуссии эти часто касались того, что так дорого нам обоим — моему брату не меньше чем мне, — какие меры надо принять, чтобы

обеспечить материальную сторону существования художников и доставить им средства для их работы (краски, холсты), и как сохранить непосредственно за художниками хотя бы долю той стоимости, которую в наше время картина приобретает лишь спустя долгое время после того, как перестает быть собственностью автора".⁷¹

Ван Гог был больше всего обескуражен не отсутствием интереса к его собственным работам, а тем, что люди, подобные Писсарро, Гийомену и Гогену, должны были постоянно бороться с трудностями, которые ослабляли и даже парализовали их творческие усилия. Он упорно старался убедить брата, что единственный выход — это бросить Буссо и Валадона и открыть самостоятельное дело.

Но поскольку братья мечтали обеспечить ряд художников регулярным заработком путем приобретения всех их работ, такое начинание было делом нелегким и сулящим мало надежд на успех, если судить по затруднениям, с которыми приходилось бороться Дюран-Рюэлю после двенадцати лет аналогичной политики.

Аукцион, устроенный Дюран-Рюэлем в Нью-Йорке в мае 1887 г., дал очень скромные результаты. Согласно газете „New York Times“, „покупателей нашлось немного и торги шли очень вяло. Цены большей частью были довольно низкие“. Только картины Моне в среднем дали свыше 1 000 долларов каждая; самая высокая цена на картину Ренуара равнялась 675 долларам, а пастель Дега „На скачках“ была продана за 400 долларов. Ни одна из работ Сислея и Писсарро не превысила цены в 200 долларов. Несколько картин пришлось снять с продажи.⁷²

Учитывая недавний кризис, угрожающую позицию Бисмарка, а главным образом отсутствие собственного капитала, Тео предпочитал не пускаться в такое рискованное предприятие, а продолжать службу у Буссо и Валадона, хотя он и не соглашался с их взглядами. Его пылкий брат возражал против такого компромисса, но Тео по крайней мере был уверен, что, сможет таким образом сделать людям хоть немного добра, не обрекая себя на неизбежное банкротство. И в самом деле, под нажимом Винсента Тео в течение зимы 1887/88 г. покупал работы молодых художников, которых он и Винсент хотели подбодрить. Тео был благодарен Винсенту за то, что тот собрал вокруг них обоих группу художников и новых друзей; он откровенно признавался, что сам не сумел бы этого сделать.⁷³ Помимо художников, с которыми он познакомился через брата, — среди них был и Лотрек, — Тео поддерживал личные отношения с Пюви де Шаванном, Роденом и Сислеем, навещая последнего в Море.

Наиболее сердечные отношения у Тео, видимо, сложились с Редоном и Дега, а теперь он сблизился также с Камиллом Писсарро, пуантилистские картины которого Дюран-Рюэль все еще отказывался продавать.

Винсент не скрывал своего удовлетворения, когда писал сестре: „Тео работает на всех импрессионистов; для каждого из них он что-то сделал или что-то продал и, конечно, будет продолжать в том же духе. Но... это получается у него совсем иначе, чем у обычных торговцев картинами: им ведь наплевать на художников".⁷⁴

В 1888 г. Тео Ван Гог умудрился даже заключить контракт с Моне, который разозлился на Дюран-Рюэля за его попытки открыть американский рынок и обвинил своего бывшего торговца в том, что тот переправил все его картины за Атлантический океан.⁷⁵

Моне незадолго перед этим писал поля тюльпанов в Голландии, побережье Средиземного моря и скалистые берега Бретани. Когда он выставил эти картины у Буссо и Валадона, Малларме поздравил его, заявив, что он превзошел самого себя; Фенеон же обвинил его в „блестящей вульгарности“.

Когда в ноябре 1887 г. больной Гоген, без гроша в кармане, вернулся с Мартиники, Тео также купил у него несколько картин и кое-что из керамики. Пережив очень трудные времена в Панаме, где он работал землекопом на канале, чтобы заработать на проезд до Мартиники, Гоген скоро разочаровался в тропиках и тамошнем климате. Он с трудом удержал своего друга Лавалья от самоубийства во время приступа лихорадки. Когда он вернулся в Париж, безграничное гостеприимство Шуффенекера помогло ему снова встать на ноги и подумать о том, как жить дальше. „Дела в Париже идут все хуже и хуже, — писал он своей жене в Данию, — все считают, что война — единственный выход из положения“. И он цинично добавлял: „В один прекрасный день она разразится, и в этот день освободится много мест. Зато тем из нас, кто уцелеет, будет куда легче“.⁷⁶

Гоген также сообщал жене, что Буссо и Валадон стали теперь „центром импрессионистов“ и что он возлагает большие надежды на их усилия, хотя на самом деле это были усилия Тео Ван Гога.

Действительно, в январе 1888 г. Тео устроил небольшую выставку работ Писсарро, Гийомена и Гогена, на которой последний впервые выставил один из своих мартиникских пейзажей. Картины, привезенные Гогеном, в основе своей не отличались от тех, которые он прежде написал в Бретани, если не считать более богатых красок и некоторой упрощенности рисунка. По выполнению и замыслу они все еще были близки к картинам импрессионистов. Однако Фенеон, желая, видимо, поощрить художника, напечатал благожелательный обзор этой выставки.

На Винсента Ван Гога произвело большое впечатление возросшее мастерство Гогена. Сам он был до некоторой степени приведен в замешательство всем тем, что ему довелось увидеть и услышать в Париже. Он жаждал полного уединения, чтобы легче переварить и лучше использовать вновь приобретенные знания. Намерение Гогена вернуться в Бретань и уединиться лишь подстегнуло стремление Ван Гога покинуть Париж. Он ощущал растущую потребность снова приблизиться к природе, бросить столицу с ее волнениями и развлечениями. Париж окончательно истощил его силы; он начал много пить, пытаясь этим подбодрить себя, но ясно предвидел приближение момента, когда силы окончательно изменят ему. Хотя его отношения с Тео стали более дружескими, Винсент не мог побороть в себе чувство подавленности и беспомощности. Условия работы тоже становились все тяжелее, и Тео вспоминал впоследствии, что хотя Винсент „видел в Париже множество вещей, которые хотел бы написать, он неизменно

был лишен возможности это сделать. Натурщики не хотели позировать ему, работать на улицах ему запрещали, и в результате его раздражительности постоянно возникали сцены, доводившие его до такого состояния, что ладить с ним не было никакой возможности, а сам Париж становился для него совершенно невыносимым".⁷⁷

Он постоянно стремился к перемене места. Гоген, видимо, пытался увезти его с собой в Понт-Авен, но Ван Гог мечтал о юге и жаждал побыть в одиночестве хотя бы некоторое время.

В феврале 1888 г. Гоген уехал в Бретань, в то время как Ван Гог готовился к отъезду в Прованс. „Кто любит японское искусство, — объяснял он брату, — кто ощутил его влияние, — а это общее явление для всех импрессионистов, — тому есть смысл отправиться в Японию, вернее сказать, в места, равноценные Японии, — на юг. Я считаю, что в конечном счете будущее нового искусства — на юге".⁷⁸

Ван Гог собирался вначале поехать в Арль, а затем отправиться в Марсель, где он будет чувствовать себя ближе к Монтичелли и Сезанну. Тео ни в коей мере не препятствовал отъезду Винсента. Он согласился ежемесячно высылать брату денежное пособие, хотя и скромное, но достаточное для удовлетворения его нужд. Художник считал это своего рода коммерческой сделкой, на основании которой вся его продукция будет поступать в собственность Тео. Он только сожалел, что Тео не может сделать того же для Гогена и Бернара.

Перед отъездом Ван Гог попросил Бернара помочь ему привести комнату в такой вид, чтобы Тео казалось, словно брат его и не уезжал.⁷⁹ Он также пригласил Бернара приехать к нему на юг, как только это будет возможно.

За несколько часов до отхода поезда 20 февраля 1888 г. Ван Гог в сопровождении брата нанес свой первый и последний визит в мастерскую Сёра.

Примечания

¹ Ситуация эта хорошо изложена, особенно там, где это касается американских художников (хотя анализируется несколько более поздний период). См.: Н. Cahill. Forty Years After. „Magazine of Art", май 1949.

² О салонах этого периода см.: F. Jourdain. L'Art officiel de Jules Grévy à Albert Lebrun. „Le Point", апрель 1949; см. также: Каталог выставки „Le Salon entre 1880 et 1900". Paris, Galerie Beaux-Arts, апрель—май 1943; каталог выставки „The two Sides of the Medal". Detroit Institute of Arts, 1954.

³ Письмо Стриндберга к Гогену от 1 февраля 1895 г., Париж. См.: J. de Rotonchamp. Paul Gauguin. Paris. 1926, стр. 150.

⁴ О восьмой выставке импрессионистов см.: Джон Ревалд. История импрессионизма. Л.—М. „Искусство", 1959, стр. 338—343.

⁵ О романе Золя „Творчество" см.: J. Rewald. Cézanne, sa vie, son oeuvre, son amitié pour Zola. Paris, 1939, гл. XIX.

⁶ См.: I. de Wyzewa. La Revue wagnérienne. Paris, 1934, стр. 75 (этим художником был Буланже).

⁷ Об этих дуэлях см.: J. Ajalbert. Mémoires en vrac. Au temps du Symbolisme (1880—1890). Paris, 1938, гл. VII, XVI; Ferréus. Annuaire de duel (1880—1889). Paris, 1891.

- ⁸ Галерея Тео Ван Гога находилась на бульваре Монмартр, 19, основные галереи Буссо и Валадон помещались на площади Оперы, 2, а издательская контора Гупиля на улице Шапталъ, 9.
- ⁹ Письмо В. Ван Гога к сестре Вил [июнь—июль 1888, Арль]. См.: *Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh*. Amsterdam, 1952—1954, т. IV, № W4, стр. 150. Различные издания и переводы писем Ван Гога см. библиографию.
- ¹⁰ Письмо В. Ван Гога к Х. М. Левенсу [август—октябрь 1887, Париж], там же, т. III, № 459а, стр. 164. Письмо написано по-английски.
- ¹¹ См.: О. Mirbeau. *Lettres à Claude Monet*. „Cahiers d'Aujourd'hui", 1922, № 9, стр. 162.
- ¹² О Дюран-Рюэле в Америке, см. его воспоминания у L. Venturi. *Les Archives de l'Impressionnisme*. Paris—New York, 1939, т. II, стр. 214—217; см. также: Н. Huth. *Impressionism comes to America*. „Gazette des Beaux-Arts", апрель 1946; Джон Ревалд. История импрессионизма, стр. 332—341.
- ¹³ Неподписанная статья в „The Churchman", 12 июня 1886.
- ¹⁴ Неподписанная статья в „The New York Commercial Advertiser", 10 апреля 1886.
- ¹⁵ Неподписанная статья в „The New York Herald", 10 апреля 1886.
- ¹⁶ Письмо В. Ван Гога к брату [конец декабря 1881, Гаага]. *Verzamelde Brieven..*, т. I, № 166, стр. 295.
- ¹⁷ A. S. Hartwick. *A Painter's Pilgrimage Through Fifty Years*. Cambridge, 1939, стр. 48.
- ¹⁸ См. там же, стр. 42. Многие авторы утверждают, что Бернар сделал эти полосы не на парусе, а на своем холсте. Сам Бернар в своих „Воспоминаниях" не дает на этот счет определенных сведений. Однако, поскольку он рассказывает, что Ван Гог сделал воображаемый фон в этюде, выполненном в мастерской Кормона, и не был за это изгнан, версия Хартрика о покушении Бернара именно на парус кажется наиболее достоверной.
- ¹⁹ Непубликованные записки Бернара, любезно предоставленные г-ном М. А. Бернаром, Париж.
- ²⁰ F. Gauzi. *Lotrec et son temps*. Paris, 1954. Впоследствии Бернар писал, что Ван Гог „пробыл в мастерской Кормона два месяца и завоевал репутацию заядлого бунтаря. Он писал за один сеанс по три этюда, утопающих в густо наложенной краске, начинал все сначала на новых холстах, рисовал модель во всевозможных ракурсах, в то время как другие ученики, за его спиной насмехавшиеся над ним, тратили по неделе на тупое копирование одной ноги". (См. примеч. 59.)
- ²¹ Письмо В. Ван Гога к ван Раппарду [апрель 1884, Нуэнен]. См.: *Lettres to an Artist from Vincent van Gogh*. London, 1936, № 33, стр. 141; *Verzamelde Brieven..*, т. IV, № R43, стр. 110—112.
- ²² Bernard. *Introduction, Lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard*. Paris, 1911, стр. 10.
- ²³ Письмо А. Бонгера к родителям [1886, Париж]. См.: *Verzamelde Brieven..*, т. III, № 462а, стр. 171.
- ²⁴ Письмо А. Бонгера к родителям от 23 июня 1886, Париж, там же, стр. 171.
- ²⁵ Письмо Тео Ван Гога к матери [лето 1886, Париж]. См. *Introduction, Verzamelde Brieven..*, т. I, стр. XXXVII—XXXVIII.
- ²⁶ Письмо В. Ван Гога и А. Бонгера к Тео Ван Гогу [август—октябрь 1886]. Париж. См.: *Verzamelde Brieven..*, т. III, № 460а, стр. 165, 166.
- ²⁷ Письмо В. Ван Гога к Джону Расселу [апрель 1888, Арль]. См.: Н. Thannhauser. *Van Gogh et John Russel*. „L'Amour de L'Art"; „Burlington Magazine", сентябрь 1938; *Verzamelde Brieven..*, т. III, № 477а, стр. 198.
- ²⁸ T. J. Honeyman. *Van Gogh. A Link with Glasgow*. „The Scottish Art Review", т. II, № 2, 1948.
- ²⁹ Gauzi цитируется по G. Coquiot. *Lautrec*. Paris, 1921.
- ³⁰ S. Valadon цитируется по F. Fels. *Utrillo*. Paris, 1930.
- ³¹ См.: J. E. S. Jeanès. *D'après nature*. Genève—Besançon, 1946, стр. 18, 35. Об Анкетене см.: W. Rothenstein. *Men and Memories. Recollections (1872—1900)*, New York, 1931, стр. 64; см. также: Bernard. *Louis Anquetin*. „La Rénovation Esthétique", сентябрь 1905; „Gazette des Beaux-Arts", февраль 1934; E. Dujardin. *Le cloisonisme*. „Revue indépen-

- dante". 19 мая 1888; каталог выставки „Eugène Carrière et le Symbolisme". Paris, Orangerie, декабрь 1949 — январь 1950, стр. 93.
- ³² Дневник Синьяка, запись от 24 мая 1897. См. отрывки из неопубликованного дневника Поля Синьяка. „Gazette des Beaux-Arts", апрель 1952.
- ³³ См. J. Desclozeaux. Les Artistes indépendants. „La Cravache", 8 июня 1888. О „Независимых" см.: G. Coquiot. Les Indépendants (1884—1920). Paris; Coquiot. Seurat. Paris, 1924, стр. 139—149.
- ³⁴ Сведения, любезно предоставленные В. В. Ван Гогом (Ларен), который до сих пор хранит эти клубочки шерсти.
- ³⁵ Письмо Тео Ван Гога к брату от 5 сентября 1889 г., Париж; см.: *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № T16, стр. 274.
- ³⁶ Сведения были предоставлены Люсьеном Писсарро (Лондон). Писсарро якобы заявлял впоследствии: „Я заранее знал, что Ван Гог либо сойдет с ума, либо оставит всех нас далеко позади. Но я никак не предполагал, что он сделает и то и другое". См.: M. Osborn. *Der bunte Spiegel*. New York, 1945, стр. 37.
- ³⁷ Письмо К. Писсарро к Дюран-Рюэлю от 6 ноября 1886 г. См.: L. Venturi, цит. соч., т. II, стр. 24.
- ³⁸ См.: Coquiot. Vincent van Gogh. Paris, 1923, стр. 136, 137.
- ³⁹ Предыдущий абзац почти дословно цитируется по Hartrick, цит. соч., стр. 40, 45, 47.
- ⁴⁰ Письмо Ван Гога к ван Раппарду [сентябрь 1886], там же, № 58, стр. 216; *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № R75, стр. 135.
- ⁴¹ Письмо Ван Гога к ван Раппарду от 2 ноября 1881 г., Эттен; *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № R3, стр. 18.
- ⁴² Письмо Бернара к родителям от 19 августа 1886 г., Понт-Авен. *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*. Paris, 1946, стр. 94, сноски.
- ⁴³ См. письма Гогена к жене, конец июня и июль 1886, там же, № XLI, XLII, стр. 91—94.
- ⁴⁴ Известна только начальная буква „P" имени этого француза. См.: Hartrick, цит. соч., стр. 30.
- ⁴⁵ См.: Hartrick, там же, стр. 31—33.
- ⁴⁶ См. письмо Писсарро к сыну от 3 декабря 1886 г.; Camille Pissarro. *Lettres à son fils Lucien*. Paris, 1950, стр. 112.
- ⁴⁷ Письмо В. Ван Гога к Бернару [конец июля 1888, Арль]. *Lettres to Emile Bernard*. London — New York, 1938, № 11, стр. 57; *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № VII, стр. 215.
- ⁴⁸ Письмо Тео Ван Гога к сестре [1886—1887, Париж]. См.: Introduction, *Verzamelde Brieven...*, т. I, стр. XXXVIII. О взаимоотношениях братьев см.: Ch. Mauron. Vincent et Théo van Gogh. *Une symbiose*. Amsterdam, Institut voor moderne Kunst, N I, 1953.
- ⁴⁹ Письмо Тео Ван Гога к сестре, там же, стр. XXXVIII—XXXIX.
- ⁵⁰ Письмо В. Ван Гога к сестре Вил [лето или осень 1887, Париж]; *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № W1, стр. 144.
- ⁵¹ Письмо Ван Гога к брату, июль 1880 [Куэзмес]; *Verzamelde Brieven...*, т. I, № 133, стр. 195.
- ⁵² О Танги см.: C. Waern. Some Notes on French Impressionism. „Atlantic Monthly", апрель 1892; O. Mirbeau. Julien Tanguy, „Le Journal", февраль 1894, перепечатано в „Des Artistes". Paris, 1922, т. I, стр. 181—186; E. Bernard. Julien Tanguy. „Mercure de France", 16 декабря 1908; G. Lesaulx. Tanguy. „Le Mémorial Artistique", 17 февраля 1884; H. Schlittgen. *Erinnerungen*. München, 1926, стр. 250—252; T. Duret. Van Gogh. Paris, 1919, гл. IV; W. Verkade. *Le tourment de Dieu*. Paris, 1923, стр. 87; M. Dormoy. Tanguy. „Kunst und Künstlev", август 1931; A. de Goaziou. Le „Père Tanguy". Paris, 1951; H. Perruchot. Le père Tanguy. „L'Oeil", 15 июня 1955; Джон Ревалд. История импрессионизма, стр. 200—201, 362. См. также прим. 53.
- ⁵³ См. J. Rhode. *Journal fra en Rejse i 1892*, Kopenhagen, 1955, стр. 88—92.
- ⁵⁴ См. E. Bernard. Julien Tanguy. „Mercure de France", 16 декабря 1908.
- ⁵⁵ См. Coquiot. Vincent van Gogh, стр. 149. Картина Анграна находится сейчас в „Ny Carlsberg Glyptotek" в Копенгагене.

- ⁵⁶ Письмо В. Ван Гога к брату [август 1888, Арль]; *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 528, стр. 250
Ван Гог также писал брату в отношении Сёра: „Я часто размышляю над его методом, хотя вовсе не придерживаюсь его; колорист Сёра оригинальный и Синьяк тоже, но в меньшей степени. Пуантилисты открыли нечто новое и, в конечном счете, мне они нравятся" [сентябрь 1888, Арль], там же, № 539, стр. 312.
- ⁵⁷ Письмо Синьяка к Кокио. См.: Coquiот. Vincent van Gogh, стр. 140.
- ⁵⁸ См. Bernard. Introduction, *Lettres à Bernard*, цит. соч., стр. 16.
- ⁵⁹ Bernard. Выдержка из неопубликованной рукописи о Винсенте Ван Гоге [1889], найденной среди бумаг его друга А. Орье (любезно предоставлена г-ном Жаком Вильямом Шатору). Текст этот представляет собой либо статью Бернара, которая должна была появиться в одном из журналов, издаваемых Орье, либо был передан Орье как материал для статьи о Ван Гоге, которую он готовил в 1889 г. для „*Mercure de France*".
- ⁶⁰ Письмо В. Ван Гога к Бернару [лето 1887, Париж]. См.: *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № ВI, стр. 191.
- ⁶¹ Письмо В. Ван Гога к брату [сентябрь 1888, Арль]. См.: *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 539, стр. 312.
- ⁶² Письмо Писсарро к сыну Люсьену от 14—15 мая 1887 г., цит. соч., стр. 147—149. См. также: Féneon. *Quelques Impressionnistes*. „*La Cravache*", 2 июня 1888, перепечатано в Féneon, *Oeuvres*. Paris, 1948, стр. 137—140.
- ⁶³ См. письмо Писсарро к сыну от 16 мая 1887 г., цит. соч., стр. 149, 150.
- ⁶⁴ Письмо В. Ван Гога к сестре Вил [вторая половина августа 1888, Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № W6, стр. 157, 158.
- ⁶⁵ Письмо В. Ван Гога к брату [лето 1887, Париж]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 462, стр. 170; там же, № 461, стр. 167—169. О Ван Гоге и Сегатори см. также: P. Gauguin. *Avant et Après*. Paris, 1923, стр. 177, 178.
- ⁶⁶ Письмо Сёра к Бобургу от 28 августа [1890]. Опубликовано в книге: R. Rey. *La Renaissance du sentiment classique*. Paris, 1931, стр. 132.
- ⁶⁷ Письмо Антуана к Алексису, 1887; см.: D. Le Blond-Zola. Paul Alexis. „*L'Ordre*", 2 марта 1939. Об Антуане см.: M. Roussou. *André Antoine*. Paris, 1954.
- ⁶⁸ Письмо В. Ван Гога к сестре Вил [середина февраля 1890 г., Сен-Реми]. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № W20, стр. 180.
- ⁶⁹ Письмо В. Ван Гога к сестре Вил [лето—осень 1887, Париж], там же, № W1, стр. 145.
- ⁷⁰ О Ван Гоге и японских гравюрах см.: M. E. Tralbaut. *Van Gogh's Japonisme*. „*Mededelingen van de Dienst voor Schone Kunsten der gemeente, 's-Gravenhage*", 1954, N 1—2. М. де Саблонье (Vincent van Gogh, Amsterdam—Antwerpen, стр. 61), доказал, что художник уже в Нуэне был знаком с японскими гравюрами.
- ⁷¹ Письмо В. Ван Гога к Гогену [сентябрь—октябрь 1888, Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 553а, стр. 343.
- ⁷² См.: „*New York Times*", 6—7 мая 1887; каталог распродажи: *The Durand-Ruel Collection of French Paintings*, Moog's Art Galleries, 290 Fifth Avenue, Sale May 5 and 6, 1887.
- ⁷³ См. письмо Тео Ван Гога к брату от 27 октября 1888 г., Париж. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № T3, стр. 261.
- ⁷⁴ Письмо В. Ван Гога к сестре Вил [июнь—июль 1888, Арль], там же, № W4, стр. 155.
- ⁷⁵ См. Письмо Моне к Дюран-Рюэлю, опубликованное у Venturi, цит. соч., т. I, стр. 306—315.
- ⁷⁶ Письмо Гогена к жене от 24 ноября 1887 г., Париж, цит. соч., № LVIII, стр. 118.
- ⁷⁷ Письмо Тео Ван Гога к его невесте Иоганне Бонгер [апрель 1889]. См.: Introduction, *Verzamelde Brieven...*, т. I, стр. XLV.
- ⁷⁸ Письмо В. Ван Гога к брату [июнь 1888, Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. III № 500, стр. 237.
- ⁷⁹ См. воспоминания Бернара в *Lettres de Vincent van Gogh...*, цит. соч., стр. 112.

СЁРА И ЕГО ДРУЗЬЯ

Жорж Сёра был человек странный, гордый, зачастую просто высокомерный, а скрытность его удивляла даже самых близких к нему людей. Тем не менее все они, в том числе и Винсент Ван Гог, полагали, что именно Сёра является вожаком художников нового поколения. Сам Сёра великолепно понимал, что в нем видят вождя, и считал это вполне естественной данью своему интеллекту и творческим усилиям. Он всегда ревниво следил за тем, чтобы его открытия и достижения встречали надлежащее признание; больше всего он огорчался, когда видел, что ему не воздают по заслугам. Он целиком посвятил себя достижению единой цели, к которой приближался с каждой новой работой. Цель эта была превзойти импрессионизм и применить к своему искусству результаты научных исследований в области физики; но он также без колебаний признавал, что стремится найти и „нечто новое — искусство, целиком созданное мною самим“.

Вначале карьера Сёра мало чем отличалась от карьеры многих молодых художников того времени. После окончания муниципальной художественной школы Парижа, где его учили копировать пыльные гипсы, он в 1878 г. в возрасте восемнадцати лет поступил в Школу изящных искусств и в течение двух

лет посещал класс Анри Лемана, ученика Энгра. Исполненный сознания долга и добросовестный, хотя и не особенно блестящий ученик, он из врожденной любознательности и постоянного стремления выбирать самые трудные пути вскоре начал расширять круг своего чтения. Таким способом он сумел противостоять мертвой хватке академических концепций, оказавшейся роковой для его соучеников, в частности для его друга Аман-Жана.

Сёра глубоко чтит братьев Гонкуров и находил много пищи для размышлений в наставлениях и трудах Делакруа, из которых делал подробные выписки, в некоторых мыслях Коро,¹ в картинах Писсарро и Моне, а главным образом в произведениях Шарля Блана и научных трактатах Шеврейля, Саттера, Руда и других. Он был очарован мыслью, что цвет управляется определенными законами, которым „можно научиться, как музыке“. Среди этих законов существовал один, установленный Шеврейлем, согласно которому „одновременный контраст цветов заключает в себе все видоизменения, каким подвергаются разного цвета объекты в своем физическом составе и в силе тона их собственных цветов, когда на них смотрят одновременно".² Одной из основных предпосылок этого одновременного контраста является тот факт, что два смежных цвета взаимно влияют, отбрасывая друг на друга свой собственный дополнительный цвет (светлый становится светлее, темный — темнее).

Во время частых посещений Лувра Сёра пытался найти подтверждение этим законам в работах мастеров, но вскоре обнаружил, что даже те из них, кто, подобно Веронезе и Делакруа, иногда соблюдали эти принципы, делали это скорее интуитивно, а не с научной точностью. Таким образом, перед ним открывалась область, где он мог методически применить свои познания и согласовать строгие принципы рисунка, установленные Энгром, с оптическими эффектами, предвиденными великими колористами прошлого.

После года военной службы в Бресте, на побережье Бретани, Сёра в конце 1880 г. вернулся в Париж и посвятил два года исключительно изучению рисунка. В своих рисунках он вскоре достиг полного совершенства в умении уравнивать светлые и темные массы. Уделяя главное внимание оттенкам и контрастам, а не линии, он смог досконально изучить, с помощью небольшой шкалы валеров, проблемы взаимопроникновения и отражения. Действительно, Синьяк впоследствии говорил, что рисунки Сёра, даже простые наброски, настолько „точны по контрастам и грациям, что с них можно писать, не глядя больше на модель".³

В 1883 г. один из рисунков Сёра, большой портрет его друга Аман-Жана, был принят жюри Салона, остальные работы были отвергнуты. В течение этого же года Сёра в основном работал над большой композицией „Купание в Аньере“, картиной размерами чуть ли не семь футов на десять.

Это грандиозное предприятие в то время, пожалуй, можно было сравнить лишь с большими фресками Пюви де Шаванна, хотя Сёра было всего двадцать три года. Тщательно регулируя игру горизонталей и вертикалей, внимательно прорабатывая мельчайшие детали с помощью огромного количества предварительных рисунков и этюдов на небольших дощечках, Сёра последовательно и

методически осуществлял разделение элементов — света, тени, локального цвета, взаимодействия цветов, добиваясь их подлинного равновесия.

„Купание" было одной из многочисленных картин, отвергнутых жюри Салона 1884 г. и появившихся затем на выставке „Группы независимых художников", в создании которой Сёра принимал активное участие. Там Синьяк увидел эту огромную картину (она висела в буфете) и тотчас же оценил ее достоинства. Но Синьяк был поражен тем, что Сёра написал ее „большими плоскими мазками, наложенными один на другой, в красочной гамме, напоминающей палитру Делакруа и сочетающей чистые и земляные краски. Благодаря применению охр и коричневых тонов картина была приглушена и казалась менее сверкающей, чем картины импрессионистов, написанные палитрой, которая ограничивалась лишь призматическими красками".⁴

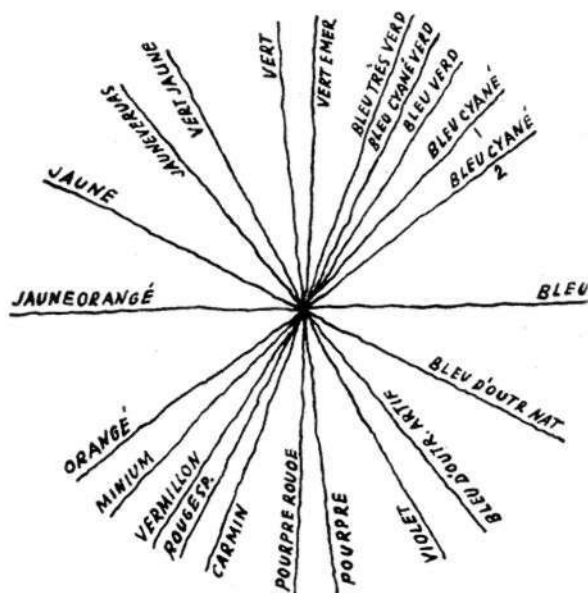
Полотна самого Синьяка, выставленные у „Независимых", были выполнены яркими красками, мелкими мазками в форме запятых, заимствованными у Моне и Гийомена, которых он высоко ценил.

Когда Синьяк встретился с Сёра на организационных собраниях „Независимых" и начал обсуждать с ним проблемы, занимавшие их обоих, им вскоре стало ясно, что каждый из них может извлечь большую пользу из опыта другого. Синьяк отказался от интуитивного определения контрастов и сумел воспользоваться научным методом Сёра, в то время как Сёра, под нажимом друга, изъясился из своей палитры все земляные краски. Фактически он переписал, добавляя мелкие точки ярких цветов, отдельные части „Купания", когда после закрытия выставки картина вернулась к нему в мастерскую.⁵

Стремясь полностью овладеть теориями, лежащими в основе системы Сёра, Синьяк сам отправился к Шеврейлю. Ученый, которому было тогда девяносто семь лет, рассказал молодому художнику, что тридцать четыре года тому назад Делакруа написал ему, выражая желание обсудить с ним научную теорию цвета и расспросить его о некоторых занимающих его проблемах. Но хроническая болезнь горла помешала Делакруа осуществить эту встречу.⁶ Когда несколько позже Синьяк в сопровождении Ангрена снова явился к Шеврейлю с просьбой быть арбитром в споре по одной особо сложной проблеме, они с грустью обнаружили, что столетний старец уже невменяем. Попросив их несколько раз повторить вопрос, Шеврейль вдруг как будто понял, в чем дело, и воскликнул: „А! А! Разложение света! О да, помню, я как-то написал брошюрку об этом. Ах, вы художники! Почему бы вам не обратиться к моему коллеге по институту господину Энгру! Он даст вам все нужные сведения".⁷ Энгр умер двадцать лет тому назад (кстати, он никогда не интересовался ни призматическими красками, ни одновременными контрастами), а сам Шеврейль теперь уже не мог помочь им. Таким образом, художники, пытавшиеся применить его теории к искусству живописи, были предоставлены самим себе.

Для того чтобы тщательнее изучить взаимодействие основных и дополнительных цветов, Сёра, основываясь на принципах Шеврейля и Руда, сконструировал круг, на который нанес все цвета радуги, соединенные друг с другом рядом промежуточных цветов: синий, сине-фиолетовый, фиолетовый, пурпурный,

красный, красно-оранжевый, оранжевый, оранжево-желтый, желтый, желто-зеленый, зеленый, зелено-синий, приводящий обратно к синему и таким образом замыкающий круг. В дополнение к этой гамме Сёра употреблял белый, который смешивал на палитре с цветами этого круга, получая таким образом из одного цвета множество тонов, начиная от цвета с небольшой примесью белого и кончая почти чисто белым. Следовательно, круг его был устроен так, что чистые цвета размещались вокруг центра, от которого они постепенно переходили к белому, а однородное кольцо чисто белого образовывало периферию. С помощью этого круга Сёра мог легко определить дополнительный цвет каждого цвета или тона.



Люсьен Писсарро позже записал для себя различные принципы, которыми руководствовались Сёра и его друзья, применяя круг Шеврейдля в своей работе. Художники делили шесть основных цветов на три первичных и три сложных или сдвоенных: „первичные цвета — красный (1), желтый (2) и синий (3); сложные или сдвоенные цвета — оранжевый (1+2), зеленый (2+3), фиолетовый (1+3). При смешивании эти цвета производят впечатление белого, белый же свет является суммой всех цветов. Каждый цвет служит дополнительным к двум другим для образования белого света.

Так как $1 + 2 + 3$ всегда необходимы для того, чтобы образовать белый свет, то

дополнительный красного (1) = (2 + 3) = желтому + синий = зеленому
 дополнительный желтого (2) = (1 + 3) = красному + синий = фиолетовому
 дополнительный синего (3) = (1 + 2) = красному + желтый = оранжевому

и обратно. Согласно закону контраста цвет достигает максимальной интенсивности, когда находится рядом со своим дополнительным цветом. Но в то время как два дополнительных цвета при сопоставлении усиливают друг друга, при смешении они обесцвечиваются. Два дополнительных цвета, смешанные в равных долях, дают серый цвет. Два дополнительных цвета, смешанные в неравных долях, частично обесцвечиваются и дают неустойчивый цвет, являющийся разновидностью серого, — третичный цвет.

Закон дополнительных цветов позволяет приглушить или усилить любой цвет, не превращая его в грязный; не трогая самого цвета, можно усилить или нейтрализовать его, изменив смежные цвета. Если сопоставить в чистом виде два одинаковых цвета разной силы, как, например, темно-красный и светло-красный, то получаешь: а) контраст вследствие разницы в интенсивности и б) гармонию вследствие общности тона. Два цвета, плохо сочетающиеся друг с другом могут быть разделены белым, который служит промежуточным цветом и соединяет их".⁸

С этими точными понятиями и методически составленной палитрой Сёра пытался подходить к своим сюжетам в соответствии с оптическими законами, установленными Шеврейлем, Максвеллом, Гельмгольцем и Рудом, которые в записках Люсьена Писсарро приводятся лишь фрагментарно.

Вначале Сёра накладывал на холст краски, чтобы ввести локальный цвет, то есть цвет, который приобретает изображаемый предмет при совершенно белом свете (или если смотреть на него с очень близкого расстояния). Затем этот цвет „ахроматизировался" дополнительными мазками, соответствующими: а) интенсивности цветного света, который отражался на поверхности (обычно солнечный, оранжевый); б) небольшой доле цветного света, который проникал за пределы поверхности и отражался, предварительно видоизменившись благодаря частичному поглощению; в) отражению от окружающих предметов и г) окружающим дополнительным цветам.⁹

Неотделима от этих понятий была и особая техника живописи, применяемая Сёра. „Ахроматизация" требовала взаимопроникновения всех цветов и оттенков в их чистом виде. Воспроизведение точной окраски данной поверхности при заданных условиях освещения исключало смешивание красок на палитре. Физические опыты доказывали, что смесь пигментов в конечном счете приводит к черному цвету. Единственной смесью, способной дать необходимый эффект, была „оптическая смесь", ставшая таким образом решающим фактором в технике исполнения Сёра.

Художник, собрав на своем полотне отдельные элементы цветов, существующие в природе, предоставлял сетчатке глаза зрителя снова смешать их. При этом Сёра, между прочим, основывался на теории Дове, согласно которой сетчатая оболочка глаза при воздействии на нее отчетливых лучей света воспринимает в быстром чередовании и разобщенные цветовые элементы, и их результирующий цвет.¹⁰

Сам по себе принцип оптической смеси был не новостью в искусстве; особенно часто его использовали Делакруа и импрессионисты. Но их техника выполнения штрихами и мазками в виде запятых, сливающимися на определенном

расстоянии, не отличалась той математической точностью, в которой нуждался Сёра для наиболее полного раскрытия преимуществ своей системы. Применяя мелкие мазки в форме точек, Сёра умудрялся концентрировать даже на небольших поверхностях большое разнообразие цветов и оттенков, соответствующих каждый одному из элементов, из которых складывался внешний вид предмета.

На определенном расстоянии, зависящем от размера точек, выбранного для данной картины, эти мелкие частицы должны были оптически смешаться. Эта оптическая смесь, по утверждению Сёра и его друзей, давала гораздо большую интенсивность и яркость цвета, чем любая смесь пигментов.

Совершенство в сотрудничестве с Синьяком свою систему, Сёра начал подумывать о большой композиции, которая продемонстрировала бы его новую палитру и технику.

Во второй половине 1884 г. он начал делать тщательные этюды пейзажа и посетителей парка на острове Гранд-Жатт, неподалеку от Аньера, где он писал „Купание“. В этих сделанных на месте этюдах на небольших деревянных дощечках Сёра не прибегал к медленной и слишком тщательной технике мелких точек, а, как и в своих подготовительных этюдах к „Купанию“, пользовался живыми мазками, схожими с мазками импрессионистов. Краски его, однако, были чистыми, элементы уравновешены, и закон контрастов соблюден. Эти дощечки, на которых Сёра фиксировал особенности местности и отдельные встречавшиеся ему фигуры, должны были снабжать его необходимой для работы в мастерской „информацией“. Всякий раз, когда ему требовались дальнейшие детали, он приглашал модели для рисунков, с помощью которых он определял нужные ему позы.

Таким образом, его наблюдения природы, зафиксированные на дощечках, в конечном счете объединялись на большом полотне в одно целое, после того как непосредственные его этюды, запечатлевшие мимолетные эффекты, обеспечивали его основными элементами для работы, из которой исключалась какая бы то ни было импровизация.

Неуклонно следуя избранному методу творчества, Сёра писал впоследствии одному из друзей: „1884, Вознесенье; Гранд-Жатт, этюды и картина“. ¹¹ Это утверждение художника, будто он в один и тот же день работал над подготовительными этюдами и над самой картиной, кажется несколько сомнительным, так как дощечки и наброски для „Гранд-Жатт“, — а их было гораздо больше чем во время создания „Купания“, — отражают, подобно дневнику, работу над композицией, то есть процесс устранения или шлифовки деталей, предшествующий окончательному варианту картины. Трудно предположить, что художник мог одновременно с этим работать и над картиной в целом, построение которой вырисовывалось лишь постепенно, на основе всех этих дощечек и набросков. Однако, поскольку Сёра настаивает на этом существенном обстоятельстве, остается допустить, что он заранее определил принципы композиции и, стремясь закрепить свое впечатление, систематически старался обобщить пейзаж и избежать всего случайного и скоропреходящего в изображении фигур, оживляющих этот пейзаж. ¹²

Принимаясь за выполнение своего нового грандиозного проекта, Сёра придерживался методики, впоследствии описанной Синьяком: „Художник, стоящий перед белым холстом, в первую очередь должен решить, какие кривые и какие арабески разрежут поверхность, какие краски и тона покроют ее... Следуя заветам Делакруа, он не начнет композиции, пока окончательно не определит ее общего строя. Руководствуясь традицией и наукой, он гармонизирует композицию согласно своему замыслу, иными словами, он придает линиям (направления и углы), распределению светотени (тона) и краскам (цвет) характер, который он хочет выявить".¹³

В течение нескольких месяцев Сёра ежедневно ходил на остров Гранд-Жатт. Он был так поглощен работой, что иногда отказывался даже позавтракать со своими лучшими друзьями, боясь нарушить свою сосредоточенность. Когда Сёра встречал Ангрена, который в то время тоже писал на острове, он приветствовал его, даже не опуская палитры и еле отводя прищуренные глаза от мотива.

По утрам Сёра работал на острове, а днем писал в мастерской свою композицию, едва успевая сделать перерыв, чтобы проглотить булочку или плитку шоколада. Стоя на лестнице, он терпеливо покрывал полотно (такого же размера как „Купание“) множеством мелких разноцветных точек, накладывая их на первый нанесенный широкими мазками кисти слой пигмента. Этот основной слой как бы собирал воедино свободно положенные точки и освобождал Сёра от необходимости ставить их тесно.

Работая, Сёра неизменно концентрировал свое внимание на каком-либо одном участке холста, решив предварительно, какой цвет и мазок он будет применять. Таким образом он мог спокойно писать, не отходя назад, для того чтобы на расстоянии судить о достигнутом эффекте.

Исключительное умение сосредоточиться помогало Сёра продолжать работу до поздней ночи, невзирая на предательский характер искусственного света. Ему больше не приходилось прибегать к помощи швейрейлевского круга, как настоящему поэту не приходится считать слоги: закон одновременного контраста стал основным принципом его мышления.

Сёра никогда не воспринимал различные правила, применяемые им в искусстве, как посягательство на свободу выражения. Он видел в них средство контроля над своими наблюдениями, яркий маяк на пути к правде. Для его глаза и разума они были скорее стимулом, чем шорами. И, отнюдь не стремясь освободиться от их цепкой хватки, он постепенно добавлял к ним все новые правила в каждом случае, когда наука вооружала его дополнительными данными, которые он мог применить в своей работе.

Если бы Сёра нуждался в подтверждении своей точки зрения, он мог бы найти его в ряде статей о „Зрительных явлениях“, опубликованных в 1880 г. Дэвидом Саттером. Среди сформулированных им выводов общего порядка был следующий: „Нужно смотреть на природу глазами разума, а не просто глазами, являющимися частью тела, как это делают существа, не обладающие способностью мыслить... Существует глаз колориста так же, как голос тенора, но для

того чтобы эти природные способности полностью раскрылись, они должны быть оплодотворены наукой... Несмотря на свой безусловный характер, правила не препятствуют непосредственности творчества и выполнения. Наука избавляет нас от неуверенности и позволяет нам свободно двигаться в пределах очень широкого круга; считать, что искусство и наука непременно исключают друг друга, было бы оскорблением и того и другого. Поскольку все правила выведены из законов природы, их нетрудно изучить и обязательно нужно знать. В искусстве все должно быть сознательно".¹⁴

Сёра размышлял над этими и аналогичными проблемами в то время, когда работал над „Гранд-Жатт". Он был доволен тем, как подвигается работа над новой композицией, и по временам допускал в свою мастерскую друзей, например Дюбуа-Пилле, Синьяка и Анграна, и пока они разглядывали огромный холст, он излагал им свои теории.¹⁵ Но когда посетители начали хвалить его работу, он спокойно заметил Анграну: „В том, что я сделал, они видят поэзию. Нет, я просто применяю свой метод, и это все, что можно сказать".¹⁶

„Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт" была практически готова в марте 1885 г., когда Сёра уехал в Гранкан на побережье Ламанша, откуда вернулся с несколькими морскими пейзажами. Возвратившись в октябре в Париж, он снова взялся за свою большую композицию. Пока он жил в Гранкане, Синьяк в Париже встретил в мастерской Гийомена Камилла Писсарро и изложил ему цель, которую Сёра преследовал в своих поисках. В октябре 1885 г., в галерее Дюран-Рюэля, Гийомен представил Сёра Камиллу Писсарро. Последний вскоре убедился, что Сёра действительно открыл метод, оснащавший импрессионизм всеми достижениями современной науки.¹⁷ В последнее время Писсарро не был удовлетворен своей работой и главным образом известной грубостью своего исполнения; поэтому он оказался особенно восприимчив к техническим элементам теорий Сёра и тотчас же стал применять новый метод в собственных работах. В начале следующего года Синьяк увидел небольшую картину Писсарро, выполненную „с разделением чистых тонов", под влиянием которой окончательно обратился в новую веру и написал в Клиши две свои первые дивизионистские картины „без ахроматического фона и в чистых тонах".¹¹ Писсарро, несомненно, мог дать своим новым друзьям немало здравых советов, основанных на его значительно большем опыте; в частности, он мог немало порассказать об изменениях, каким через определенное время подвергаются многие пигменты, фактор, о котором Сёра был недостаточно осведомлен во время работы над „Гранд-Жатт".¹⁸

К тому же Писсарро отнюдь не рабски воспринял теории своих новых друзей и сам начал заниматься экспериментами. Он пришел к выводу, что цветная поверхность не только воздействует на смежные с ней своим дополнительным цветом, но и отбрасывает на них какую-то часть собственного цвета, даже если эти поверхности не блестят и глаз неясно воспринимает это отражение. Сёра и Синьяк не были в этом твердо убеждены, однако нет сомнений, что постоянный обмен мнениями помог этим трем художникам развить свой стиль, умножить общую сумму их наблюдений и внести ясность в их теорию.¹⁹

Обращение Писсарро в их веру убедило Сёра и Синьяка, что их теории являются логическим продолжением и развитием того, что начали их предшественники. Для самого же Писсарро это означало внезапный поворот в его творческой эволюции. Он должен был начинать все сначала. Этот радикальный шаг, несомненно, превосходил самые смелые ожидания его новых друзей, которые едва ли рассчитывали найти такого союзника среди старой гвардии импрессионистов. Вполне понятно, почему несколько позже Синьяк так восторженно писал старому художнику: „Сколько горя и беспокойства принесет вам ваше мужественное поведение! Для нас, молодых, возможность сражаться под вашим начальством — поистине большое счастье и огромная поддержка".²⁰

Сам Писсарро, однако, никогда не считал, что играет ведущую роль в новом движении, а, наоборот, везде старался подчеркнуть первенство Сёра. Тем не менее он во многом содействовал популяризации идей последнего, поскольку имел возможность общаться с более широкой аудиторией, чем Сёра или Синьяк. В то же самое время старший сын Писсарро Люсьен, который был ровесником Синьяка (и на четыре года моложе Сёра), также начал применять дивизионистскую технику.

В начале декабря 1885 г. Писсарро обратился к Моне, чтобы обсудить с ним организацию новой выставки группы импрессионистов, первой после 1882 г.

В январе 1886 г. Берта Моризо и ее муж, брат Мане, приняли это предложение и обсудили проект со многими импрессионистами. Писсарро сразу же начал настаивать на приглашении его новых друзей. Однако он встретил упорное сопротивление, и только Дега, которого Писсарро всегда защищал, неохотно поддержал его.²¹ В конце концов он добился своего, но Моне, Ренуар, Сислеи и Кайботт решили воздержаться от участия в выставке.

Гоген, получивший с 1879 г. доступ в группу благодаря покровительству Писсарро, добился теперь приглашения своего друга Шуффенекера, который должен был восполнить отсутствие других.

По просьбе Писсарро его собственные работы были повешены вместе с работами Синьяка, Сёра и Люсьена Писсарро в отдельной комнате — заднем помещении „Мезон Доре" на улице Лафит, снятом художниками для этой выставки.

„Гранд-Жатт" Сёра была самым примечательным экспонатом в этой комнате, к сожалению, недостаточно большой, чтобы картина могла предстать в выгодном свете. Вместе с „Гранд-Жатт" были выставлены несколько картин Сёра, сделанных в Гранкане, три его рисунка, не менее пятнадцати полотен Синьяка, выполненных большей частью в бретонском порту Сен-Бриак и предместьях Парижа и отличавшихся „неистойвой интенсивностью света".¹⁰ Наиболее значительным вкладом Синьяка была большая композиция „Модистка и гарнитурщица с Каирской улицы", в которой он впервые попытался применить оптические законы к изображению интерьера. Кроме того, в комнате висели девять последних картин Писсарро, несколько его гуашей, пастелей и офортов, а также картины, гравюры на дереве и акварели его сына.

Выставка вызвала оживленное любопытство, заранее возбужденное слухами о большой композиции Сёра, возле которой сразу же собралась толпа насмешников.²²

Впоследствии Синьяк вспоминал, что в день открытия выставки художник Стевенс „непрерывно носился взад и вперед между „Мезон Доре" и соседним кафе Тортони, вылавливая своих приятелей, которые потягивали пиво на знаменитой террасе; он приводил их взглянуть на картину Сёра, чтобы показать, до чего дошел его друг Дега, одобряя подобные ужасы. Он так спешил привести завербованные им силы, что бросал деньги на турникет, даже не ожидая сдачи".²³

Общему возбуждению способствовало еще и то, что публика и критики не могли отличить друг от друга произведения Сёра, Синьяка и обоих Писсарро. Необычность картин, созданных этими различными художниками, работавшими идентичной палитрой и опиравшимися на общий метод, была слишком разительна для того, чтобы посетители могли уловить тонкие индивидуальные особенности.

Даже Джордж Мур, друг импрессионистов, который знал ранние работы Писсарро, откровенно признавался: „Как ни велико было мое изумление, оно возросло в десять раз, когда я обнаружил, что только шесть из этих картин написаны новым неизвестным мне художником Сёра, остальные же пять были написаны моим старым другом Писсарро. У меня сразу мелькнула мысль, что это просто ошибка в каталоге; затем я решил, что это какая-то мистификация со стороны комитета по развеске картин, устроенная с непонятной мне целью. Картины висели низко, так что я встал на колени и начал рассматривать точки на картинах, подписанных Сёра, и на тех, где стояла подпись Писсарро. После тщательного исследования я сумел обнаружить некоторую разницу и начал узнавать хорошо знакомую мне манеру, несмотря на эту чудовищную и дикую трансформацию. Да, благодаря длительному и близкому знакомству с Писсарро и его творчеством, я смог отличить его от Сёра, но для обычного посетителя картины эти выглядели совершенно одинаковыми".²⁴

Таким образом, величественное спокойствие и сдержанность Сёра, красочная пылкость Синьяка, строгий лиризм Камилла Писсарро и неподдельная наивность его сына были никем не замечены, и критики объявили, что новый метод окончательно уничтожил индивидуальность художников, применявших его. Многие сомневались даже в серьезности намерений Сёра и открыто говорили о мистификации.

Так как Камилл Писсарро был единственным известным художником и самым старшим членом этой небольшой группы, все принимали его за изобретателя нового стиля и считали остальных его учениками. Сёра был глубоко огорчен этим, хотя Писсарро потратил немало усилий, объявляя везде, что именно Сёра „первый подал эту идею и после тщательных исследований применил на практике свою научную теорию. Я лишь последовал за ним".¹⁷

Некоторые критики пошли еще дальше, и один из них заявил, что большая картина Сёра не только написана под влиянием Писсарро, но и является „ошибкой, плоским подражанием мисс Кейт Гринуэй".²⁵ Другой утверждал, что если логически развить до конца систему Сёра, то солнечный свет в его картинах должен испускать свои собственные лучи, так как химик, зная элементы, из которых состоит тело, может восстановить по ним само тело.²⁶

Высказывалось также мнение, что картины эти по-настоящему можно смотреть только в том месте, где они были написаны, так как иное освещение выставочной комнаты, цвет ее стен и даже костюмы посетителей нарушают тщательно рассчитанные гармонии. Упрек в „чересчур поспешном исполнении" — и тот был брошен Сёра и его друзьям.²⁷

За исключением нескольких живописцев, очарованных новой манерой и немедленно попробовавших в ней свою руку (как, например, Анкетен), художники в целом проявили не больше понимания, чем критики. Когда бельгийский поэт Эмиль Верхарн пришел на выставку вместе со своим другом художником Тео ван Риссельбергом, последний так возмутился картиной „Гранд-Жатт", что сломал перед ней свою трость.²⁸ Сам Верхарн, однако, был очень увлечен полотном Сёра, но когда он рассказывал некоторым художникам, как его порадовала и заинтересовала эта картина, они хохотали и отвечали ему насмешками.²⁹

Друг Дега Рафаэлли утверждал, что новая техника заключается только в том, что рядом с красным кладется синий для получения фиолетового либо желтый рядом с синим для получения зеленого; он даже не давал себе труда убедиться в том, что эти цвета — и фиолетовый, и зеленый — уже имелись на палитре Сёра и их совсем не надо было получать с помощью оптической смеси.³⁰

Ренуар, видимо, разделял точку зрения Рафаэлли. А американский художник Теодор Робинсон считал, что его восхищение Моне дает ему право презирать „малоодаренных людей с ограниченной фантазией, которые примазались к направлению [к импрессионизму]; особенно того гения, который придумал эту фактуру точками, как будто засиженную мухами".³¹

Невероятные оскорбления, какими пресса и публика встретили новшества Сёра, можно было сравнить лишь с тем приемом, какой испытали сами импрессионисты, когда впервые выставили свои работы.

И все же в 1886 г. нашелся человек, не побоявшийся высказать свое безоговорочное восхищение новым искусством. Человеком этим был Феликс Фенеон. В 1881 г., двадцати лет от роду, он прибыл в Париж и тотчас же проявил живой интерес ко всем новаторским литературным и художественным течениям. Он уже побывал в музеях и у Дюран-Рюэля на различных выставках импрессионистов, когда в 1884 г. на выставке „Независимых" картина „Купание" открыла ему искусство Сёра.

В том же году Фенеон принял участие в основании небольшого журнала „Revue indépendante", который вскоре стал играть видную роль во французской литературе. Но хотя Фенеон прекрасно понимал значение живописи Сёра, он лишь два года спустя после того как изучил „Гранд-Жатт" и лично встретился с Сёра на выставке импрессионистов решил послужить своим пером новому направлению.³² Его рвение и серьезное желание осмыслить значение их искусства сразу же обеспечили ему дружбу Сёра, Синьяка и Писсарро, которые с радостью снабдили его всеми необходимыми сведениями. Каждая фраза, написанная Фенеоном, была основана на подробнейших беседах с худож-

никами и даже просматривалась ими. Фенеон стал выразителем их мнений, так же как в свое время Золя был глашатаем идей Мане и молодых импрессионистов.

В недавно основанном „Vogue” Фенеоном был опубликован ряд статей о текущих выставках, особо отмечавших новшества Сёра. Эти статьи, так же как и все последующие, отличались поэтической меткостью, трезвостью оценок, на которые никогда не влиял горячий энтузиазм самого Фенеона, а также архаизированным синтаксисом и изысканным словарем, изобличавшими в авторе приверженца символистов.

Фенеон подробно объяснял особый характер концепций Сёра, описывал его картину „Гранд-Жатт” в выражениях, раскрывающих намерения художника, и анализировал его метод в подлинно научном духе. Он главным образом подчеркивал воздействие наблюдения одновременных контрастов на манеру Сёра.

„Если вы рассмотрите, — говорил читателям Фенеон, — несколько квадратных сантиметров однообразного тона в картине г-на Сёра „Гранд-Жатт”, то в каждом сантиметре этой поверхности вы обнаружите за бешеным водоворотом мелких точек все элементы, из каких состоит данный тон. Возьмите, например, траву в тени. Большинство мазков передает локальную окраску травы; другие, редко разбросанные точки оранжевого цвета выражают едва осязаемое воздействие солнца; брызги пурпура вводят цвет дополнительный к зеленому; крупички цианового синего, вызванного близостью участка травы, освещенного солнцем, разрежаются по направлению к демаркационной линии. Чтобы создать траву, освещенную солнцем, берутся только два элемента: зеленый и окрашенный оранжевым свет; всякое взаимодействие их невозможно из-за яростной пульсации лучей солнца. Поскольку черный — это отсутствие света, то черная собака окрасится рефлексами цвета травы; ее доминирующий цвет станет поэтому густо пурпурным, но он также подвержен воздействию темно-синего, возникающего от смежных освещенных участков. Эти цвета, обособленные на полотне, воссоединяются на сетчатой оболочке глаза: поэтому мы имеем дело не со смесью материальных цветов (пигментов), а со смесью разноцветных лучей света. Нужно ли напоминать, что даже при одном и том же цвете смесь пигментов и смесь лучей света не обязательно дают одинаковый результат? Само собой разумеется, что яркость света при оптической смеси всегда больше, чем при материальной смеси, как это доказывают многочисленные уравнения, решенные Н. О. Рудом, профессором Колумбийского университета.

Для фиолетово-красного и прусской синей, из которой получается серосиний:

$$\frac{50 \text{ кармина} + 50 \text{ синей}}{\text{смесь пигментов}} = \frac{47 \text{ кармина} + 49 \text{ синей} + 4 \text{ черной}}{\text{смесь лучей света}}$$

Для кармина и зеленого:

$$50 \text{ кармина} + 50 \text{ зеленой} = 50 \text{ кармина} + 24 \text{ зеленой} + 26 \text{ черного.}$$

Мы понимаем, почему импрессионисты, стремясь передать предельную яркость света, хотят заменить смесь на палитре оптической смесью, как это

раньше иногда делал Делакруа. И Сёра первый дает нам полный и систематический образец этой новой техники. Его огромное полотно „Гранд-Жатт“, какую бы часть его вы ни исследовали, являет глазам однородный терпеливо вытканый ковер. Здесь и в самом деле исключена случайность мазка, невозможен обман, здесь нет места показному блеску, — пусть немеет рука, но глаз всегда должен быть быстрым, острым и верным”.³³

Для того чтобы никто не спутал „старых“ импрессионистов с Сёра и его соратниками, Фенеон создал новое слово „неоимпрессионисты“, хотя Сёра предпочел бы более точный термин — „хромолюминаристы“.

Как объяснял впоследствии Синьяк, термин этот был принят им и его друзьями „не для того, чтобы завоевать успех (поскольку импрессионисты все еще не выиграли сражения), а для того, чтобы отдать дань усилиям старшего поколения и подчеркнуть, что, хотя приемы и меняются, конечная цель остается той же — свет и цвет. В этом смысле и следует понимать термин „неоимпрессионисты“, потому что техника, употребляемая этими художниками, решительно непохожа на технику импрессионистов, интуитивную и изменчивую; техника неоимпрессионистов сознательна и постоянна”.³⁴

Дальше, подчеркивая разницу между двумя школами, Фенеон замечал: „Облик неба, воды, зелени, согласно импрессионистам, ежесекундно меняется. Зафиксировать на полотне одно из таких беглых впечатлений — вот в чем заключалась цель. Отсюда — необходимость схватить пейзаж в один сеанс, отсюда же — стремление заставлять природу притворяться в доказательство того, что этот момент уникален и никогда больше не повторится. Задача же неоимпрессионистов — синтезировать пейзаж в определенном аспекте, закрепив при этом ощущение художника.

Более того, творческий процесс у неоимпрессионистов исключает всякую поспешность и делает необходимой работу в мастерской... Объективная реальность для них просто тема для создания высшей и более величественной реальности, с которой сливаются их индивидуальности”.³⁵

Как ни безоговорочно превозносил Фенеон систему Сёра, оставалась одна проблема, решения которой еще искал сам художник. По воспоминаниям одного из его друзей, Сёра в то время задавал себе вопрос: „Если, опираясь на практический опыт искусства, я сумел открыть научный закон живописного цвета, то не могу ли я найти столь же логичную, научную систему гармоничных соответствий, komponуя линии картины, подобно тому, как я komponую ее краски?”³⁶

Ответ на этот вопрос дал ему молодой ученый Шарль Анри, с которым художник познакомился в 1886 г., несомненно, через Фенеона, поскольку Анри также сотрудничал в „La Vogue” и был близок с друзьями Фенеона поэтами Гюставом Каном и Жюлем Лафоргом. Наделенный блистательным умом, всесторонней любознательностью, независимым образом мысли, Анри углубился в изучение проблем поэзии, музыки, литературы, философии, эстетики и психологии, а равно и математики, физики, биологии и химии. Хотя четыре последние науки были в то время еще слабо связаны друг с другом, Шарль Анри,

по воспоминаниям Поля Валери, „первый постиг ту единственную доктрину, которая в те дни позволяла человеку мыслить категориями физики или биологии, музыки или живописи, чувств или поступков, и говорить при этом одним и тем же языком благодаря умению рассматривать любые системы и явления с точки зрения идентичных предпосылок... Он, казалось, уже тогда задумал некую программу синтеза, имеющего целью установить единую систему человеческих эмоций и действий. Эта система казалась ему плодотворной применительно ко всем областям практической жизни, в особенности к области искусства... В юные и предприимчивые души, уставшие от педантизма философской эстетики и разочарованные в ней, он вселял надежду достичь чего-то нового, основанного на истине. И эта истина была не грубым приближением, правдой натуралистов, правдой обычных, средних наблюдателей, а истиной, найденной, а может быть, и просто созданной критическими, взыскательными к себе и согласованными между собой усилиями, совокупность которых называется наукой".³⁷

Круг интересов Анри был очень широк. Помимо научных изысканий и занятий музыкой, он написал книгу об Антуане Ватто и даже анонимно опубликовал очерк, озаглавленный „Правда о маркизе де Сад".

Благодаря дружбе с Гюставом Каном и Жюлем Лафоргом он сблизился с символистским направлением в поэзии и оказал на него определенное влияние. К 1886 г., когда ему исполнилось двадцать семь лет, — Анри был ровесником Сёра, — он уже написал и издал девятнадцать литературных работ.

Иногда по вечерам Анри читал популярные лекции, на которые приносил два манекена, взятых им в займы у парикмахера, — один со светлыми, другой с темными волосами. Драпируя их материей разных цветов, он наглядно демонстрировал свои теории. Ученый с наслаждением излагал Сёра и его друзьям теорию контрастов, ритма и меры, над которой он в то время работал. „Шарль Анри обращался к художникам с куском мела в руках и обсуждал с ними вопросы искусства у классной доски; много лет спустя Жорж Леконт, друг и почитатель Писсарро, писал: „Я до сих пор помню одну такую маловразумительную беседу. В конце ее Шарль Анри сидел на корточках перед огромной черной доской, которую по ходу этой странной болтовни об эстетике он сверху донизу исписал уравнениями и формулами. Эти научные толкования природы света — кстати сказать, весьма туманные — не волновали такого профана, как Писсарро; он был художником, влюбленным в правду и поэзию, искренним интерпретатором собственных ощущений. Но юношеский пыл и восторг серьезного и терпеливого Жоржа Сёра эти теории возбуждали до такой степени, что он был способен без усталости слушать их, разъяснять и переводить их на более понятный для художника язык, чтобы Камилл Писсарро также мог усвоить открытия Анри".³⁸

С 1884 г. Анри готовил большой серьезный трактат о выразительности линий, стремясь разрешить следующие проблемы: а) как при данных линиях разного рода найти комбинацию, способную точно создать определенную выразительность; б) как при данных линиях или отрезках линий определить порядок

приятных и неприятных для глаза чередований; в) какова в целом система наиболее приятных для глаза линий.

Разрешение этих проблем было немыслимо без помощи наиболее сложных теорий современной геометрии, кинематики и стереометрии. Новая математическая наука, изобретенная Шарлем Анри, была полезна и с точки зрения психологии: она проливала свет и на другие сферы выразительности, в частности на области цвета и звука и предоставляла неограниченные возможности для развития художественной промышленности.³⁹

В 1885 г. Анри опубликовал „Теорию направлений“, а также трактат „Научная эстетика“, за которыми в 1886 г. последовали исследования „Музыкальная эстетика“ и „Закон эволюции музыкальных ощущений“. Задумал он также очерк о теории музыки Рамо.

Сёра, прельщенный возможностью аналогий между теориями музыки и его собственными, не замедлил усмотреть в изысканиях Анри источник тех точных научных данных, которые он искал. В то время как Сёра изучал находки Анри, Синьяк принял активное участие в работе ученого и начал вычерчивать для него схемы.

Поскольку метод Сёра подчинял цветовые гармонии его картин велениям физических и ритмических законов, такие элементы, как фактура, композиция и линия, неизбежно приобретали первостепенное значение, так как именно они давали наибольший простор инициативе художника и позволяли ему подчинять своей творческой воле „компоненты“ картины. Вот почему Сёра начал внимательно следить за исследованиями Анри, стремясь применить открытия ученого в своих произведениях и дополнить ими собственные теории.

Таким образом, показ картины „Гранд-Жатт“ на восьмой и последней выставке импрессионистов принес Сёра не только оскорбления, но и стойкого сильного союзника в лице Феликса Фенеона. На этой же выставке он завязал знакомство с Шарлем Анри, оказавшееся удивительно плодотворным, и приобрел еще несколько последователей среди молодого поколения художников. Кроме того, он впервые установил контакт с авангардистской „Группой двадцати“ (Les Vingt) в Брюсселе, что сильно способствовало его растущей известности.

„Группа двадцати“ была основана в июне 1884 г., всего на несколько месяцев раньше, чем „Группа независимых“, с аналогичной целью — популяризовать новое и нешаблонное искусство, но имела совершенно иной устав.⁴⁰

Двадцать молодых художников, либо уроженцев Бельгии, либо живших в ней, в частности Джеймс Энсор, Вилли Финч и Тео ван Риссельберг, основали ассоциацию, свободную от каких бы то ни было предвзятых доктрин и преследовавшую одну цель — организацию ежегодных выставок. На эти выставки двадцать ее членов могли приглашать равное количество гостей, частично из-за границы, представителей новых и жизнеспособных направлений. Такая программа давала им возможность концентрировать свое внимание на наиболее значительных явлениях современного искусства (они также устраивали концерты и лекции), в то же время избавляя их от необходимости допускать на выставки кого попало, как это вынуждены были делать „Неза-

висимые". Среди приглашенных на первую выставку в 1884 г. были Роден, Уистлер и Сарджент. Два года спустя, после того как Дюран-Рюэль выставил в одном из отелей в Брюсселе некоторые картины импрессионистов, помимо Уистлера, получили приглашения Моне, Ренуар, Редон и Монтичелли. Работы Редона, в то время еще малоизвестные даже во Франции, вызвали больше всего споров, восторгов и возражений.

Для того чтобы помочь ассоциации распространять свои взгляды и обрести более широкую поддержку, секретарь группы (председателя она не имела) бельгийский адвокат Октав Маус издавал также в сотрудничестве с Верхарном и Эдмоном Пикаром еженедельник „L'Art moderne”.

Парижский корреспондент этого еженедельника подробно описал выставку импрессионистов 1886 г., заключив свой отчет упоминанием о „странном человеке, из-за которого на этой выставке непримиримых сами непримиримые сражаются друг с другом, одни сверх всякой меры захваливая его, другие же — безжалостно критикуя. Этот мессия нового искусства, а может быть, просто хладнокровный мистификатор, — г-н Жорж Сёра. Он бесспорно яркая индивидуальность, но какого сорта? Если судить о нем только по огромному полотну, которое он называет „Воскресная прогулка на Гранд-Жатт”... то его нельзя принимать всерьез. Фигуры деревянные... композиция геометрическая... В Брюсселе „Гранд-Жатт” вызвала бы скандал. Выставив ее, мы наблюдали бы среди публики случаи внезапного помешательства и апоплексических ударов. И все же, какая глубина в этом приводящем в замешательство полотне, какая точность атмосферы, какой сияющий свет! Не мистификация ли это? Не думаем. Несколько пейзажей, написанных в той же манере, обличают в авторе художественную натуру; он умеет на редкость удачно расчленять световые явления, проникать в законы призм, передавать простыми, но умело применяемыми средствами наиболее сложные и сильные эффекты. Мы считаем г-на Жоржа Сёра искренним, вдумчивым, наблюдательным художником, которого оценит будущее”.⁴¹

Только это и требовалось, чтобы „Группа двадцати” решила пригласить Сёра участвовать в их выставке 1887 г. вместе с Камиллом Писсарро, Бертой Моризо, англичанином Сикертом и некоторыми другими. Маус предложил также Феликсу Фенеону быть парижским корреспондентом „L'Art moderne”, где впоследствии им и было напечатано несколько наиболее важных статей о неоимпрессионистах.⁴²

Первая статья Фенеона для „L'Art moderne” была написана в связи со второй выставкой „Независимых”, длившейся август и сентябрь 1886 г. Там, в последней комнате, царил Сёра в окружении Синьяка, Дюбуа-Пилле, Анграна, Кросса и Люсьена Писсарро. Камилл Писсарро решил не присоединяться к „Независимым”, так как считал это предприятием молодых, для которых другие двери были закрыты. Одилон Редон, хотя и был одним из основателей общества, перестал участвовать в этих выставках, видимо, по той же причине, если только отказ его не был вызван отвращением к бесчисленным чудачкам, которые заваливали не имевшую жюри выставку своей мазней.

У „Независимых" Сёра снова выставил свою „Гранд-Жатт", на этот раз повешенную гораздо удачнее, рядом с морскими пейзажами Гранкана и видом гавани в Онфлёре, написанным в том же году.

Поль Синьяк еще раз показал свое полотно „Модистка и гарнитурщица", выставившееся у импрессионистов, а также пейзажи, сделанные летом в Пти Андели на Сене, где он работал вместе с Люсьеном Писсарро. Люсьен прислал акварели, изображающие сельские окрестности вблизи родительского дома в Эраньи. Дюбуа-Пилле был представлен несколькими видами Парижа. Ангран выставил различные виды парижских предместий, а Кросс — портреты и несколько пейзажей Монако, где он жил. Хотя последние двое не писали мелкими точками, полотна их, особенно в сравнении с их прошлыми работами, свидетельствовали о влиянии концепций Сёра.

В своей статье о выставке Фенеон еще раз подчеркивал научный характер теории неоимпрессионизма, разбирал несколько картин и подробно останавливался на некоторых технических вопросах, как, например, химический состав определенных красок, подверженных изменению, и прочее. Коснулся он также проблемы рам: „Отказавшись от золотой рамы, мешающей оранжевым тонам, Писсарро, Сёра, Дюбуа-Пилле и Синьяк временно заимствовали у импрессионистов их классическую белую раму, нейтральность которой благоприятна для всего рядом лежащего, если только в нем содержится светло-желтый цвет, вермильон и краплак, смягчающие ее резкость".⁴³

Поскольку Сёра все более и более ревниво относился к своим теориям и, по-видимому, остерегался открывать дальнейшие подробности своих неустанных исканий даже Фенеону, последний вынужден был опираться на сведения, сообщаемые Писсарро и Синьяком.

В надежде рассеять опасения Сёра, что другие смогут слишком легко подражать ему, Фенеон писал: „Пусть какой-нибудь г-н X. хоть целую вечность изучает трактаты об оптике — он никогда не напишет „Гранд-Жатт"... Дело в том, что метод неоимпрессионистов требует исключительно острого глаза; его опасная точность отпугнет всех умников, маскирующих свою зрительную несостоятельность ловкостью рук. Этот тип живописи доступен только истинным живописцам".⁴³

Сёра провел осень 1886 г., заканчивая полотна, привезенные из Онфлёра, где он сделал также ряд рисунков и написал на дощечках несколько небольших этюдов, чтобы руководствоваться ими, работая в мастерской. К концу года виды Онфлёра были готовы, и Сёра собирался сопровождать свою „Гранд-Жатт" и шесть пейзажей Гранкана и Онфлёра в Брюссель на выставку „Группы двадцати". Хотя Синьяк и не был приглашен участвовать в бельгийской выставке, он поехал вместе с Сёра, чтобы присутствовать на ее открытии. Из Брюсселя Синьяк писал Камиллу Писсарро, второму гостю „Двадцати" из числа неоимпрессионистов.

„Только что, совершенно измученный, я вернулся с выставки. Страшная толчея, огромная толпа, очень буржуазная и антихудожественная. В целом, это наш большой успех: картины Сёра фактически не было видно, к ней

немыслимо было подступиться — такая плотная стена людей стояла перед нею. Выставочное помещение — великолепная галерея музея, очень просторная, с превосходным светом. Лучшего найти невозможно. Ваши работы выглядят очень хорошо. К сожалению, они несколько вырываются из-за того, что их мало и они небольших размеров. Они пропадают, теряются между большими картинами, окружающими их. Эффект тем не менее получился большой. Пуантилистская техника исполнения интригует людей, заставляет их думать; они понимают, что за этим что-то должно быть".⁴⁴

По возвращении в Париж Синьяк рассказал Писсарро, как заинтересованы были бельгийские художники и как они приветствовали установление более тесного контакта с неоимпрессионистами. По поводу же большой композиции Сёра Синьяк сообщил: „По-моему, „Гранд-Жатт" намного проигрывает в этом большом зале. Ей свойственна некоторая чрезмерная тщательность, которая при таком расстоянии не нужна и теряется. Чувствуется, что эта огромная картина писалась в маленькой комнате, где от нее нельзя было отойти достаточно далеко".

Фактически то же замечание сделали и несколько человек из „Группы двадцати". Они сказали Сёра: „Ваша „Гранд-Жатт" вблизи нравится нам больше, чем на далеком расстоянии. Вы, по-видимому, писали ее в небольшой комнате. Совершенно очевидно, что такое поразительно тонкое разделение, очаровательное на небольших полотнах, кажется слишком мелочным на полотне в несколько метров. Ясно, что в монументальной плафонной живописи мазки должны быть крупнее, чем в станковой".⁴⁵

Как и следовало ожидать, „Гранд-Жатт" стала центром горячих дискуссий, и бельгийская пресса встретила ее бранью. Эмиль Верхарн воспользовался случаем и опубликовал восторженную статью об ее авторе. „Г-на Сёра называют ученым, алхимиком и еще бог весть чем, — писал он. — Однако он использует научные эксперименты лишь с целью контроля над своим видением. Они придают ему уверенность. Что же здесь дурного? „Гранд-Жатт" написана с подлинно первозданной наивностью и искренностью... Подобно тому как старые мастера, не боявшиеся показаться суровыми, располагали свои фигуры в иерархическом порядке, господин Сёра синтезирует позы, положения, походки. То, что делали старые мастера для выражения своей эпохи, он делает для выражения современности, не меньше их заботясь о точности, сосредоточенности и искренности... Жесты гуляющих, группы, которые они образуют, их приход и уход — все полно значения".⁴⁶

Сёра то превозносили, то обзывали шутком и невеждой, но тем не менее в Брюсселе он продал две картины. Нашелся покупатель, уплативший 300 франков за его „Бек дю Ок в Гранкане", а „Маяк в Онфлёре" приобрел Верхарн.⁴⁷

Возвратясь в Париж, Сёра на несколько недель заперся в мастерской. Он не допускал даже Синьяка. Он начал работать над новым большим полотном „Натурщицы" и делал для него предварительные этюды, хотя и в гораздо меньшем количестве, чем для своих прежних больших картин. На картине изображена в натуральную величину в трех разных позах одна и та же

натурщица, помещенная в углу мастерской Сёра, одну стену которой занимает „Гранд-Жатт“.

Поскольку многие критики обвиняли Сёра в том, что фигуры его безжизненны, а техника пригодна лишь для пейзажей, художник, видимо, задумал это новое полотно как ответ на подобные обвинения. Однако, так же как в „Гранд-Жатт“, он выбрал позы, показывающие модель либо в полный фас, либо в профиль, либо со спины.

В этой композиции Сёра, видимо, экспериментировал с новым грунтом, но остался очень недоволен результатами. „Гипсовый грунт куда не годится, — писал он Синьяку. — Ничего больше не понимаю. Все оставляет пятна, работать тяжело. Ни с кем не вижушь“.⁴⁸

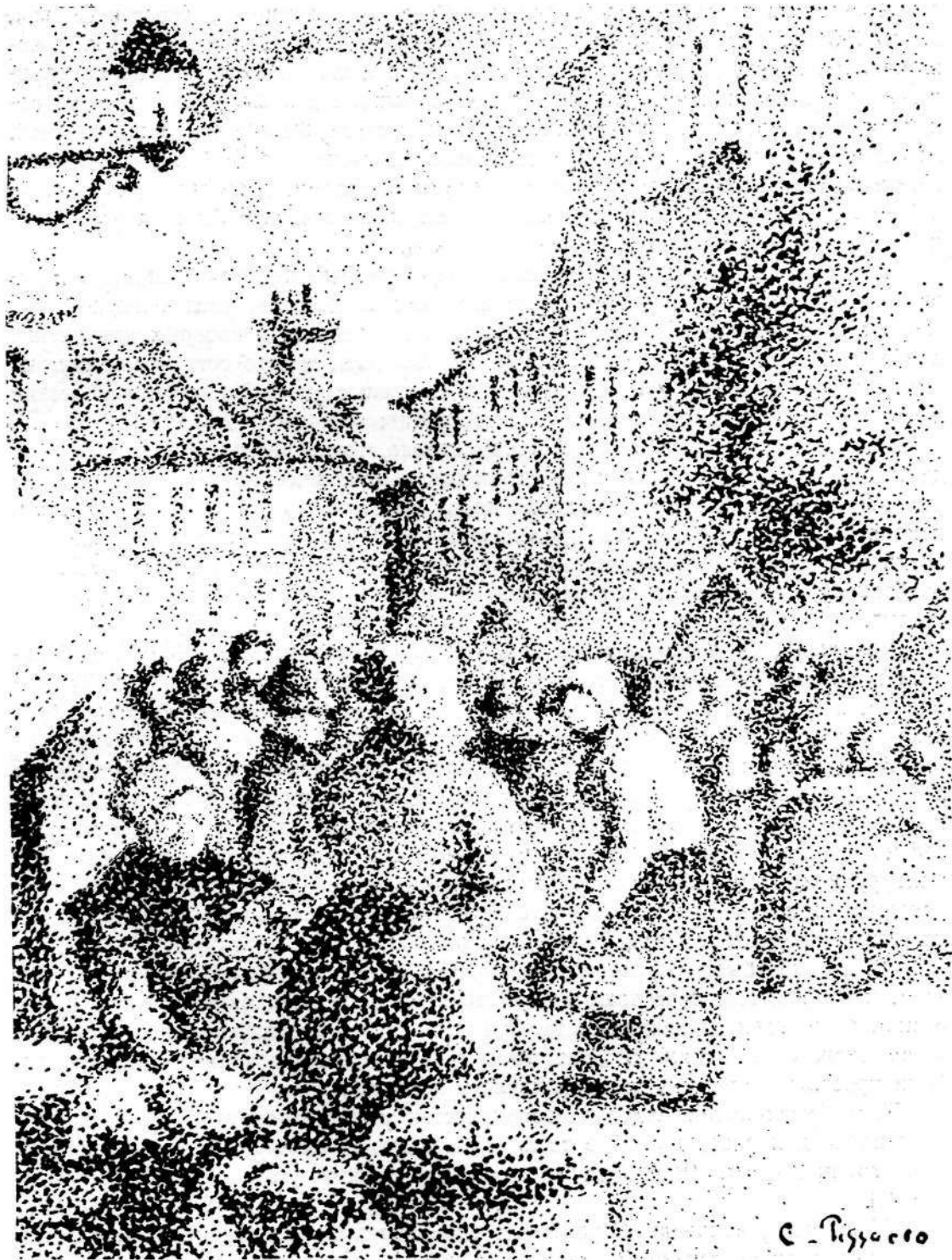
Синьяк, который в это время работал в Колиуре на Средиземном море, пользуясь аналогично подготовленными холстами, тоже жаловался в письме к Люсьену Писсарро: „Я страшно огорчен гипсовым грунтом: на моих холстах тона меняются через два дня и становятся омерзительны. Бедный Сёра написал своих обнаженных женщин на таком холсте; в одном из писем и он жалуется на изменение цвета“.⁴⁹

В то же время Сёра несколько изменил манеру исполнения, о которой теперь особенно заботился, и, невзирая на критику своих друзей, начал применять еще более мелкие точки, поставленные еще плотнее друг к другу.

Техника мелких точек, раздражавшая публику и критиков, но соблазняя многих художников, ни в коей мере не была существенной частью системы Сёра. В сущности, эти точки были лишь наиболее подходящим средством для достижения оптического смешения и являлись скорее побочным, чем неотъемлемым атрибутом его концепций. Кроме того, Сёра не был рабом мелкой точки. На одном и том же полотне он мог применять и мелкую точку, и очень мелкие мазки, которые зачастую принимали форму круглого пятна. К тому же он не употреблял эти точки механически. Плотная ткань мелких мазков и точек, зачастую состоящая из двух-трех наложенных друг на друга слоев, никогда не применялась им одинаково. И разве он не отказывался начисто от пуантилистского выполнения в большинстве своих дощечек, обычно написанных как подготовительные этюды к большим композициям? Словом, несмотря на методический подход к живописи, Сёра свободно менял свою манеру исполнения не только от картины к картине, но даже в пределах одного и того же произведения, спасая его таким образом от однообразия. Писсарро так объяснял все эти вариации, на первый взгляд противоречившие строго научному методу Сёра:

„Что касается манеры исполнения, то мы не придаем ей большого значения. Искусство заключается совсем не в ней; подлинная оригинальность зависит только от характера рисунка и особого видения, свойственного каждому художнику“.¹⁷

Сёра и его соратники тщательно избегали в спорах слова пуантилизм и всегда говорили о „дивизионизме“, термине, покрывающем все их нововведения.⁵⁰



C. Pissarro

Кое-кто из последователей и друзей Сёра, как, например, Кросс и Синьяк, около 1904 г. экспериментировали с небольшими квадратными мазками, похожими на мозаику, а спустя несколько лет Ангран пользовался еще более крупными прямоугольниками. Результаты такого выполнения были сходны с выполнением точками, хотя оптическая смесь не всегда бывала такой же слитной. Это компенсировалось большей интенсивностью цвета, который имел тенденцию тускнеть, если применялся слишком мелкими частицами. Теоретически, по крайней мере, не существовало причины, которая препятствовала бы созданию оптической смеси с помощью треугольных мазков.

Пуантилистская техника Сёра, поскольку она была чересчур явной, рассматривалась некоторыми членами его кружка как неудобство, хотя и неизбежное. Синьяк считал в известной мере неудачными все работы, в которых исполнение привлекало своей навязчивостью внимание зрителя, вместо того чтобы помочь ему полнее насладиться самой картиной. В связи с этим Синьяк впоследствии писал в своем дневнике по поводу „Натурщиц“:

„Дивизионизм зашел здесь слишком далеко, точка чересчур мала, что придает этой красивой картине незначительный и механический характер. Некоторые части, как, например, задний план, покрытый крохотными точечками, неприятны для глаза, и вся проделанная здесь работа кажется ненужной и вредной, поскольку в результате получается серый оттенок. Другие части, где изображены аксессуары, выполненные более свободно, гораздо красивее по цвету“.⁵¹

Возможно, Сёра сам понимал это, потому что, завершив работу над большим полотном, он написал его уменьшенный вариант, сделанный в свободной манере, который хотя и „читался“ хуже на очень близком расстоянии, издали казался более тонким и непосредственным.

В то время как другие искали наиболее подходящих путей для решения проблем, возникавших в связи с пуантилистской манерой исполнения, Синьяк и Дюбуа-Пилле осенью 1886 г. задумали выполнять рисунки пером исключительно мелкими точками. Эта утомительная работа создавала очаровательную фактуру и необычайный эффект, хотя здесь точка объективно утрачивала свое основное назначение, поскольку уже не должна была связывать воедино мелкие частицы различных взаимодействующих цветов.

Их друзья были очарованы нежностью серых тонов, получающихся при этом, и Камилл Писсарро тоже сделал три таких рисунка, отличающихся более равномерным распределением света. Сам Сёра сделал несколько таких рисунков, в том числе свою стоящую „Натурщицу“. Но рисунки точками, по-видимому, были просто увлечением, которое длилось недолго.

После нескольких недель затворничества и работы над „Натурщицами“, Сёра начал допускать друзей в свою мастерскую и обсуждать с ними занимавшие его проблемы. (Ван Гог, посетив Сёра, восхищался именно „Натурщицами“.)

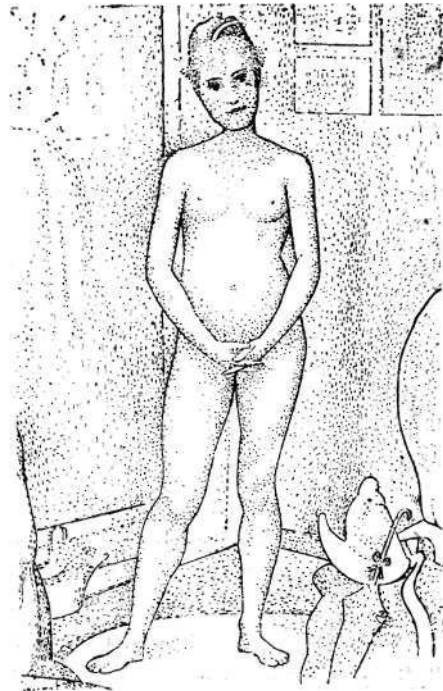
„Послушать исповедь Сёра перед его картиной, над которой он работал год, — писал впоследствии Верхарн, — значило понять, насколько он искренен,

и быть захваченным его красноречием. Спокойно, с неторопливыми жестами, ни на минуту не сводя с вас глаз, медленно, невозмутимым голосом, отыскивая наиболее доходчивые формулировки, он объяснял вам достигнутые им результаты, в которых он был уверен и которые, по его словам, являлись основополагающими. Затем он спрашивал ваше мнение, брал вас в свидетели и ожидал от вас слов, доказывающих, что вы все поняли. Он был очень скромен, даже застенчив, хотя вы все время чувствовали, что он нескладно горд самим собой".⁵²

В июне 1887 г. Сёра подробно, беседовал с Люсьеном Писсарро об окрашенных рамах, и когда отец Люсьена некоторое время спустя зашел в мастерскую, он заметил, что Сёра попутно с работой над картиной „Натурщицы" расписывает и ее раму. „Его работа над картиной подвигается, — сообщал Камилл Писсарро Синьяку, — уже сейчас он достиг чудесной гармонии. Видимо, это будет очень красивая вещь, но особенно неожиданным окажется исполнение рамы. Я видел только начало. Вероятно, это неизбежно, мой дорогой Синьяк. Мы все должны будем делать то же самое. Картина выглядит совсем иначе, если она обрамлена белым или чем-нибудь еще. Без этого обязательного дополнения нельзя получить решительно никакого представления о солнце или о пасмурной погоде. Я сам собираюсь испробовать это. Конечно, результаты я покажу только после того, как станет известен приоритет нашего друга Сёра, что будет только справедливо".⁵³

Эти строки, написанные Писсарро, не только говорят о его скрупулезной честности, но и свидетельствуют о готовности соратников Сёра считаться с ревнивыми опасениями их друга. Опасения эти отнюдь не уменьшались с ростом количества его последователей. А число их росло с каждой выставкой и до такой степени быстро, что Сёра испытывал соблазн совсем отказаться от показа своих работ ради тщетной попытки воспрепятствовать непредвиденным последствиям, к которым приводило влияние его искусства.

В „Салоне независимых" 1887 г., где Сёра показал только пейзажи, рисунки и этюд для „Натурщиц" (сама большая композиция еще не была готова), Дюбуа-Пилле и Ангран выставили картины, выполненные исключительно мелкими точками. Выставлялся там и новичок — Максимилиан Люс, бывший ученик Каролюс-Дюрана в Школе изящных искусств. Вскоре Люс обратил в новую веру своего друга Лео Госсона, в то время как Люсьен Писсарро завербовал своего молодого товарища Луи Айе, который, находясь на военной службе в Версале, старательно изготовлял хроматические диски, включающие



до ста двадцати цветов, и представлял их на рассмотрение Камиллу Писсарро.

Когда в 1888 г. Синьяк, Дюбуа-Пилле и Кросс были приглашены выставиться вместе с „Группой двадцати“ в Бельгии, работы их окончательно убедили нескольких бельгийских художников, уже проявивших в прошлом году интерес к картинам Сёра и Писсарро.

Вилли Финч первый присоединился к неоимпрессионистам, за ним последовал Тео ван Риссельберг, один из наиболее активных членов группы, открывавший для нее новые таланты в Париже, а также Анри ван де Вельде и Жорж Леммен, в то время как другой член „Группы двадцати“ Дарио де Регойя экспериментировал с „призматическими точками“ в Испании.

Несколько позже в Париже объявился еще один новообращенный — Ипполит Птижан; даже ближайший друг Гогена Шуффенекер временно перешел в лагерь Сёра, где его не слишком приветливо встретили, и откуда он вскоре ушел.

Ряд других художников тоже пользовался пуантилистской техникой, как это делал Ван Гог, но они не применяли цветовую схему Сёра и не соблюдали закона контрастов, лишая себя, таким образом, единственного преимущества, какое можно было извлечь из пуантилизма.

Вместо того чтобы рассматривать свое все шире распространявшееся влияние как доказательство справедливости своих теорий, Сёра считал, что его новые последователи просто стремятся „примкнуть к движению, имеющему шансы на успех“.

Естественно, что Писсарро и Синьяк не разделяли его узких взглядов, и последний с нескрываемой радостью восклицал: „Наша доктрина верна, наглядна, картины наши логичны, мы не делаем их больше наудачу, как вначале. Теперь мы — целое направление, а не изолированные одиночки, как это бывало на ранних выставках“.⁵⁴

Но в этот же самый момент Сёра жаловался парижскому критику Арсену Александру, что у него стало слишком много последователей и это ему не по вкусу. Странная позиция Сёра, в конце концов, повлекла за собой серьезный конфликт с Синьяком.

Летом 1888 г., пока Сёра работал в Порт-ан-Бессене, очаровательной маленькой гавани на побережье Нормандии, которую Синьяк „открыл“ несколько лет назад, Арсен Александр написал в Париже очерк о неоимпрессионизме. Очерк этот ни в коей мере не был сочувственным, в нем повторялись обычные утверждения, что пуантилистская техника „испортила некоторых явно одаренных художников, как, например, Ангрона и Синьяка“, и заканчивался он следующим заявлением: „Небольшая доза науки не приносит искусству никакого вреда; наука в слишком большом количестве уводит от него“. Александр тем не менее соглашался, что Сёра — настоящий художник и говорил о нем: „Сёра — истинный апостол теории линзы, тот, кто ее основал и породил, человек большой учености и энергии, теперь считает, что плохо осведомленные критики и недобросовестные товарищи чуть ли не отрицают за ним авторские права на нее“.⁵⁵

Синьяк пришел в ярость, прочтя эту фразу о „недобросовестных товарищах“, которая, как он писал Писсарро, „ставит под сомнение нашу честность, чего я не могу спустить. Я пишу Сёра и прошу ответить, не он ли инспирировал эту фразу... Я жду откровенного ответа... Во всяком случае, вы должны согласиться, что если бы Сёра, как трус, не плакался в жилетку Александра, этот человек ничего бы не знал о низкой завистливости нашего прекрасного друга".⁵⁶

Ответ Сёра не рассеял полностью подозрений Синьяка, „Мой милый Синьяк, — писал он, — из этой статьи мне известна лишь та фраза, которую вы цитируете в своем письме. Если бы господин Александр сказал мне: „Я напишу это“, я ответил бы ему: „Но вы же обидите Синьяка, или Писсарро, или Анграна, или Дюбуа-Пилле. Я не хочу обижать никого“. Знайте, я не сказал ему ничего другого, кроме того, в чем был убежден всегда. А именно: чем больше нас будет, тем менее оригинальными мы будем казаться, а в тот день, когда все начнут применять нашу технику, она потеряет всякую цену, и люди начнут искать что-либо новое, как это уже случалось. Я имею право так думать и говорить, поскольку я пользуюсь этой техникой только для того, чтобы сделать что-то новое, искусство, целиком созданное мною“.

В письме была небольшая приписка: „Я а) никогда никого не называл „недобросовестным товарищем“, б) я до сих пор продолжаю считать брошюру Фенеона выражением моих идей в живописи“.⁵⁷

Писсарро пытался успокоить Синьяка и просил его философски отнестись к этому инциденту: „Поверьте, если Сёра действительно был вдохновителем статьи, на которую вы обратили мое внимание, значит, он просто потерял голову... Как! Разве мало тех величайших предосторожностей, какие мы с самого начала приняли в отношении и Фенеона, и Дюран-Рюэля, и всех, кто был заинтересован новым искусством? Разве мы не сделали все, чтобы Сёра безраздельно наслаждался славой человека, кому первому во Франции пришла в голову мысль применить достижения науки к живописи? А сегодня он хочет, чтобы эта мысль была лишь его достоянием... Это же абсурд!.. Ей-богу, дорогой мой Синьяк, следовало бы выдать Сёра патент на его идею, если только это может польстить его гордости... В конце концов, искусство не сводится к научной теории. Честное слово, если бы Сёра владел только ею, он бы меня мало интересовал... Разве вы сами, дорогой мой Синьяк, считаете, что основа вашего таланта — научная теория? К счастью, нет. Ну, так пусть на вас не действуют эти болтуны; успокойтесь, продолжайте вашу работу, и пускай завистники воют. Вы одарены тем, что необходимо для создания искусства... Вот и применяйте науку, которая принадлежит всем, но сохраните присущий вам дар... Чувствуйте себя свободным художником, а Сёра пусть разрешает проблемы, что, конечно, тоже приносит известную пользу. Это его удел...“⁵⁸

Действительно, уделом Сёра было разрешать новые проблемы. „Все его друзья, — заявлял Верхарн, — художники и прочие, чувствовали, что в их группе он был подлинной силой. Он был самым упорным искателем, обладал самой сильной волей и твердо решил познать неведомое. Он был человеком, способным

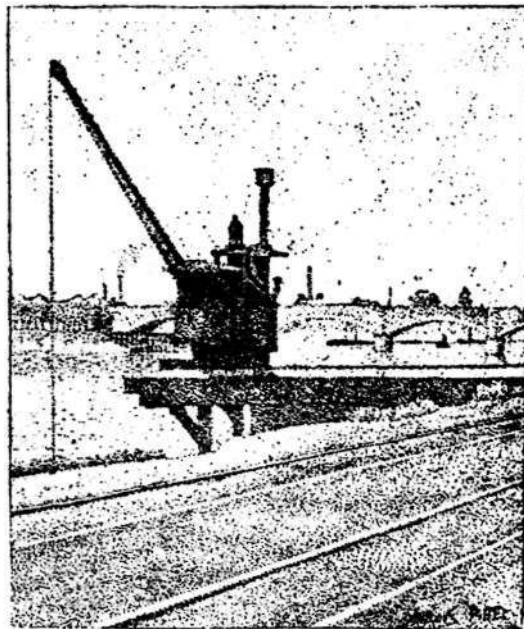
к абсолютной сосредоточенности, он умел обобщать идеи и с беспощадной логикой синтезировать их, выводить законы из каждого случайного наблюдения и не упускать ни одной самой мельчайшей детали, которая может дополнить его систему... Он никогда не считал, что его соратники стоят на одном уровне с ним".⁵⁹

Товарищи Сёра охотно признавали его ведущую роль, но в то же время обижались на его высокомерное к ним отношение. Это вело к враждебности и разочарованиям. Было бы, однако, несправедливо считать, что соратники Сёра не старались совершенно искренне способствовать развитию его теорий и только копировали его. В группе шел непрерывный обмен мнениями и опытом, и каждый член ее, берясь за решение какой-то конкретной проблемы, всегда держал остальных в курсе своих открытий. Каждая новая работа была поводом к исследованию новых идей. Синьяк впоследствии утверждал, что не проходило двух лет без того, чтобы в произведениях каждого из художников группы не появились бы новые элементы — плоды их непрерывных исканий.⁶⁰

Дюбуа-Пилле, по-видимому, первым начавший систематически применять дивизионизм в портретной живописи (хотя за ним сразу же последовал Тео ван Риссельберг), не ограничился изучением „Теории цветов“ американского физика О. Н. Руда. Он начал эксперименты с „переходами“, как он их называл, основанными на открытиях Томаса Юнга. Согласно теории, сформулированной этим английским ученым в 1807 г., „каждый бесконечно малый элемент сетчатой оболочки глаза может воспринимать и передавать три различных ощущения. Одна категория нервов чувствительна к воздействию длинных световых волн (ощущение красного), вторая категория реагирует на волны средней длины (ощущение зеленого), третья возбуждается короткими световыми волнами (ощущение фиолетового). Красное воздействует на первую категорию нервов, но, согласно Юнгу, оно также воздействует, хотя и в меньшей степени, на две остальные категории; то же самое относится к зеленому и фиолетовому. Так, если изучать кривую возбудимости различных категорий нервов, можно, например, увидеть, что если для создания ощущения красного цвета сильно воздействовать на нужные нервы, то возбуждаются также нервы, реагирующие на зеленый и фиолетовый, хотя вторые раздражаются уже гораздо меньше, а последние и совсем мало.

Таким образом, стремясь передать в картине ощущение красного, надо принимать во внимание количество зеленого и фиолетового. То же самое относится к ощущениям, вызываемым другими цветами. Если для прямого ощущения красного, или зеленого, или фиолетового и т. п. не принимать в расчет этих побочных цветовых ощущений, то основной тон будет изменен. Если же этот красный или зеленый, или фиолетовый цвет расположен рядом с другими цветами либо находится под воздействием цветового света или его отражения, либо покрыт пятнами тени, то количества непринятого во внимание цвета будет не хватать и переход от одного цвета к другому, от света к тени и т. п. будет бедным".⁶¹

Друзья Дюбуа-Пилле не были убеждены в необходимости этих сложных расчетов. Не хотели они следовать и за Лео Госсомом, который доказывал, что нельзя изучать закон дополнительных цветов, базируясь лишь на двойных комбинациях.⁶² Когда Айе выдвинул несколько своих теорий по поводу переходов и промежуточных тонов, остальные подвергли критике оптический ахроматизм и обесцвечивание, которые обнаружили в его работе.⁶³ Впрочем, сам Айе объяснял в письме к своему другу Люсьену Писсарро: „Теория должна быть одной и той же для всех; все без исключения должны стараться дополнять и совершенствовать ее, но в то же время все должны применять ее по-разному, иначе мы все будем гибридами“.⁶⁴



Однако собственные поиски друзей Сёра не мешали им по временам подражать ему и либо создавать контрасты больших масс, как это делал он, либо употреблять маленькие деревянные доски для этюдов с натуры, либо просто давать своим картинам точные и описательные названия, какие он любил, а иногда даже работать на выбранных им мотивах, как, например, на острове Гранд-Жатт.

Конечно, иногда они полностью попадали под его влияние, но разве тем самым они не признавали его главенство? Тем более, что каждый художник присоединялся к группе, рассчитывая с помощью неоимпрессионистских концепций достичь своего индивидуального выражения. Они горели желанием, как выражался Синьяк, „покончить с трудным, хоть и полезным периодом анализа, когда все наши этюды были похожи друг на друга, и приступить к созданию индивидуальных и разных произведений“.⁶⁵ Те, кто подчинились влиянию Сёра, были скорее людьми слабыми, чем недобросовестными.

В эпоху, когда наука расцветала и ее достижения раскрывали перед широкими массами безграничные перспективы, примером чего служит деятельность таких людей, как Дарвин, Пастер и Эдиссон, попытки применить научные идеи в области искусства и литературы были совершенно закономерны.

Золя проявлял глубокий интерес к естественным наукам. Флобер предвидел, что литература начнет приобретать все более и более научный характер, а поэт, философ и ученый Шарль Кро, скончавшийся в 1888 г., работал над изобретением фонографа и цветной фотографии.⁶⁶

Не удивительно поэтому, что теории Сёра привлекали к себе такое пристальное внимание художников: в них была не только новизна — они также шли в ногу с общими тенденциями эпохи. Однако те, кто верил, что в тео-

риях Сёра они нашли непогрешимый рецепт искусства, просто забывали, что успех любой техники или теории зависит от того, кто применяет ее, и что ни один метод, даже самый совершенный, не может восполнить отсутствие таланта. Те немногие приспособленцы, которые пытались слепо копировать метод Сёра, скоро увидели, насколько прав был Фенеон, предостерегая их от этого. Они либо отказались от такого метода, как Шуффенекер и Анкетен, либо просто использовали манеру исполнения Сёра для создания совершенно непохожих на его работы академических полотен, как это сделали Птижан, Лоран, Аман-Жан, а позже Анри-Мартен и Лесиданер.

Рассказывали даже, будто некий художник сделал пуантилистскую копию одной из бесчисленных и несносных Венер Бугро и тем не менее создал картину, все еще достаточно характерную для Бугро.⁶⁷

Правда, те, кто хотели „нажить капитал“ на изысканиях Сёра и его группы, были так беспомощны, что лишь подчеркивали их силу и оригинальность; в то же время верно и то, что успеха у публики, когда он был завоеван, временно добились именно они, потому что популяризаторы всегда получают признание раньше, чем первооткрыватель.

За исключением самого Сёра, члены его группы, видимо, не слишком огорчались подобными происшествиями и, прежде всего, потому, что, как люди честные и убежденные, не могли завидовать легкому успеху поверхностных виртуозов. К тому же они были слишком поглощены совершенствованием своего метода, а занимались они этим постоянно.

Например, Тео ван Риссельберг пытался сочетать на одном полотне точки разных размеров, обрабатывая задний план и другие большие поверхности точками более крупными, чем те, которые он применял для деталей, в частности для лиц моделей; в последнем случае он пользовался крохотными точками, дающими возможность более тонкой моделировки. При таком методе мелкие точки на определенном расстоянии совершенно исчезали, в то время как более крупные были отчетливо видны.

Уроженец Англии Вилли Финч, очень культурный и одаренный художник, отличался от своих бельгийских друзей по „Группе двадцати“ тем, что некоторое время регулярно применял крупные точки, положенные на расстоянии друг от друга так, чтобы между ними был виден белый грунт. (Сёра же обычно писал на холстах, предварительно покрытых краской, положенной широкими мазками, что давало возможность располагать точки более свободно без того, чтобы была видна белая основа холста.) Что же касается Жоржа Леммена, третьего неоимпрессиониста в „Группе двадцати“, то он был менее склонен к самостоятельным экспериментам и, подобно Максимилиану Люсу, очень свободно пользовался методом Сёра.

Вообще же не все члены группы твердо придерживались принципов Сёра. Например, тот же Люс никогда не мог полностью подчинить свой романтический темперамент строгим правилам дивизионизма. Он, должно быть, жаловался Кроссу на то, как трудно подчинять строгой дисциплине свои ощущения, так как последний писал ему: „В творчестве, наряду с интуицией, большое участие

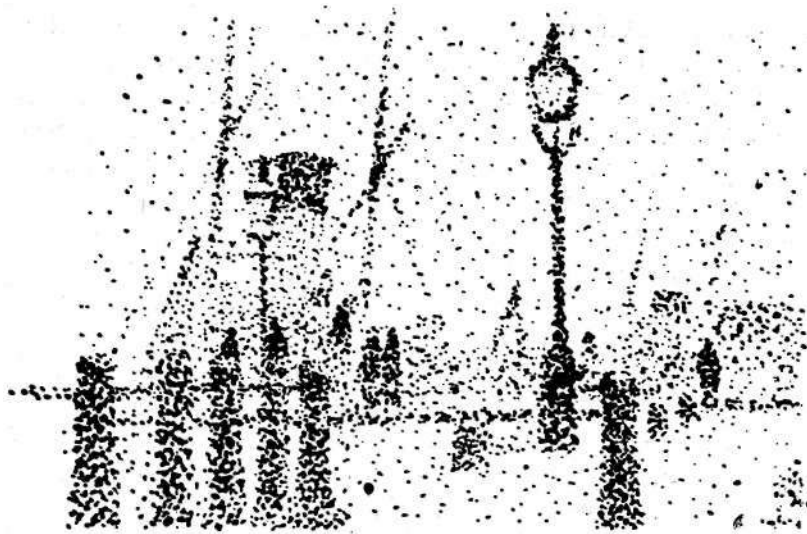
принимает сила воли, а силу воли можно почерпнуть только из точных знаний. Эта точность знаний захватывает меня. Я ищу ее в законах контраста цветов. Я не позволяю себе слишком много рассуждать и думаю, что это как раз то, в чем я больше всего нуждаюсь. Если вы одарены способностью чувствовать, как художник, способностью, которую критики называют поэтичностью, — я употребляю это слово в широком смысле, — никакие поиски, никакая работа над совершенствованием метода не заставят вас отказаться от впечатлений, которые вы получили".⁶⁸

В отношении же себя Кросс откровенно признавался: „Мои ощущения, как результат свойств моего художественного темперамента, нуждаются в грамматике, риторике и логике", но одновременно он прибавлял: „Я не люблю догматизма и считаю, что счастлив тот, кто нашел соответствующие его темпераменту средства выражения. „Будь тем, что ты есть", говорит Ницше".⁶⁹

Однако „метод" мешал не только Люсу. Он, видимо, начал подавляюще действовать и на Анри ван де Вельде, так как исключительная сосредоточенность, которой требовал метод Сёра, стоила художнику слишком большого нервного напряжения.

Камилл Писсарро тоже испытывал трудности в овладении „техникой, которая связывает меня и не позволяет мне работать по непосредственным ощущениям", — как он говорил Фенеону.⁷⁰ Он начал искать метод, которым можно было бы заменить пуантилизм, и объяснял своему сыну Люсьену: „Сам процесс исполнения кажется мне недостаточно быстрым; он не может непосредственно следовать за ощущениями".⁷¹

Сёра и Синьяк могли бы возразить ему, что именно в этом и заключается достоинство их метода, поскольку, противоположность импрессионистам, они не были заинтересованы в непосредственности творчества и стремились к тому, что ван де Вельде называл „возвращением к стилю", обуздывая свои ощущения силой воли и размышлением.



Анри-Эдмон Кросс, занятый преимущественно поисками декоративного эффекта, одно время пытался упростить свое выполнение, накладывая точки ровными рядами, так чтобы они не соприкасались друг с другом, и предварительно покрывая холст слоем краски.

Вначале Кросс посвятил себя монохромным композициям, которые держались скорее на равновесии масс и линейном узоре, чем на цветовых акцентах, но постепенно его манера стала более свободной, а палитра более богатой. Синьяк восхищался его „успехами в области логики цвета и синтеза формы... Он одновременно и холодный методичный мыслитель и страстный взволнованный мечтатель".⁷²

Объясняя свои концепции, Кросс однажды сказал своему другу Тео ван Риссельбергу: „Гармония требует жертв. Отправным пунктом для нас всегда является впечатление от природы. Так вот, мы не можем уместить на холсте все, что есть в природе. И дело даже не в том, что мы не можем уместить все, а в том, что мы можем уместить лишь очень немногое. Это немногое становится всем — произведением, созданным человеком. Мы жертвуем формами, валерами, красками в соответствии с замыслом произведения, которое нужно создать".⁷³

В противоположность Сёра, основной целью Кросса было стремление возможно свободнее следовать зову своего воображения; поэтому позднее он писал ван Риссельбергу: „Неужели, спрашиваю я себя, цель искусства сводится к тому, чтобы с большим или меньшим вкусом расположить эти фрагменты природы в прямоугольнике? И я возвращаюсь к мысли о хроматических гармониях, составленных из самых разных элементов и безотносительно к природе, как к отправной точке".⁷⁴

Синьяк тоже был одержим желанием освободиться от подражания природе. Однажды он объяснял Анграну: „Малейший ритм, мельчайшая мера кажутся мне куда более важными, чем видимая реальность, и я слишком часто ощущал бремя природы, чтобы не страшиться его. А когда природа не бывает помехой, она большей частью просто бесполезна. Насколько более интересным кажется мне тот Париж, который я создал на втором плане моей картины „Снос домов", — поймите меня правильно: интересным только для моей картины, — чем тот, с которого я делал этюды на высотах Монмартра! И все же, какие радости заключены для нас в природе — этом источнике всего прекрасного! Нужно выбирать, идеализировать, упрощать, но как трудна, не правда ли, эта задача, хотя она может показаться такой простой?"⁷⁵

Ангрana, который наряду с Синьяком был одним из самых близких друзей Сёра и рисунки которого особенно высоко ценились остальными членами группы, поглощали те же проблемы. „Он утверждает, — записал однажды Синьяк, — что именно исследование природы парализует нас, что мы знаем достаточно для того, чтобы нарисовать собаку, непохожую на осла, и что этого нам вполне довольно. Что же касается остального, то нас должно занимать только расположение линий и красок". Но сам Синьяк добавлял к этому замечанию: „К несчастью, мне кажется, что мы очень скоро впадем в монотонность, если не будем обновлять наши впечатления от природы".⁷⁶

Синьяк, несомненно, не только работал в теснейшем контакте с Сёра (кстати, он глубоко восхищался им, несмотря на случайные размолвки), но и больше всех способствовал успехам группы, будучи одновременно и ее пропагандистом и ее вдохновителем. „Вся тяжесть неоимпрессионизма лежит на ваших плечах, — написал ему однажды Писсарро. — Сёра не трогают, потому что он всегда молчит; меня считают старым и дряхлым, ну, а на вас нападают потому, что вы — боеспособны”.⁷⁷

Постоянно увлеченный новыми идеями, Синьяк развивал их с энтузиазмом, резко отличавшимся от торжественной целеустремленности Сёра. Он всегда был готов разъяснять принципы дивизионизма, в то время как Сёра зачастую проявлял большую осторожность и молчал до тех пор, пока не убеждался, что встретит сочувствие и понимание. По существу, Синьяк взял на себя роль теоретика группы. Остальные члены группы считали даже, что он более точен и научен, чем сам Сёра.⁷⁸ Они также находили в его работах больше света, чем в работах Сёра.

Однако сам Синьяк положил много трудов на то, чтобы преодолеть присущую его темпераменту чрезмерную склонность к яркому цвету. В 1887 г. в письме к Писсарро он восклицал: „Ах, как для нас важны пасмурная погода и локальные цвета, лишенные чистоты, — одним словом, все серое! Я считаю, что нам нужно теперь искать именно в этом направлении!”⁷⁹ Все же после краткого периода работы в приглушенной цветовой гамме Синьяк снова вернулся к еще более сверкающим гармониям, в которых он достигал такой удивительной силы.

В числе второстепенных открытий Синьяка была нумерация своих работ по образцу музыкальных произведений и присвоение некоторым морским пейзажам таких названий, как „Адажио”, „Ларгетто”, „Скерцо”, а также окраска подписей в соответствии с красочной поверхностью, на которой они делаются. (Фенеон был вообще против подписей, так как они нарушали чистоту произведения искусства, а также, вероятно, в связи со своими анархистскими убеждениями.)

Картины Синьяка восхищали Фенеона как „совершенные образцы высоко-развитого декоративного искусства, которое жертвует сюжетом ради узора линий, перечислением ради синтеза, мимолетным ради постоянного и, устав от мнимой реальности природы, сообщает ей, наконец, реальность подлинную”.⁸⁰ Фенеон замечал также, что все работы Синьяка были подчинены единому доминирующему направлению, ведущая роль которого утверждалась противопоставлением побочных линий, но добавлял, что Синьяк делал это скорее интуитивно, чем на основании правил.⁸¹

Одной из самых значительных заслуг Синьяка в этот период было его тесное сотрудничество с Шарлем Анри в работе последнего над „Воспитанием чувства формы” и „Воспитанием чувства цвета”, а также над некоторыми другими сочинениями, законченными в 1888 г.

Синьяк даже нарисовал рекламный плакат для публикаций Анри и иллюстрировал литографией объявление, появившееся на обороте программ „Свободного

театра" Антуана. Фенеон же в это время в нескольких статьях старался объяснить теории Анри. Новые публикации Анри были следующие: 1. „Хроматический круг, дающий все дополнители и гармонии цветов, с введением в общую теорию динамогении, иначе говоря теорию контраста, ритма и меры". 2. „Эстетическая таблица с указаниями способов использования ее в художественной промышленности, истории искусства, для интерпретации графического метода и вообще изучения эстетизации форм".⁸²

„Это книга по эстетике форм, снабженная приложением — эстетической таблицей Ш. Анри, которая является инструментом для изучения всех размеров и углов, — объяснял Синьяк Винсенту Ван Гогу. — С ее помощью можно узнать, гармонична форма или нет. Она будет иметь большое общественное значение, особенно в художественной промышленности. Мы научим рабочих, подмастерьев и прочих, чье эстетическое воспитание до сих пор было основано на ложных или глупых эмпирически выведенных правилах. Я пришлю вам один экземпляр брошюры Анри, как только она выйдет из печати".⁸³

Эти публикации появились сначала в „Revue indépendante" в 1893 г., а вскоре за ними последовала еще одна работа (для нее Синьяк начертил большое количество схем) под названием „Применение новых точных приборов (хроматический круг, эстетическая таблица и эстетический тройной дециметр) в археологии".⁸⁴

Синьяк так увлекся проблемами расположения линий, что в 1890 г. написал несколько „символистский" портрет Фенеона с цикламеном в руке „на эмалевом фоне, ритмизованном размерами и углами, тонами и красками", как уточняло название, но Писсарро тут же указал ему, что такая явная и надуманная орнаментальность линий не обладает подлинно декоративными свойствами и не представляет собой никакой художественной ценности. Синьяк, видимо, согласился с ним, потому что больше не занимался холодно-рассудочными композициями такого рода, а попытался вместо этого применить свое новое понимание значения линейных направлений к наблюдению над природой.

В ходе своих исследований Шарль Анри сумел установить тесную связь между эстетическими и физиологическими проблемами, предварительно выяснив, какие пространственные направления выражают радость или динамику, боль или торможение. Он открыл, что радость ассоциируется с направлением вверх и с движением слева направо, противоположный же результат достигается движением вниз или справа налево; промежуточным возбуждениям соответствуют промежуточные направления. Ученый нашел также, что определенные цвета, такие, как красный и желтый (теплые цвета), более или менее радостны (динамичны), тогда как другие — зеленый, фиолетовый и синий (холодные цвета) — вызывают сравнительно тормозящий эффект. Анри соответственно установил хроматический круг, на котором радостные (динамические) цвета соответствуют радостным (динамическим) направлениям, а тормозящие цвета — тормозящим направлениям и где учтены также теория контрастов, длина волн различных цветов и пр.

Исследуя ритм и меру, Анри пришел к выводам, приложимым как к цвету, так и к форме. Фенеон приветствовал его книги, как „красочное и математи-

чески точное произведение искусства, которое вдохнет новую жизнь во все науки".⁸⁵

Гоген уже имел в виду некоторые вопросы такого порядка, когда в 1885 г. писал Шуффенекеру: „Существуют благородные линии, линии, вводящие в заблуждение, и т. п.; прямая линия производит впечатление бесконечности, кривая — впечатление ограниченности. О мистическом значении чисел я уже не говорю. Сколько, например, было споров о цифрах 3 и 7! Краски не столь многообразны по смыслу, как линии, зато более наглядны, потому что сильнее воздействуют на глаз. Существуют тональности благородные и вульгарные, гармонии безмятежные и успокаивающие или такие, которые возбуждают вас своей смелостью".⁸⁶ Но в то время как Гоген разрешал эти вопросы эмпирически, Сёра предпочитал подходить к ним с научной точки зрения.

Сёра немедленно воспользовался открытиями Анри и в своих новых композициях начал разрабатывать вопросы символического значения линейных направлений и цвета. Явным подтверждением этому служит его картина „Парад", над которой он начал работать осенью 1887 г. и на которой явно подчеркнутые вертикали и горизонталы, усиленные сине-фиолетовой окраской, создают определенное впечатление однообразия.

В своих композициях Сёра также отказался от сцен на открытом воздухе, как это было в „Купании" и „Гранд-Жатт", или во всяком случае предпочитал, как в „Параде", условия искусственного освещения. Это освобождало его от необходимости изучать эффекты солнца на природе и позволяло заранее установить для каждой работы общую доминирующую тональность, потому что, как сформулировал это Синьяк, художник должен волновать зрителя „посредством гармоний линий и красок, которыми он может манипулировать в соответствии со своими потребностями и своей волей".⁸⁷

Сёра объяснял Гюставу Кану, что „Панафинеи Фидия были процессией. Я хочу показать современных людей, двигающихся, как фигуры на фризах, раскрыть их сущность и поместить их на картинах, отличающихся гармонией красок — благодаря подбору тонов и гармонией линий — благодаря их верной направленности, словом, на картинах, где линия и цвет соответствуют друг другу".⁸⁸

Однако, несмотря на то что Сёра настойчиво утверждал в своих композициях перпендикуляры, горизонталы, а затем и диагонали, он однажды сказал Анграну и Кроссу, что „в соответствии со своим видением он всегда воспринимает валеры раньше, чем линии, и что ему никогда бы не пришло в голову начинать картину с линии. Кроме того, — добавил он, — цвет меняет рисунок вещей".⁸⁹

Это объяснение, однако, скорее применимо не к большим композициям Сёра, а к его пейзажам, хотя даже в них линейные направления неуклонно приобретали все большее значение.

Каждый год летом он писал серии пейзажей на берегу моря или просто в окрестностях Парижа, чтобы, как он говорил Верхарну, „смыть с глаз освещение мастерской и точнее передать естественный свет со всеми его нюансами". Зимой же он заканчивал одно из своих больших полотен — результат долгих поисков, иногда заключавших в себе и некоторые открытия. Однако Сёра

неодобрительно отнесся к предложению Верхарна называть эти выполненные зимой картины „проблемными полотнами”.⁹⁰

Именно в своей зимней работе „Парад”, за которой последовали „Канкан” и „Цирк”, Сёра попытался наиболее полно применить теории Анри и включить в свою систему все элементы, способные принести пользу искусству. Убедившись, наконец, что в искусстве не существует секретов, Сёра почувствовал, что может огласить собственную теорию хотя бы для того, чтобы установить свой неоспоримый приоритет. В конце концов, он согласился опубликовать свои эстетические принципы, которые сформулировал не как художник, а точным и сухим стилем ученого:⁹¹

„Эстетика.

Искусство — это гармония. Гармония есть аналогия противоположных и сходных элементов — тона, цвета и линий, рассматриваемых в соответствии с доминантой и под воздействием света в радостных, спокойных или печальных комбинациях.

Противоположности таковы:

в отношении тона — более	{	яркий	для более темного.
		светлый	

Для цвета — дополнительные цвета, то есть определенный красный, противопоставленный своему дополнительному цвету, и т. д. (красный — зеленый, оранжевый — синий, желтый — фиолетовый).

Для линии — образующие прямой угол.



В радостном тоне доминирует яркость, в радостном цвете доминирует теплота; радостная линия — это линия, поднимающаяся над горизонталью.

Спокойный тон передается эквивалентностью темного и светлого, цвет — эквивалентностью теплого и холодного, линия — горизонталью.

Печальный тон передается преобладанием темного, печальный цвет преобладанием холодных красок, печальная линия — линиями, идущими вниз от горизонтали.



Техника.

Можно считать доказанной длительность воздействия света на сетчатую оболочку; из этого следует, что имеет место синтез. Средством выражения является оптическая смесь тонов и цветов, одновременно и локального цвета и освещающего цвета — солнца, керосиновой лампы, газа и т. д., то есть различных источников света и их воздействия (теней), согласно законам контраста, градации и излучения.

Рама должна выполняться в гармонии, противоположной гармонии тонов, цветов и линий на картине:



Таким образом, все, что Сёра вначале постигал отчасти интуитивно, было теперь подкреплено научными данными и выкристаллизовалось в уверенность. Если у него когда-то и были сомнения, то в его резюме от них не осталось решительно никаких следов. Друзья Сёра, следившие шаг за шагом за его изысканиями и поражавшиеся „немедленной убежденности в своей непогрешимости“, с которой он подходил к каждой новой проблеме, получили теперь изложение основ его доктрины.

По-видимому, окончательно сформулированные теории Сёра не вызвали никаких возражений. Очевидно, они были приняты членами группы с тем же глубоким уважением, с каким они выслушивали его редкие, но неизменно четкие объяснения.

Сёра время от времени встречался со своими друзьями в кафе „Маренго“, где собирались „Независимые“ (их собрания он добросовестно посещал), в „Новых Афинах“, бывшем месте встреч импрессионистов, показывавшихся там все реже и реже, в „Английской таверне“, на улице Амстердам, где в 1886 г. собирались сотрудники „La Vogue“, на регулярных „понедельниках“ в мастерской Синьяка, находившейся неподалеку от мастерской самого Сёра, на авеню Клиши, где Синьяк принимал своих друзей и некоторых писателей, например, Анри де Ренье, Поля Адана и Поля Алексиса, или, наконец, в „Восточном кафе“ на улице Клиши, куда он заглядывал на несколько минут безупречно и строго одетый, когда с наступлением сумерек оставлял мастерскую и направлялся обедать к матери.

Он обычно слушал других и не произносил ни слова, если к нему не обращались с прямым вопросом, но как только разговор переходил на проблемы искусства, в особенности когда обсуждался его метод, он начинал говорить с удивительной ясностью, придававшей особый вес его словам. Он был глубоко серьезен, никогда не позволял себе фантазировать и оставался загадкой для большинства своих соратников, которые уважали его привычки и не мешали ему следовать своим трудным и одиноким путем.

Иногда Сёра появлялся также в „Revue indépendante“, одним из основателей и секретарем которого был Фенеон и где по вечерам встречались его друзья. Писсарро, Ангран, Люс, Шарль Анри, Гюстав Кан, критик Жюль Кристоф, подружившийся с Сёра, и многие другие обменивались там мнениями по вопросам политики, литературы и, конечно, искусства. В помещении „Revue indépendante“ часто устраивались небольшие выставки, на которых в большинстве случаев преобладали неимпрессионисты, но куда приглашались и другие художники, как, например, Ван Гог.

В иных случаях Сёра вместе с Синьяком, Дюбуа-Пилле и Шарлем Анри присоединялся к группе поэтов и писателей в кабачке „Гамбринус“, где с 1884

по 1886 г. почти каждый вечер собирались Жан Мореас, Гюстав Кан, Феликс Фенеон, Поль Адан, Эдуард Дюжарден, издатель „Revue wagnérienne“, Теодор Визева, критик, не одобрявший теорий Сёра, Жан Ажалбер, Морис Баррес, Жюль Лафорг и их друзья. В этом кабачке были основаны „Revue indépendante“ и недолговечный „Vogue“ и там, по воспоминаниям Жюля Кристофа, „из отвращения к грубым, чисто внешним и уже устаревшим натуралистическим формулам родился символизм — исследователь душ, тонких нюансов, скрытого и неожиданного подтекста, мимолетных и по временам болезненных и напряженных впечатлений, искусство, понятное лишь посвященным, неизбежно аристократическое, немного обманчивое, если хотите, тяготеющее к мистификации, восстающее против всеобщей глупости, искусство, порожденное наукой и мечтой, взывающее к интеллекту во всех его формах и даже к тому, что лежит за пределами материи, искусство спиритуалистическое и скептическое, нигилистическое, религиозное и атеистическое, даже вагнерианское“.⁹²

Примечания

- ¹ Об интересе Сёра к теориям Коро см.: *Extraits du journal inédit de Paul Signac*, II. „Gazette des Beaux-Arts“, апрель 1952 (запись в дневнике от 16 ноября 1898 г.).
- ² Chevreul. *La Loi du contraste simultané des couleurs*, гл. I, раздел № 78.
- ³ Дневник Синьяка, запись от 22 февраля 1895 г. См. отрывки из неопубликованного дневника Поля Синьяка. „Gazette des Beaux-Arts“, июль—сентябрь 1949.
- ⁴ Signac. *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*. Paris, 1899, гл. II.
- ⁵ См. дневник Синьяка, запись от 29 декабря 1894 г., цит. соч., I.
- ⁶ Signac. *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, гл. II.
- ⁷ См. статью об Ангрane в „Par chez nous“ (*Revue normande*), февраль—март 1921.
- ⁸ Краткое изложение неопубликованных записей Люсьена Писсарро, любезно предоставленных покойной г-жой Эстер Л. Писсарро, Лондон.
- ⁹ См.: Fénéon. *Le Néo-Impressionnisme*. „L'Art moderne“, 1 мая 1887; эта важная статья, основанная на сведениях, полученных непосредственно от художников, не включена в собрание сочинений: Fénéon. *Oeuvres*. Paris. 1948. Перепечатана вместе с другими статьями Фенеона о Сёра в H. Dorra et J. Rewald. *Seurat*. Paris, 1960.
- ¹⁰ См.: Fénéon. *Les Impressionnistes en 1886*. Paris; перепечатано в *Oeuvres*, стр. 81.
- ¹¹ См. письмо Сёра к Фенеону от 20 июня 1890 г.; цитируется у H. Dorra et J. Rewald, цит. соч., стр. XXVII, прим. 34.
- ¹² См.: Fénéon. *Le Néo-Impressionnisme*, цит. соч.
- ¹³ Signac. *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, гл. III.
- ¹⁴ Sutter. *Les Phénomènes de la vision*. Шесть статей, опубликованных в 1880 г. в „L'Art“; см.: Rewald. *Georges Seurat*. Paris, 1948, стр. 119, 120.
- ¹⁵ См.: J. Christophe. Albert Dubois-Pillet. „La Cravache“, 15 сентября 1892.
- ¹⁶ Письмо Анграна к Кокио. См.: Coquiote. *Seurat*. Paris, 1924, стр. 41.
- ¹⁷ См. письмо Писсарро к П. Дюран-Рюэлю от 6 ноября 1886 г. Venturi. *Archives de l'Impressionnisme*. Paris—New York, 1939, т. II, стр. 24, 25.
- ¹⁸ Фенеон в своей статье *Au Pavillon de la ville de Paris*. „Le Chat Noir“, 2 апреля, 1892 (не включенной в *Oeuvres*), спустя шесть лет после окончания „Гранд-Жатт“ и по прошествии года со дня смерти Сёра, утверждал: „Из-за качества красок, которыми Сёра работал в конце 1885 и в 1886 г., эта картина, имеющая историческое значение, потеряла очарование яркого цвета. Если розовые и голубые тона сохранились, то ярко-зеленые превратились

- в оливковые, а на месте оранжевых тонов, передававших свет, просто-напросто образовались дыры".
- ¹⁹ См. Fénéon. *L'Impressionnisme aux Tuileries*. „L'Art moderne", 19 сентября 1886 (статья не включена в Oeuvres).
- ²⁰ Письмо Синьяка Камиллу Писсарро [май 1887]. Неопубликованный документ, любезно предоставленный покойным Родо Писсарро, Париж.
- ²¹ См.: Camille Pissarro. *Lettres à son fils Lucien*, Paris, 1950, стр. 87—102; Джон Ревалд. История импрессионизма. Л.—М., „Искусство", 1959, стр. 332—336.
- ²² О критике картины „Гранд-Жатт" см. Rewald. *Seurat*, стр. 28—31, а также H. Dorra et J. Rewald, цит. соч., стр. 158—162.
- ²³ Signac. *Le Néo-Impressionnisme, documents*, „Gazette des Beaux-Arts", 1934.
- ²⁴ G. Moore. *Modern Painting, new ed.*, London, 1898, стр. 89.
- ²⁵ F. Javel. *Les Impressionnistes*. „L'Événement", 16 мая 1886.
- ²⁶ См.: J. Antoine. *Les peintres néo-impressionnistes*. „Art et Critique", 9 и 16 августа 1890.
- ²⁷ См.: L. Pilate de Brinn'Gaubast. *L'Exposition des Artistes Indépendants*. „Le Décadent", 18 сентября 1886.
- ²⁸ См.: P. Fiérens. *Théo van Rysselberghe*. Bruxelles, 1937, стр. 16.
- ²⁹ См.: Verhaeren. *Sensations*. Paris, 1927, стр. 196.
- ³⁰ См. дневник Синьяка, запись от 3 декабря 1894 г., цит. соч., I.
- ³¹ T. Robinson. *Modern French Masters*. New York, 1891, стр. 169.
- ³² См.: Rewald. *Felix Fénéon*. „Gazette des Beaux-Arts", июль—август 1947; февраль 1948.
- ³³ Fénéon. *Les impressionnistes en 1886. Oeuvres*, стр. 79, 80.
- ³⁴ Signac. *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, гл. III.
- ³⁵ Fénéon. *Le Néo-Impressionnisme*, цит. соч.
- ³⁶ См.: G. Kahn. *Seurat*. „L'Art moderne", 5 апреля 1891.
- ³⁷ P. Valéry. Charles Henry. „Cahiers de l'Etoile, № 13, январь—февраль 1930; специальный выпуск „Hommage à Charles Henry", со статьями Г. Кана, П. Синьяка и др. Об Анри см. также: Fénéon. *Une Esthétique scientifique*. „La Cravache", 18 мая 1889 (перепечатано в Fénéon. *Oeuvres*, стр. 167—172); Fénéon. *Les Disparus: Charles Henry*. „Bulletin de la Vie artistique", 15 ноября 1926; R. Mirabaud. *Charles Henry et l'idéalisme scientifique*. Paris, 1926.
- ³⁸ G. Lecomte. *Camille Pissarro*. Paris, 1922, стр. 75.
- ³⁹ См.: G. L. „La Revue indépendante", январь 1885, стр. 268. В 1890 г. Ж. Антуан писал в „Art et Critique", 4 января, что в самых последних афишах Жюля Шере заметно применение закона дополнительных цветов и контрастов.
- ⁴⁰ О „Группе двадцати" см.: M. O. Maus. *Trente années de lutte pour l'art (1884—1914)*, Bruxelles, 1926.
- ⁴¹ Анонимная статья. *Les Vingtistes parisiens* „L'Art moderne", 27 июня 1886.
- ⁴² Эти статьи не вошли в Fénéon. *Oeuvres*. Paris, 1948. Приводим их названия в дополнение к двум статьям, цитированным выше (см. примечания 9 и 19): *Le Néo-Impressionnisme a la IV^e exposition des Artistes indépendants*. „L'Art moderne", 15 апреля 1888; *L'Exposition des Artistes indépendants à Paris*, там же, 27 октября 1889. Выдержки из статей, касающихся Сёра, собраны: Fénéon. *Ecrits sur Georges Seurat*, см. H. Dorra et J. Rewald, цит. соч.
- ⁴³ Fénéon. *L'Impressionnisme aux Tuileries*, цит. соч.
- ⁴⁴ Письмо Синьяка к Писсарро [февраль 1887, Брюссель]. Неопубликованный документ, любезно предоставленный покойным Родо Писсарро, Париж.
- ⁴⁵ Письмо Синьяка к Писсарро [март—апрель 1887, Париж]. Неопубликованный документ, предоставленный покойным Родо Писсарро, Париж.
- ⁴⁶ Verhaeren. *Le Salon des Vingt à Bruxelles*. „La Vie moderne", 26 февраля 1887.
- ⁴⁷ R. L. Herbert. *Seurat and Emile Verhaeren. Unpublished Letters*. „Gazette des Beaux-Arts", декабрь 1959; H. Dorra et J. Rewald, цит. соч. Несколько раньше Сёра подарил одну

- свою картину парижскому критику Арсену Александру, хотя последний был далеко не в восторге от работ Сёра.
- ⁴⁸ Письмо Сёра к Синьяку (август 1887, Париж). См. Rewald. Seurat, стр. 112.
- ⁴⁹ Письмо Синьяка к Люсьену Писсарро от 29 августа 1887 г., Коллиур. Неопубликованный документ, любезно предоставленный покойной г-жой Эстер Л. Писсарро. Лондон.
- ⁵⁰ Дивизионизм, по словам Синьяка, означает „извлечение всех возможных преимуществ яркого света, цвета и гармонии посредством оптической смеси исключительно чистых пигментов (все цвета спектра и все их тона) и путем разделения различных элементов (локального цвета, цветного света и их взаимодействия) при сохранении равновесия этих элементов и их пропорций (согласно законам контраста, градации и освещения), а также путем применения мазка, соответствующего размерам картины". Signac. D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme, гл. I.
- ⁵¹ Дневник Синьяка, запись от 29 декабря 1897 г., цит. соч., II.
- ⁵² Verhaegen. Sensations, цит. соч., стр. 200.
- ⁵³ Письмо Писсарро к Синьяку от 16 июня 1887 г. См.: Rewald. Seurat, стр. 113.
- ⁵⁴ Письмо Синьяка к Писсарро [май 1887]. Неопубликованный документ, любезно предоставленный покойным Родо Писсарро, Париж.
- ⁵⁵ Alexandre. Le mouvement artistique. „Paris", 13 августа 1888.
- ⁵⁶ Письмо Синьяка к Писсарро от 24 августа 1888 г. См.: Rewald. Seurat, стр. 114.
- ⁵⁷ Письмо Сёра к Синьяку от 26 августа [1888, Порт-ан-Бессен], там же, стр. 115. Имеется в виду брошюра Фенеона Les Impressionnistes en 1886, перепечатанная в Fénéon. Oeuvres, стр. 78—82.
- ⁵⁸ Письмо Писсарро к Синьяку от 30 августа 1888 г., Париж, там же, стр. 115, 116.
- ⁵⁹ Verhaegen. Sensations, цит. соч., стр. 201.
- ⁶⁰ См. дневник Синьяка, запись от 11 марта 1898 г.; цит. соч., II.
- ⁶¹ J. Christophe. Dubois-Pillet. „Les Hommes d'Aujourd'hui", № 370, т. 8, 1890.
- ⁶² См.: J. Antoine. Les peintres néo-impressionnistes, цит. соч.
- ⁶³ См.: S. P. [Paul Signac] Catalogue de l'exposition des XX. „Art et Critique", 1 февраля 1890.
- ⁶⁴ Письмо Айе к Люсьену Писсарро от 9 июля 1888 г. Неопубликованный документ, любезно предоставленный покойной г-жой Эстер Л. Писсарро, Лондон.
- ⁶⁵ Дневник Синьяка, 1 сентября 1895 г., цит. соч., I.
- ⁶⁶ См.: Fénéon. Feu Cros. „La Cravache", 18 августа 1888; перепечатано в Oeuvres, стр. 246—253.
- ⁶⁷ См.: J. E. Blanche. Les arts plastiques. Paris, 1931, стр. 269. С другой стороны, Тео ван Риссельберг, будучи вначале не в силах окончательно избавиться от влияния Уистлера, сделал портрет маленькой девочки в стиле Уистлера, но выполненный мелкими точками. См.: P. Fiérens, цит. соч., лист 5.
- ⁶⁸ Письмо Кросса к Люсу [без даты]. Цитируется у L. Cousturier. H. E. Cross. Paris, 1932, стр. 11.
- ⁶⁹ Письмо Кросса к Тео ван Риссельбергу от 9 марта [1907?]. Неопубликованный документ, любезно предоставленный покойной г-жой ван Риссельберг, Париж.
- ⁷⁰ Письмо Писсарро к Фенеону от 21 февраля 1889 г. См.: Camille Pissarro. Lettres á son fils Lucien, стр. 181, сноски.
- ⁷¹ Письмо Писсарро к сыну Люсьену от 20 февраля 1889 г., там же, стр. 180, 181.
- ⁷² Дневник Синьяка, запись от 14 декабря 1894 г., цит. соч., I.
- ⁷³ Письмо Кросса к Т. ван Риссельбергу [без даты]. Неопубликованный документ, любезно предоставленный покойной г-жой ван Риссельберг, Париж.
- ⁷⁴ Письмо Кросса к Т. ван Риссельбергу [около 1902]. Цитируется у M. Saint-Clair. Galerie privée. Paris, 1947, стр. 33, сноски.
- ⁷⁵ Письмо Синьяка к Анграну, февраль 1897 г.; неопубликованный документ, любезно предоставленный г-ном Пьером Анграном, Париж.
- ⁷⁶ Дневник Синьяка, запись от 27 ноября 1894 г., цит. соч., I.
- ⁷⁷ Письмо Писсарро к Синьяку. См.: G. Cachin-Signac. Autour de la correspondance de Signac. „Arts", 7 сентября 1951.

- ⁷⁸ Сведения, любезно предоставленные г-ном Анри ван де Вельде, Швейцария.
- ⁷⁹ Письмо Синьяка к Писсарро [май 1887]. Неопубликованный документ, любезно предоставленный покойным Родо Писсарро, Париж.
- ⁸⁰ Fénelon. Paul Signac. „Les Hommes d'Aujourd'hui", № 373, т. 8, 1890. (Этот текст не включен в Oeuvres; статья, которая помещена там и считается заимствованной из „Les Hommes d'Aujourd'hui", была опубликована в „La Plume" 1 сентября 1891).
- ⁸¹ Fénelon. Paul Signac. „La Plume", 1 сентября 1891; перепечатано в Fénelon. Oeuvres, стр. 69.
- ⁸² „Воспитание чувства формы" опубликовано в 1890 г.; „Хроматический круг" и „Эстетическая таблица" — в 1888—1889 гг.
- ⁸³ Письмо Синьяка к Винсенту Ван Гог, апрель 1889, Кассис. См.: *Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh*. Amsterdam, 1953, т. III, № 584a, стр. 404.
- ⁸⁴ Опубликовано в 1894 г.
- ⁸⁵ Fénelon. Une Esthétique scientifique. „La Cravache", 18 мая 1889; перепечатано в Fénelon. Oeuvres, стр. 167—172.
- ⁸⁶ Письмо Гогена к Шуффенекеру от 14 января 1885 г. *Lettres Gauguin á sa femme et á ses amis*. Paris, 1946, XI, стр. 45.
- ⁸⁷ Signac. Le Sujet en peinture. *Encyclopédie Française*. Paris, 1935, т. XVI, гл. II.
- ⁸⁸ Kahn. Chronique. „Revue indépendante", январь 1888. (Сёра охарактеризован лишь как „один из молодых импрессионистов-новаторов").
- ⁸⁹ См.: *Inédits d'H. E. Cross*. „Bulletin de la Vie Artistique", 15 сентября 1922.
- ⁹⁰ См.: *Verhaeren*. *Sensations*, стр. 199.
- ⁹¹ Письмо Сёра к Бобургу от 28 августа [1890]. Автограф этого письма впервые опубликован у R. Rey. *La Renaissance du sentiment classique*. Paris, 1931, стр. 132. См. также: H. Dorra et J. Rewald, цит. соч., стр. LXXII и XCIX.
- ⁹² J. Christophe. *Symbolisme*. „La Cravache", 16 июня 1888.

СИМВОЛИСТЫ И АНАРХИСТЫ ОТ МАЛЛАРМЕ ДО РЕДОНА

1886 год, когда Сёра завершил свою „Гранд-Жатт“, воплотившую в себе его новые теории, был также годом появления символизма в литературе и выхода пылкого манифеста, в котором Мореас изложил принципы этого движения. Хотя это было совпадением, но не случайно оба новатора, поэт и художник, обосновывали свои доводы открытиями Шарля Анри и не случайно оба они превозносили Феликса Фенеона как первого „научного“ критика.

В самом деле, между тогдашними молодыми поэтами и художниками было много общего, хотя те, кто принимал участие в нарастающем символистском движении, ни в коей мере не были единодушны в своих художественных вкусах.

Символизм, совершенно неожиданно и под известным нажимом навязанный удивленной и враждебно настроенной публике, уже в течение нескольких лет предвосхищался рядом важных, но почти незамеченных событий. Деспотическая фигура Виктора Гюго, бросавшая меланхолическую тень на всю поэтическую жизнь Франции, и могучий натурализм Золя, чьи романы пользовались все возрастающим успехом, не помешали младшему поколению поэтов открыть произведения Верлена (род. в 1844 г.), Малларме (род. в 1842 г.) и Вилье де Лиль-Адана (род. в 1838 г.).

Это новое поколение было готово теперь опрокинуть установленную иерархию, зачеркнуть наследие недавнего прошлого и провозгласить новые идеалы, какими бы путанными и расплывчатыми ни были они вначале. Ведь именно так каждое новое течение нападает на предшествующее, чтобы со всею полнотой выразить себя и воздвигнуть свой собственный храм на руинах, в которые оно превратило святилище прежних богов.

Малларме все чаще занимал странное положение: он был одновременно знаменит и неизвестен, почитаем и презираем. Его не всегда понимали даже люди, которые восхищались им; те же немногие, кто утверждал, что понимает его трудную прозу, просто хвастались. Бродячая жизнь Верлена, бросавшая его из тюрем в кабаки, в публичные дома и больницы, мешали публике разглядеть в нем поэтический дар. Необычайную личность Вилье де Лиль-Адана, романтически промотавшего небольшое состояние, но и в глубокой нищете сохранившего величавость, могли оценить тоже только немногие. Тем не менее молодые поэты нового поколения, открывшие синтетическое искусство Вагнера и очарованные им, страстно желавшие достичь более тесного слияния стиха и звука, искавшие полные тайного значения образы и обновленный словарь, обрели в произведениях этих трех писателей образец и источник вдохновения.

„Шарль Бодлер — вот кто истинный предшественник новой школы, — объявлял Мореас. — Стефан Малларме научил ее постигать таинственное и невыразимое, а Поль Верлен разбил в ее честь тяжкие оковы стиха, которые в искусных пальцах Теодора де Банвиля уже стали более гибкими".¹

Поэты-символисты разделяли убеждение, что только идеи представляют ту высшую реальность, которую должно отбирать и запечатлевать искусство; они ссылались на утверждение Шопенгауэра, что существует „столько различных миров, сколько есть мыслителей". Они стремились преобразовать современную жизнь, внося в нее „юные грезы, видения, воспоминания, нереальные создания фантазии, потому что все это встречается в жизни и по существу составляет ее".²

Их целью было раскрыть индивидуальный мир, а для этого требовались новые средства выражения. Мореас так определял эту цель и эти средства в своем манифесте:

„Символическая поэзия стремится облечь Идею в чувственную форму, которая при всем том не самоцель, а должна подчиняться Идее и выражать ее. Идея в свою очередь не должна представать без пышного одеяния внешних аналогий, ибо сущность символического искусства состоит в том, что оно никогда не называет Идею по имени...

Для точной передачи Идеи в ее синтезе символизм нуждается в сложном стиле: слова в их первичном неоскверненном значении, предложения, то умело построенные, то корявые и спотыкающиеся, выразительные плеоназмы, таинственные эллипсисы, отрывистые анаколумы, любые смелые и многообразные тропы, словом, хороший [французский] язык".

И, заключая, Мореас еще раз повторял, что „реальность может служить для искусства всего лишь отправной точкой".¹

Этот манифест, опубликованный в „Le Figaro littéraire“, представлял собой первую попытку ознакомить публику с принципами нового направления. Манифест этот вызвал громкие протесты, язвительные насмешки и даже торжественное опровержение со стороны Анатоля Франса.

Друг Фенеона Гюстав Кан, вместе с Лафоргом, первым приверженцем свободного стиха, немедленно принялся развивать положения Мореаса, объясняя в другой ежедневной газете „L'Événement“, что „новую школу объединяет отрицание старой, однообразной техники стиха, стремление дифференцировать ритм, дать в графическом рисунке строфы схему ощущения. С развитием интеллекта ощущения становятся более сложными, они требуют более точных слов, не опошленных многолетним банальным их употреблением. Более того, происходит естественное обогащение языка за счет неизбежных неологизмов и воскрешения древних пластов словаря, что вызвано необходимостью вернуть воображение к эпическому и чудесному.

Основное отличие наших попыток от аналогичных заключается в том, что наш главный принцип — постоянная изменчивость стиха, вернее, строфы, принимаемой за основную единицу меры. Банальная проза — орудие разговора. Мы же требуем для романиста права делать предложение ритмичным, акцентировать его декламационные качества, мы ориентируемся на стихотворение в прозе, высоко мобильное, ритмически дифференцированное, которое меняется в зависимости от поворотов, колебаний, изгибов и степени сложности Идеи.

Что же касается сюжета, то мы устали от банального, повседневного и принудительно современного; мы желаем иметь возможность переносить развитие символа в любую эпоху и даже в область мечты (так как мечта неотличима от жизни). Мы хотим заменить борьбу индивидуальностей борьбой ощущений и идей и ареной этой борьбы, вместо затасканного декора площадей или улиц, сделать человеческий интеллект или хотя бы частицу его. Основная задача нашего искусства — объективизировать субъективное (облечь Идею в конкретную форму), а не субъективизировать объективное (пропускать природу сквозь призму темперамента).



Аналогичные размышления породили полифоническое творчество Вагнера и последние технические новшества импрессионистов [имеются в виду неоимпрессионисты]. Мы также стремимся применить к литературе научные теории, которые г-н Шарль Анри установил индуктивным методом, проверил экспериментами и изложил во введении в принципы математической и экспериментальной эстетики. Теории эти основаны на чисто идеалистическом философском принципе, который учит нас пренебрегать реальностью материи и допускает существование мира только как представления.

Таким образом мы доводим до предела анализ собственного я, мы приводим многообразное переплетение ритмов в гармоничное соответствие с Идеей, мы добиваемся литературного очарования, отбрасывая вымученный и спиритуалистический модернизм, мы создаем индивидуальный словарь, отвечающий всей гамме нашего творчества, мы пытаемся избежать банальности и унаследованных от предшественников шаблонов".³



Эти концепции постепенно формулировались в небольших журнальчиках — единственных глашатаях искусства для немногих, искусства, не претендующего на завоевание масс. В 1882—1883 гг. обозрение „Lutèce“, в числе основателей которого был Шарль Морис, впоследствии один из самых близких друзей Гогена, впервые начало публиковать, кроме Верлена и Малларме, таких, еще совсем неизвестных и действительно очень молодых поэтов, как Мореас, Лафорг, Ренье и американец Вьеле-Гриффен.⁴ В 1884 г. было основано „La Revue indépendante“, главным редактором которого стал Фенеон, тогда еще двадцатитрехлетний молодой человек. Он набрал себе сотрудников в рядах „шедшего на убыль натурализма и поднимавшегося символизма“: Золя, Гюисманса, Э. де Гонкура, Поля Алексиса и Роберта Кейза (друга Сёра), с одной стороны, и Малларме, Мореаса и Кристофа — с другой. Политические статьи в „La Revue indépendante“ почти полностью были анархистскими.

В 1884 г. Гюисманс (род. в 1848 г.) внезапно порвал с окружением Золя: он опубликовал роман „Наоборот“, в котором устами своего героя декадента объявил, что новая поэзия уже родилась, хотя ее еще мало понимают. В этом же романе автор высказал свое восхищение Верленом и Малларме. О последнем он писал:

„Улавливая самые отдаленные аналогии, он часто обозначал предмет или явление одним словом, сообщавшим ему одновременно, путем ассоциаций, форму, аромат, цвет, неповторимость, великолепие, тогда как, обозначив этот предмет или явление лишь его обиходным названием, поэт нуждался бы в многочисленных и разнообразных эпитетах для того, чтобы выразить все его стороны, все оттенки“.⁵

Но Гюисманс говорил не только о поэтах, он давал также высокую оценку таким художникам, как Гюстав Моро и Одилон Редон (тогда еще практически неизвестный), в то время как Пюви де Шаванн меньше привлекал его. Анри де Ренье впоследствии даже заявлял, что именно сотрудничество с Редоном и Моро возродило у Гюисманса „тягу к чистой мечте, стремление уйти от действительности“.⁶

Книга Гюисманса, которую его враги немедленно объявили „декадентской“, фактически дала название новому направлению. Некоторые поэты охотно приняли это название, точно так же, как импрессионисты двадцать лет тому назад приняли прозвище, придуманное для них насмешливым критиком.



„Закрывать глаза на декаданс, до которого мы дошли, было бы верхом бессмыслицы, — утверждал один из символистских журналов. — Религия, нравы, правосудие — все это приходит в упадок или, вернее, претерпевает неизбежную трансформацию. Утонченность желаний, ощущений, вкусов, роскоши и наслаждений, невроз, истерия, гипнотизм, морфиномания, шарлатанство в науке, доведенный до крайности шопенгауэрзм — вот характерные симптомы нашей социальной эволюции. Первые признаки ее сказываются главным образом в языке. Новым потребностям отвечают новые идеи, бесконечно тонкие и разнообразные. Это объясняет необходимость создания неслыханных прежде слов, без которых не выразить всей сложности чувств и физиологических ощущений".⁷ Жан Мореас, однако, неодобрительно относился к термину „декадент"

и считал, что „тяготение к неумеренной пышности, исключительность метафор, новый словарь, соответствующий музыкальной гармонии, краскам и линиям",¹ знаменуют собой не упадок, а, напротив, возрождение.

Вскоре Гюстав Кан констатировал: „Хотя любые ярлыки всегда бессмысленны, мы чувствуем себя обязанными точно информировать всех заинтересованных и напомнить им, что слово „декадент" следует понимать — символист".³

Дальнейшее развитие эти идеи получили под пером Мориса Барреса, ученика Теодора де Банвиля. В 1884—1885 гг., в возрасте двадцати двух лет, Баррес единолично издавал „Les Taches d'Encre" и фактически сам писал все статьи в этом небольшом журнале. В 1885 г. появились еще несколько журналов: „La Minerve", „Le Passant" и „La Revue contemporaine", но самым значительным среди них в этом году был „La Revue wagnérienne", основанный Эдуардом Дюжарденом, который учился в Парижской консерватории вместе с Дебюсси, а теперь начал пропагандировать Вагнера не только как великого музыканта и поэта, но и как великого мыслителя и, главным образом, как создателя новой формы искусства.

Эдуарду Дюжардену в основном помогал Теодор Визева, теоретик новой школы, установивший связь между Вагнером и французской литературой. Визева указывал, что если цель автора намекать, а не описывать, то литература должна превратиться в музыку, поскольку музыка обладает наибольшей впечатляющей силой и лучше, чем слова, способна раскрывать мистику жизни.

Так, по мнению Визевы, Вилье де Лиль-Адан являлся „музыкантом слова" и идеальным представителем нового „вагнерианского искусства".⁸ Визева вообще возводил к Вагнеру каждую новую творческую попытку и говорил даже о „вагнерианской живописи", подводя под это понятие работы Редона и Пюви де Шаванна, а также Дега, Сезанна и Моне.

В числе сотрудников „La Revue wagnérienne” были Малларме и Стюарт Меррил, молодой американец, вскоре опубликовавший в Соединенных Штатах сборник переводов из французских символистов.

Осенью 1886 г. Дюжарден и Фенеон вместе взялись за издание журнала „La Revue indépendante”, который временно прекратил свое существование, но теперь, под их руководством, начал играть ведущую роль. В списках сотрудников „La Revue indépendante” появились Лафорг, Кан, Анри, Верхарн, Визева, Джордж Мур и многие другие, тогда как писатели-натуралисты перестали сотрудничать в нем. В специальном роскошном издании этого журнала печатались репродукции с картин Уистлера, Редона, Сёра, Синьяка, Люса, Шере, Ренуара и других. Несколько позже по инициативе Фенеона в помещении редакции „La Revue indépendante” начали устраиваться небольшие выставки, на которых показывались работы Мане, Писсарро, Моризо, Родена, Рафаэлли, Сёра, Синьяка, Анкетена (друга Дюжардена) и Ван Гога. Там же состоялись первые персональные выставки Гийомена и Люса. Усилия „La Revue indépendante”, ставшего теперь наиболее влиятельным из всех небольших журналов, которые помогали фаланге новых поэтов и прозаиков отстаивать свой идеал, поддерживались массой других недолговечных периодических изданий, в огромном количестве появившихся в 1886 г.



Прежде всего, в январе 1886 г. в Льеже начал выходить журнал „La Wallonie”; вокруг него группировались все бельгийские символисты, подобно тому как их соотечественники художники группировались вокруг еще молодой ассоциации „Двадцати” и ее официального органа „L'Art moderne”, переведенного теперь Верхарном на символистские рельсы.

В марте в Париже начал издаваться журнал „La Pléiade”, публиковавший статьи Метерлинка и Рене Гиля, который вскоре после этого пересмотрел свой недавно опубликованный „Трактат о слове” в свете открытий Гельмгольца в области вокальных тембров и гармоний. Несколько позже в „La Pléiade” печатались статьи Альбера Орье, первого символистского критика, по достоинству оценившего работы Гогена и Ван Гога и сделавшего для них то, что Фенеон делал для неоимпрессионистов.

„La Vogue” прекратил существование в декабре того же года, успев за это время предоставить свои страницы Малларме, Рембо, Верлену, Мореасу, Адану, Анри, Морису и ряду других, а также опубликовать переводы стихов Уолта Уитмена и Китса. „La Vogue” напечатал также принадлежащее Малларме определение поэзии как „выражения средствами человеческой речи, сведенной к ее основному ритму, таинственного смысла всех аспектов жизни; таким образом, поэзия придает достоверность нашему существованию и составляет единственную его духовную цель”.⁹

„Le Décadent", основанный одновременно с „La Vogue" в апреле 1886 г. с аналогичным составом сотрудников, предпочитал называть новую школу словом „декадизм", изобретенным его редактором и восхитившим Верлена. Как бы то ни было, „Le Décadent" проложил дорогу еще одному журналу „La Décadence", появившемуся впервые в октябре того же года и сменившему потом свое название на „Le Scapin"; оба эти журнала гордились тем, что печатают редкие статьи Малларме.

Осенью 1886 г. возник „Le Symboliste". Издателями его были Кан, Мореас и Адан, а в списке сотрудников снова числились Анри, Фенеон, Лафорг, Дюжарден, Гюисманс, Малларме, Верлен, Визева и некоторые другие. „Le Symboliste" отрекся и от „Le Scapin" и от „Le Décadent" и объявил „La Vogue" единственным подлинно символистским периодическим изданием. Однако „Le Symboliste" окончил свое существование после четырех выпусков, незадолго до того как „La Vogue" в свою очередь временно истощил свои ресурсы.¹⁰

В течение этого года большинство символистов сотрудничало также в „La Revue moderne", а в 1887 г. возникло еще несколько новых журналов, в том числе „La Revue exotique", где писал Фенеон, и „Écrits pour l'Art", который, как и все остальные, провозгласил своим мэтром Малларме и печатал статьи Гиля (вступившего в яростную полемику с Визевой), Верхарна, Ренье и Меррилла, а также воспоминания Вилье де Лиль-Адана о Вагнере.

1887 год был ознаменован появлением „Кочевых дворцов" Кана, первой книги „свободных стихов", и смертью двадцатисемилетнего Лафорга, которого друзья считали самым многообещающим поборником новой поэзии. Лафорг собирался написать книгу об искусстве, „ряд исследований, где с помощью хорошо подобранных по смыслу и звучанию слов, фактов, чувств, соответствующих цветовой гамме художника, я смогу передать ощущение мира, созданного этим художником".¹¹

Лафорг не смог выполнить задуманное. Фенеон, Дюжарден и Визева взяли на себя заботу о его литературном наследии и издании его неопубликованных произведений и писем.

В 1888 г. символисты „захватили" еженедельник „La Cravache", доверив пост редактора юному другу Фенеона Жоржу Леконту. В течение года с небольшим многие символисты сотрудничали в „La Cravache", уделявшем значительное место художественной критике. Фенеон писал об импрессионистах и неоимпрессионистах, о теориях Шарля Анри, Гюисманс писал о Сезанне, Кристоф о Люсе и Дюбуа-Пилле, Октав Маус сообщал о брюссельских выставках „Группы двадцати" и т. д. Верлен опубликовал там несколько стихотворений из готовившегося к изданию сборника „Параллельно". Однако летом 1889 г. все символисты бросили „La Cravache" и перешли обратно в „La Vogue", который снова начал издавать Гюстав Кан.

В 1891 г. многие писатели-символисты временно сгруппировались вокруг „La Vie moderne", где в 1887—1888 гг. печатались некоторые рисунки Синьяка, Дюбуа-Пилле, Сёра, Люсе, Айе, ван Риссельберга и Люсьена Писсарро, а также статьи Кана, Верхарна, Адана и других, посвященные вопросам искусства.



Общими приметамы всех этих маленьких журнальчиков были лихорадочный пыл, уверенность в своей правоте, гордая нетерпимость, еще более гордая независимость духа и необходимость экономить средства. Фактически они не платили своим сотрудникам, и Фенеон, например, не только не получал жалованья в „La Vogue", но иногда оплачивал даже типографские расходы, хотя его самого преследовали кредиторы, пытавшиеся наложить арест на скудное жалованье, которое он получал как служащий военного министерства.

Тем не менее, подобно хрупким растениям, пышно расцветающим в оранжереях, эти поэты, казалось, преуспевали в тепличной атмосфере своих изданий, забывая о суровости окружающего климата,¹² героически и чуть ли не высокомерно гордясь тем, что их творчество непонятно, эксцентрично и доступно только посвященным. Их любовь к причудливому и нешаблонному синтаксису, приправленному самыми редкими, архаичными и необыкновенными словами (которые выкапывались поэтами из глубин словарей и текстов давно минувших дней, а иногда попросту придумывались), приняла такие размеры, что вскоре Поль Адан вынужден был издать „Карманный словарь к текстам символистов и декадентов".¹³

Сознательно культивируя стиль, который изолировал их от масс, эти авторы видели в непонятности доказательство своей оригинальности, поскольку они, по-видимому, разделяли убеждение Визевы, что „эстетическая ценность произведения искусства всегда обратно пропорциональна числу людей, способных понять его".¹⁴ Гюисманс уже заявил в „Наоборот": „Если самая прекрасная в мире мелодия становится вульгарной и невыносимой, как только она делается достоянием каждого, то и произведение искусства, которое находит отклик у болванов и волнует людей, притворяющихся художниками, не довольствуясь тем, что возбуждает воображение немногих, точно так же и именно поэтому становится оскверненным, банальным, чуть ли не отвратительным для посвященных".⁵

Те немногие, кто был в состоянии понимать поэзию символистов, не всегда представляли собой единый фронт. Их разделяли мелкая зависть, теоретические и практические расхождения. И в самом деле, бесчисленное множество маленьких журнальчиков, основанных в эти годы и обращавшихся почти к одному и тому же ограниченному кругу читателей, отражали внутренние раздоры символистов. Каждый отколовшийся чуть ли не автоматически начинал издавать еще один журнальчик. Суждения и приговоры, на которые опиралась новая школа, часто противоречили друг другу. Наиболее ортодоксальными были „Научная эстетика" Анри, статьи Мореаса и Кана, а также библиографические заметки Фенеона в „La Revue indépendante". Что касается Малларме, то он держался в стороне от споров и старался только удовлетворить неизменный спрос на его статьи всех этих журнальчиков.

Многочисленные члены символистских группировок собирались в помещениях редакций и в кафе; например, в кабачке „Гамбринус" и в „Английской таверне" на улице Амстердам, где встречались сотрудники „La Vogue". Осо-

бенно популярны были комнаты редакции „La Revue indépendante", где по вечерам собирали своих соратников Кан и Фенеон. Помимо Анри, Кристофа, Алексиса, Верлена, а иногда и самого Малларме, там появлялось большинство художников — друзей Фенеона: Писсарро, Сёра, Синьяк, Дюбуа-Пилле, Ангран, Люс и даже Рафаэлли.

Поэты и их друзья, проводившие долгие часы за обсуждением разных интересовавших их вопросов, составляли странную и весьма разнородную группу. Большая часть их была примерно одного возраста, но, если не считать этого, между ними было мало общего.

В пределах одного десятилетия, то есть между 1855 и 1865 г., родились Тайяд, Верхарн (бельгиец), Мореас (грек), А.-Э. Кросс, де Гурмон, Люс, Сёра, Анри, Кан (эльзасец), Лафорг, Морис, Дюжарден, Анкетен, Гиль, Визева (поляк, воспитанный во Франции), Метерлинк (бельгиец), Баррес, Адан, Дебюсси, Меррил (американец), Синьяк, Ажальбер, де Ренье, Вьеле-Гриффен (американец), Лотрек, Фонтена (бельгиец), Фенеон (родился в Италии, родители французы), Орье и другие. Одни из них были аристократами, другие — сыновьями рабочих; одни, как, например, Сёра, Синьяк, Лотрек и Анри, имели средства, позволявшие им не работать на продажу, другие, в том числе Люс, Лафорг и Визева, были отчаянно бедны. Многие вынуждены были заниматься каким-нибудь плохо оплачиваемым и унижительным для них ремеслом, для того чтобы иметь возможность продолжать творческую работу. Однако, совершенно независимо от общественного положения, большинство их отличалось эксцентричностью; многие из них тяготели к некоторому дендизму. Они любили монокли и цилиндры, в их поведении, манерах, речи и костюме видна была та же изысканность, которая отличала их произведения. Так, однажды обнаружилось, что Мореас носит корсет, на котором вышиты его инициалы, увенчанные дворянской короной.¹⁵ Дюжарден разыгрывал соблазнителя, — в этой роли он и был запечатлен Лотреком. Костюм и даже прическа Визевы носили подчеркнута экзотический характер.¹⁶

Поль Адан, который, подобно Бодлеру и Флоберу, удостоился завидной чести навлечь на себя судебный процесс за аморальность одного из своих романов, был не меньше денди, чем Мореас, и вдобавок всегда разгуливал в сопровождении „ревматической борзой".

Фенеон разделял эту общую склонность к чужаковатости; если он не надевал свой шелковый цилиндр (любимый головной убор Сёра, Синьяка, Анри и Дюжардена), то носил пальто с капюшоном или пелерину, ассоциировавшиеся в глазах французов с англо-американскими туристами. Остроконечная бородка способствовала его сходству с дядей Сэмом.¹⁷ Как и Визева, он держался изысканно учтиво, хоть и с оттенком иронии. Невзирая на это, а возможно и для того, чтобы нарочно подчеркнуть свою необычность, Фенеон иногда рассказывал истории, от которых покраснел бы любой жандарм.

Синьяк был не только откровенно шумлив, — он с упоением употреблял весь свой весьма обширный, но совершенно непечатный словарный запас, в чем ему не уступал Лотрек.

Алексис, напротив, увлекался парижским жаргоном; он ежедневно переводил на него целый газетный столбец в „*Сгі du Peuple*“, куда Синьяк посылал иногда обзоры выставок, в которых без зазрения совести расхваливал собственные работы. Но никто из символистов не заходил в эксцентричности так далеко, как знаменитый тогда граф Робер де Монтескью, явившийся на концерт в светлом розовато-лиловом фраке с рубашкой, воротничком и галстуком в тон и объяснивший, что „слушать Вебера всегда следует в розовато-лиловом“.¹⁸

В отличие от своих чудаковатых друзей, Сёра и Анри всегда были строго одеты, в черное или синее, и так же строго сдержанно вели себя.

Хотя всех этих людей интересовали главным образом проблемы искусства, они часто обсуждали и вопросы политики. Один Мореас тщательно избегал принимать чью-либо сторону. За исключением Барреса, который в 1889 г. в возрасте двадцати семи лет был избран депутатом от буланжистов и потому стоял на ультранационалистских позициях, все остальные придерживались крайне левых взглядов. Когда во время избирательной кампании в 1889 г. кто-то ради мистификации напечатал листовку, возвещавшую о внезапной смерти Буланже, и приложил к ней его „завещание“, Синьяк немедленно украсил ее портретом, изображавшим генерала-демагога на смертном одре. Словом, вопросы политики представляли для них огромный интерес и убеждения их в те годы были неотделимы от их произведений.

Превосходно выразил это Марсель Эме: „...Туманная поэма, неистовый образ, прекрасные, полные теней и неопределенности стихи, смутная гармония, редкий звук, загадочность пышного и бессодержательного слова — все это производит то же действие, что алкоголь, и сообщает организму такое стремление думать и чувствовать, какого никогда не возбудил бы в нем интеллект. Принять революцию в искусстве поэзии и наслаждаться ее новизной значит освоиться с идеей революции как таковой, а во многом и с зачатками ее словаря“.¹⁹

Символисты и большая часть их друзей были анархистами. Возможно ли было не стать анархистом, когда высшие классы отличались такой беспредельной слепотой ко всему новому и прекрасному? Как могли эти люди безропотно принимать общественный строй, при котором художник не находил себе места в обществе и всю жизнь должен был бороться за признание, а буржуа как в политике, так и в искусстве отдавали свои голоса реакционерам? Их социальные идеалы казались им неотделимыми от насилия. Дело не столько в том, что они были привержены к бомбам, сколько в том, что динамит представлялся не таким уж неоправданным средством уничтожения социальной несправедливости, когда все другие способы борьбы с нею были безуспешны или казались слишком медленными. Конечно, они были идеалистами, а не агитаторами. Большинство их избегало непосредственных политических выступлений, но Фенеон умудрялся придавать анархический оттенок своим критическим этюдам, хладнокровно заявляя, например, в статье о Писсарро: „Для победы нового необходима смерть многих старых дураков. Мы жаждем, чтобы это произошло как можно скорее. Желание это диктуется вовсе не милосердием, а целесообразностью“.²⁰

Конечно, устранить старое легче всего можно было с помощью бомб. Однако этих интеллигентов меньше всего привлекало кровопролитие; бомба казалась им просто наиболее действенным средством, для того чтобы привлечь внимание как к их собственным требованиям, так и к нуждам тех отверженных, в лагерь которых их загнало общество. В дни, когда такие теоретики анархизма, как Элизе Реклю, возражали против „пропаганды действием“, Фенеон заявлял, что террор анархистов способствовал пропаганде их взглядов больше, чем все их брошюры за последние двадцать лет.

Писатели и художники, придерживавшиеся крайних взглядов, были людьми альтруистического благородного сердца, чистой души и изысканных манер. В теориях анархизма они находили много элементов, соответствовавших их собственным устремлениям: ультрарадикальный индивидуализм, свободолюбие, сочувствие обездоленным, страстное чувство солидарности со всем человечеством и прославление гуманизма.

Некоторые, изучив работы Маркса и Кропоткина, считали вместе с Писсарро, что „движение идей в современном обществе удивительно энергично тяготеет к разработке новых философских и научных систем, которым предназначено стать законом в обществе будущего".²¹

Другие в более сентиментальных выражениях объясняли, почему они были анархистами. Синьяк, например, в числе прочих причин, обусловивших его убеждения, приводил и такие: „Страдания многих, логика, доброта, честность; физиологические законы (права желудка, разума, глаз и т. д.); потребность ощущать вокруг себя счастье".²²

Среди тех, кто более или менее открыто выражал свои симпатии анархизму, были художники — Писсарро и его сыновья, Синьяк, Сёра и Люс; писатели — Кан, Тайяд, Ренье, Адан де Гурмон, Леконт, Верхарн, Меррил, Вьеле-Гриффен, Моклер и даже Малларме; критики — Фенеон, Мирбо, Александр и Жеффруа, а также многие их друзья. Они восхищались логикой и в особенности благородством произведений Кропоткина, мечтали о новом обществе, которое, освободившись от всех буржуазных предрассудков, превратится в рай для творческих умов. И хотя сами они ставили себя выше народных масс, они все же мечтали о будущем обществе, где всеобщее равенство обеспечит им свободу и уважение, в которых настоящее так жестоко им отказывало. Они надеялись, что настанет день, когда их перо и кисть будут считаться вещами не менее важными, чем молот и плуг.

Эта утопия становилась все более соблазнительной, по мере того как слабая Третья республика, все еще не вышедшая из пеленок, попадала в руки кучки богачей-реакционеров и продажных политиканов.

В 1887 г. президент Франции был вынужден подать в отставку, так как его зять был уличен в организованном взяточничестве. Едва был пресечен националистский заговор Буланже, как публику оглушил новый беспрецедентный по масштабам скандал с Панамским каналом. Вскоре Францию начали сотрясать взрывы бомб. После того как Равашоль метнул целую серию бомб, Вайян бросил в Палате депутатов еще одну, но она оказалась не столько



эффективной, сколько шумной: после некоторого переполоха сессия продолжалась. Когда у Малларме спросили, как он расценивает подобные акты насилия, он ответил, что не может „обсуждать поступки святых“, а Тайяд с гордостью воскликнул: „Имеет ли значение гибель каких-то личностей, если жест великолепен?“²³

По иронии судьбы Тайяд вскоре сам стал жертвой взрыва бомбы, брошенной его собратом анархистом. Он потерял глаз, но вынужден был заявлять, что не имеет никаких претензий. Другому анархисту еще больше не повезло: его попытка уничтожить церковь святой Магдалины

кончилась лишь тем, что ему самому оторвало голову. Но у него нашлись коллеги, более удачливые по части взрывов; среди них был один идеалистически настроенный юноша, друг Фенеона, угодивший в конце концов на гильотину.

Когда нападению анархистов подвергся президент Франции Сади Карно, французские законодатели ретиво взялись за создание новых законов, имевших целью обуздать подобную нежелательную деятельность, и начали охоту за интеллигентами, которых они считали вдохновителями этих преступлений. Фенеон и Люс оказались замешаны в известном судебном процессе тридцати анархистов.

Нет никакого сомнения, что некоторые символистские журнальчики, поставившие своей целью потрясение традиций французской прозы и поэзии, постепенно расширили круг своих задач и теперь уже стремились потрясти основы самого буржуазного общества. Один из этих журнальчиков даже опубликовал рецепт изготовления динамита. А многие новые журналы, пережившие недолговечные издания 1886 г., в частности существующий и сегодня „Le Mercure de France“ и „La Revue blanche“, издававшийся в течение двенадцати лет, не скрывали своих симпатий к анархизму. Помимо них, существовал ряд специальных анархистских, более или менее нелегальных периодических изданий, посвященных, главным образом, вопросам политики. В этих журналах сотрудничали также многие поэты, художники и писатели, хотя они большей частью ограничивались проблемами искусства и литературы и не писали поджигательных статей.

Участвуя в движении, лозунгом которого было освобождение всего эксплуатируемого человечества, символисты и их друзья как бы искупали ту изоляцию, на какую их обрекало собственное творчество.

Тем не менее они отнюдь не были салонными анархистами. Они мужественно отстаивали свои убеждения, подписывали многочисленные петиции в защиту угнетенных и благородно боролись за свое дело, хотя это нередко стоило им больших жертв. При каждом открытом столкновении пролетариата с правящими классами эти поэты и писатели неизменно вставали на сторону обездоленных.

Суровая и постоянная критика предрассудков, слепоты, лицемерия высших классов делала этих интеллигентов, пожалуй, более опасными, чем отдельные агитаторы, чья бомба или кинжал чаще всего способны были дискредитировать движение в глазах общества.

Но в конечном счете благородство первоначальной идеи и самоотверженность ее носителей были запятнаны множеством мелких преступлений и бессмысленных акций, которые свели на нет движение, вселявшее такие большие надежды во всех, кто верил в доброе начало в человеке.²⁴ Общие политические убеждения и реформаторский пыл объединяли различные группировки символистов, но все они придерживались на редкость разных мнений в оценке художников, как разделявших, так и не разделявших их взгляды. Хотя многие из этих писателей были связаны узами подлинной дружбы с художниками, в живописи не существовало такого направления, которое символисты считали бы равноценным символизму. В самом деле, многие из художников, которыми они восхищались, не имели ни малейшего отношения ни к их собственным литературным принципам, ни к их анархистским тенденциям. Поэтому в вопросах оценки явлений искусства мнения символистов резко расходились, и причины конфликта, вспыхнувшего между Фенеоном и Визевой, вполне возможно, коренились в том, что первый был почитателем Сёра, а второй решительно отвергал неоимпрессионизм.

Хотя Малларме, неоспоримый вождь поэтов, не пытался навязывать другим свои художественные вкусы, они должны были казаться им явно консервативными. Будучи личным другом Мане, Малларме испытывал больше влечения к импрессионистам, представителям его поколения, чем к более молодым художникам. Он был привязан к Берте Моризо, невестке Мане, и наслаждался в ее доме обществом Ренуара, писавшего его портрет, Моне и Дега, которому он помог советами, когда художник вздумал писать сонеты.²⁵ Он находился также в дружеских отношениях с Уистлером. Малларме проводил лето неподалеку от Фонтенбло, где соседом его был Редон; их сердечные отношения были основаны на глубоком понимании творчества друг друга и общей любви к красоте таинственного.

Молодой друг Малларме Визева был солидарен со своим учителем: он восхищался Пюви де Шаванном и Редоном, высоко оценивая эмоциональность их работ, а еще больше Ренуаром и Бертой Моризо, которые включили Визеву в круг своих друзей. Жюль Лафорг также горячо и сочувственно реагировал на искусство импрессионистов, хотя, возможно, лишь ранняя смерть помешала ему разделить пристрастие Фенеона к неоимпрессионизму. Сам Фенеон занимал несколько покровительственную позицию по отношению к импрессионистам: он не отрицал их исторической роли, но предан был только Сёра и его друзьям. Хотя он и написал несколько одобрительных слов о Редоне и Пюви де Шаванне,



все же можно утверждать, что Фенеон был предубежден против каждого, кто не применял дивизионистской техники.

Друг Фенеона Дюжарден, говоря о последних работах Анкетена, так сформулировал основные принципы символистского искусства: „В живописи, так же как в литературе, изображение подлинной природы — пустая фантазия... Наоборот, цель живописи и литературы — это передача ощущения вещей средствами специфическими для живописи и литературы; выражать следует не образ, а характер [модели]. К чему же, следовательно, воспроизводить тысячи незначительных подробностей, которые видит глаз? Следует выбирать существенную черту и воссоздавать ее или, что еще лучше, создавать ее. Для того чтобы изобразить лицо, достаточно обозначить его контуры; презирая фотографичность, художник раскрывает глубокую внутреннюю сущность избранного им объекта минимальным количеством характерных линий и красок. Первобытное искусство и фольклор символичны именно в этом смысле... То же относится и к японскому искусству.

Какой практический урок можем мы извлечь из этого? Прежде всего, строгое разграничение линии и цвета. Смешивать линию и цвет... значит, не понимать, какими специфическими средствами выражения они являются: линия выражает все постоянное, цвет — преходящее. Линия, почти абстрактный символ передает характер предмета; единство цвета определяет общую атмосферу, фиксирует ощущение..."²⁶

Поскольку импрессионизм был враждебен этим концепциям, не удивительно, что импрессионисты насчитывали так мало друзей среди символистов. В самом деле, большинство авторов-символистов считало, что импрессионист не думает, что глаз заменяет ему рисунок. По их мнению, импрессионист следует за своими ощущениями почти автоматически, наблюдая, но не видя, в то время как они сами всегда желали найти в произведении искусства поэтическую мысль, переведенную на язык живописи. Не удивительно поэтому, что Гюисманс немало способствовал „открытию" и Моро, и Редона. Поскольку подход Гюисманса к живописи был, по существу, литературным, то восторгался он теми произведениями, которые вдохновляли его на многословное и поэтическое толкование. В противоположность Малларме, Гюисманс долгое время не мог осознать истинного значения импрессионизма, и, хотя позднее он заявлял, что любит импрессионистов, все же по-настоящему он любовался только картинами, поражающими его богатое воображение. Друг Фенеона поэт Франсис Пуатвен, равно как и Гюстав Кан, тоже был большим почитателем Моро.

Нет никаких сомнений в том, что в искусстве Моро было много общего с поэзией символистов: утонченность, мистицизм, сложность, архаизм, тщательно отделанные детали, изобилие неожиданных элементов, хорошо натренированное воображение, страх перед вульгарностью. Можно сказать, что картины и акварели Моро свидетельствуют о той же одержимости драгоценностями, что и произведения Вилье де Лиль-Адана. Однако сам Моро был шокирован эксцентричностью молодых символистов и держался в стороне от них, отдаваясь творчеству, всецело подчиненному тому, что он называл „образным мышлением".

Гюстав Моро родился в 1826 г. в богатой семье. К комфортабельному родительскому дому неподалеку от вокзала Сен-Лазар он пристроил великолепные залы и огромную мастерскую и жил там почти в полном одиночестве, мало заботясь о выставках своих работ и еще меньше об их продаже. Но в уединении своей несколько помпезной „башни из слоновой кости" он следил за всеми интеллектуальными течениями своего времени, и Дега удачно охарактеризовал Моро как „отшельника, который знает расписание поездов".

Гюисманс был более образен, но менее точен, когда описывал художника как „мистика, устроившего себе в самом сердце Парижа келью, куда даже не доносится шум современной жизни, хотя она яростно стучится в ворота монастыря. Охваченный экстазом, он видит великолепие волшебных видений, кровавую славу прошлых веков".²⁷

Моро интересовался археологией, философией и мифологией и в юношеские годы находился под влиянием Делакруа, пока, наконец, не подчинился влиянию Шассерио, который заменил романтическую страстность и непосредственность Делакруа изысканной и сентиментальной манерностью. В конце концов непосредственность окончательно исчезла из произведений Моро, уступив место тщательному расчету и странному стремлению перегружать свои работы массой подробностей, в которых художник рисковал утопить свой первоначальный замысел. Он сам говорил, что „мои величайшие усилия, моя единственная забота, мое постоянное занятие заключаются в том, чтобы как можно лучше управлять упряжкой и заставлять идти в ногу мое необузданное воображение и мой разум, настолько критический, что такая настроенность его превращается чуть ли не в манию".²⁸ Это ему удалось, но его от природы яркая фантазия утратила весь свой блеск под игом холодного разума. Тем не менее его причудливый мир — мир прекрасных юношей, порочно-чистых дев, ручных чудовищ, населенных призраками морей, воздушно-легкой архитектуры и таинственных пейзажей — таил в себе необычайное очарование для того, кто умеет читать произведение искусства (слово „читать" употреблял сам Моро). Здесь были налицо „несбыточные мечты, видения, воспоминания, фантастические существа" и здесь была Идея, „облеченная в чувственную форму", здесь были „пышные украшения", „таинственные эллипсисы", „не оскверненные" элементы и „древние пласты словаря", которые Мореас и его группа стремились возродить в своих стихах.

Гюисманс имел все основания заявить устами Дез Эссента, что картины Моро „выходят за пределы живописи, заимствуя у литературы ее наиболее тонкие изобретения". А когда Гюисманс описывал работы Моро, делая это в изысканных и напыщенных выражениях, порочный круг окончательно замыкался.

Однако, хотя картины Моро представляли собой конгломерат литературных фактов, которые, казалось, не поддавались переводу на язык живописи, художник все же умудрялся с помощью силы воли, терпения, а также присущего ему чувства цвета и композиции сводить воедино все элементы, накопленные его беспокойным разумом, и сообщать своим работам непостижимую реальность и поэтичность.

Искусству Моро не доставало смелости, и это обстоятельство не могло не нравиться тем, кто именовал себя „декадентами“; однако многих символистов влекло скорее к неомпессионизму, в котором они видели больше общего со своими собственными устремлениями.

Сёра и его друзья нашли большое количество приверженцев среди символистов. Вслед за Фенеоном и Верхарном — первыми, кто признал талант Сёра, его ревностными почитателями стали Поль Адан, Анри де Ренье, Жюль Кристоф и Ажалбер. Впоследствии Гюстав Кан так объяснял, что именно привлекало его в строгих теориях Сёра:

„Помимо того, что мы уважали друг друга за то, что ведем совместную борьбу во имя новых идей, нас привлекало нечто такое, что, казалось, шло параллельно нашим собственным попыткам: это поиски стабильности, выявление абсолютного, которые характеризовали искусство Сёра. Мы не могли остаться равнодушными к его математически расчетливому творчеству. Возможно, что юношеский пыл пробуждал в нас какую-то полууверенность, что его эксперименты с линией и цветом имели точки соприкосновения с нашими теориями стиха и фразы. Художники и поэты были равно увлечены мыслью, что дело именно так и обстоит“.²⁹

Тем не менее эта связь между неомпессионизмом и символизмом была не слишком явной. Когда Синьяк попытался подчеркнуть ее в портрете Фенеона, вложив в руку своего друга стилизованный цикламен и написав его на фоне „ритмизованном размерах и углами, тонами и красками“, в результате получилась странная мешанина из несопоставимых элементов. Портрет выглядел скорее как *tour de force*, * чем как решение проблемы синтеза реализма, символизма и линейных абстракций. Несмотря на личную дружбу со многими ведущими представителями литературного символизма, Сёра и его друзья никогда не рассматривались как художники-символисты. Похвалы, которые получал Сёра от некоторых поэтов и критиков, уравнивались нападками, сыпавшимися на него со стороны других. Джордж Мур насмеялся над его „Гранд-Жатт“, отказываясь принимать ее всерьез. Визева упрекал его в отсутствии искренности и не видел в его работах „полного выражения живых ощущений“, какое он находил в импессионизме. Он считал, что картины неомпессионистов „интересны лишь как упражнения предельно манерных виртуозов“.³⁰ Что касается Гюисманса, то он яростно напал на фигурные композиции Сёра (пейзажи ему нравились) и говорил: „Они слишком техничны, в них слишком много системы; здесь недостает искры, недостает жизни“.³¹ Гюисманс не утруждал себя объяснениями и не уточнял, где он усмотрел „искру“ в картинах Гюстава Моро, приводивших его в восторг.

Таким образом, существует много странных несообразностей в пристрастиях и антипатиях символистов. Все они, за исключением методичного Фенеона, видимо, подходили к искусству с величайшей субъективностью, отзываясь только на те качества картины, которые задевали резонирующие струны их собственного

* Фокус (*франц.*).

воображения. При наличии подобных качеств эти люди приходили в необузданный восторг; если же произведению искусства не удавалось выпустить на волю поток их собственных фантазий, они относились к нему весьма критически, не считаясь с тем, обоснованы их приговоры или нет.

Так, Визева впоследствии писал, что в те годы произведение искусства, „чтобы понравиться мне, должно было быть совершенно новым, то есть должно было идти в ногу с новейшими открытиями. Оно должно было быть также немножко болезненным. Здоровье мое было тогда в превосходном состоянии, а ничто так не прививает вкус к болезненным произведениям искусства, как здоровье".³² Но если подобная склонность объясняет любовь Визевы к Моро, то трудно понять, как он мог одновременно любить Ренуара, который ни в коей мере не был болезненным, или почему ему не нравился Сёра, в чьих работах были учтены все „новейшие открытия". В целом, однако, именно вкус к болезненности заставил „декадентов" безоговорочно признать работы Моро и анемичную грацию Пюви де Шаванна.

Если существовал художник, чье искусство покоряло буквально всех символистов, то это был Пюви де Шаванн. Уже в 1885 г. Стриндберг, посетив Париж, заметил, что „среди последних содроганий натурализма все произносятся с восхищением только одно имя — имя Пюви де Шаванна".³³ А Гюстав Кан позже писал: „Пюви был великим художником, это признавалось нами более или менее единодушно. Неподкупность, благородные стремления, новое и тонкое искусство гармоний! Он был признан всеми!"³⁴

Действительно, дарование Пюви де Шаванна на протяжении всей его долгой карьеры никогда не оспаривалось и он никогда не подвергался таким диким нападкам, как импрессионисты. Окончательно его все же признали только в восьмидесятых годах, после того как расцвет литературного символизма создал атмосферу поистине благоприятную для искусства Пюви.³⁵ Избегая трех основных направлений своего времени — академизма, натурализма и импрессионизма, Пюви выработал свой индивидуальный стиль, совершенно противоположный стилю Моро, с кем обычно объединяли его символисты в своих восторженных отзывах. Искусство Пюви отличалось тенденцией к упрощению идей, линий и цвета, что отвечало заповедям Дюжардена о роли линии и цвета. В его работах линия выражает „постоянное", в то время как „единство цвета обуславливает общую атмосферу".

„Для каждой ясной мысли, — объяснил однажды Пюви, — существует пластический эквивалент. Но идеи часто приходят к нам запутанными и туманными. Таким образом, необходимо прежде выяснить их, для того чтобы наш внутренний взор мог их отчетливо представить. Произведение искусства берет свое начало в некоей смутной эмоции, в которой оно пребывает, как зародыш в яйце. Я уясняю себе мысль, погребенную в этой эмоции, пока эта мысль ясно и как можно более отчетливо не предстанет перед моими глазами. Тогда я ищу образ, который точно передавал бы ее... Если хотите, это есть символизм".³⁶

Вместо того чтобы изображать вещи такими, какими он их видел, Пюви предпочитал передавать эмоции, порожденные его восприятием. Для этих

эмоций он находил эквиваленты в спокойных жестах своих фигур, в широких ритмах композиций, в приглушенных красках, что создавало общее настроение безмятежности, в упрощенном рисунке, обобщавшем большинство форм и в то же время оставлявшем их достаточно натуралистическими, чтобы их сразу можно было понять. Он заменил устарелые аллегии новыми и пытался раскрыть символический смысл своих работ посредством общей композиции и цвета, а не посредством деталей. Его наблюдения над природой были тщательно профильтрованы с тем, чтобы создать образы и красочные гармонии, поэтическое содержание которых он старался подчеркнуть.

Как создатель многочисленных фресок, как художник, по существу возродивший во Франции искусство фресковой живописи, Пюви прекрасно понимал, что большие архитектурные плоскости требуют совершенно иного подхода, чем станковая живопись. Это обстоятельство позволило ему производить дальнейшие упрощения. В известной мере он отказался от создания иллюзии третьего измерения, воспринимая свои фрески исключительно как украшения, подчеркивающие истинное назначение стен — быть границами пространства. Отсюда его любовь к большим плоским планам, нейтральному колориту и спокойным композициям; отсюда его тенденция передавать свои мысли не в перегруженном деталями стиле Моро, а с почти наивной прозрачностью.

После того как символисты расхвалили ту гармоничную упорядоченность, с какой Пюви выражал свои эмоции, он был провозглашен величайшим мастером своего времени. Правда, Гюисманс считал его неуклюжим, но остальные, не отрицая недостатков Пюви, высоко ценили его намерения. Визева определенно заявлял, что для символистов творчество Пюви означало нечто такое, что выходило за пределы его живописных достоинств или недостатков. „Оно олицетворяло для нас, — писал он, — реакцию против всяческих крайностей, от которых мы устали. В живописи, как и в литературе, настал момент... когда с нас было более чем достаточно реализма, более чем достаточно так называемой правдивости, той грубой рельефности форм и того ослепляющего цвета, которым пытались нас ошеломить. Мы жаждали грез, эмоций и поэзии. Пресыщенные светом, слишком ярким и кричащим, мы жаждали тумана. Вот тогда-то мы страстно привязались к поэтическому и туманному искусству Пюви де Шаванна. Нам нравились у него даже наихудшие ошибки, даже его неверный рисунок и недостаток цвета, так устали мы любоваться тем, что у других художников наивно принимали за рисунок и цвет. Искусство Пюви де Шаванна стало для нас чем-то вроде панацеи; мы цеплялись за него, как больной цепляется за новое лекарство".³⁷

Впрочем, это утверждение не совсем справедливо по отношению к Пюви, так как для многих символистов его искусство означало нечто гораздо большее, чем просто наименьшее зло.

Нарочитая скудость его средств в сочетании со странной смесью наивности и изысканности действительно содержала в себе много черт, родственных литературному символизму, хотя Пюви, подобно Моро, отрицал какую бы то ни было связь с ним. Вместе с Моро он стремился, хоть и совершенно иным

путем, понять, как выразился Альбер Орье, „таинственное значение линий, света, и теней так, чтобы использовать эти элементы, как буквы азбуки, и писать прекрасные поэмы о своих грезах и идеях".³⁸

Попытки Пюви де Шаванна были весьма эффективной панацеей для художников младшего поколения, не исключая Гогена, который, хотя и возражал против чрезмерно литературных аллегорий Пюви, открыто заявлял о своем исключительном уважении к художнику.

Винсент Ван Гог любил работы Пюви почти так же сильно, как любил работы своего идола Делакруа, а Ангран даже предпочитал простые лишённые контрастов фрески Пюви де Шаванна фрескам Делакруа. Ангран объяснял, что неоимпрессионистам, учитывая простоту их красок, необходима такая же простота жестов, покой и благородство.³⁹

Сёра также восторгался организацией композиций Пюви, хотя сам он заходил куда дальше Пюви в методических поисках значения линий. Несмотря на то что Лотрек высмеял „Священную рощу" Пюви, он тоже был под впечатлением фресок этого художника.

Нельзя отрицать, что большая часть современников Пюви видела в его творчестве средство, помогающее преодолеть традиции академического искусства и превзойти последние достижения импрессионизма. Для них Пюви являлся не только связующим звеном с итальянскими примитивами; он был их руководителем в попытках перевести язык прошлого на язык современности. Поэтому Сёра сделал набросок с Пюви, а Гоген скопировал одну из его картин, используя ее как фон для натюрмортов. Многие другие молодые художники также пытались более глубоко познакомиться со стилем Пюви, копируя его работы. Одним из них был молодой воспитанник Школы изящных искусств Аристид Майоль.

Но не только Пюви де Шаванн и Сёра занимались исследованием психологического значения линейных направлений. В восьмидесятых годах Фердинанд Ходлер работал в Швейцарии над теорией параллелизма, который в основном сводился к ритмическим повторениям прямых и кривых линий, определивших строй его больших композиций. В Париже Ходлер впервые привлек к себе внимание, когда выставил свою „Ночь" в Салоне 1891 г. Краски его были гораздо ярче красок Пюви де Шаванна, но зато и контуры гораздо более стилизованы. Его торжественно застывшие фигуры, казалось, раскрывали свои чувства в заученных позах актеров. Поскольку Ходлеру необходимо было подчинить эти фигуры параллелям, — ими художник стремился подчеркнуть тему, — они выглядели как пленники своих ролей, которым не разрешается высказывать собственные чувства. Открыто отказываясь от натурализма и, таким образом, будучи большим „модернистом", нежели Пюви, Ходлер обнажал самую сущность своих символов и тем самым всегда был близок к опасности утрировать как чувство, так и форму.

Решительно отказавшись и от линии и от цвета как средств выражения, Эжен Карьер задался целью удовлетворить потребность в „туманном искусстве", о котором говорил Визева. Бесцветная дымка, из которой он лепил свои образы,

давала литературно настроенным зрителям желанную возможность дополнять своим собственным воображением все, чего не высказал художник. Изобретя формулу, немедленно завоевавшую успех, Карьер эксплуатировал ее как мог, вульгаризируя символизм и ничего не прибавляя к нему. В то время как поэты и критики бредили его работами, один только Фенеон не без оснований указывал, что „если такой человек, как Малларме, и пытался иногда создать ощущение таинственности, то он всегда делал это удивительно ясными словами, подчиняющимися непреложному и крепко сколоченному синтаксису".⁴⁰ Карьер же добивается таинственности с помощью откровенных фокусов, и ему не место среди настоящих художников-символистов. Впрочем, сам Карьер был добрым, великодушным человеком, глубоко уважаемым в кругах художников.

Хотя взгляды литературных символистов на художественные достоинства Одилона Редона не отличались единодушием, он был единственным современным художником, чьи концепции и произведения были действительно аналогичны их собственным. Родившийся в 1840 г., он был немного моложе Пюви и Моро и, по существу, принадлежал к поколению импрессионистов, будучи одних лет с Моне, Ренуаром и Сислеем. Хотя он был большим почитателем Делакруа и одним из первых признал талант Писсарро, Редон никогда не отождествлял себя с импрессионистами, объясняя, что потолок их искусства всегда казался ему низким.

Обстоятельства, при которых Редон принял участие в последней выставке импрессионистов в 1886 г., поистине загадочны, тем более что двумя годами раньше он участвовал в создании „Общества независимых" и некоторое время был его вице-президентом.

Редон всегда подчеркивал роль воображения в искусстве. Еще в 1868 г. он писал в обозрении Салона: „...Некоторые люди решительно хотят свести работу художника к изображению того, что он видит. Те, кто остаются в пределах этих узких рамок, ставят перед собой невысокую цель. Старые мастера доказали, что художник, выработавший собственный язык и заимствовавший у природы необходимые средства выражения, — обретает свободу и законное право черпать свои сюжеты из истории, из поэзии, из своего собственного воображения..."⁴¹ И он подчеркивал: „Хотя я признаю необходимость наблюдаемой реальности, как основы... истинное искусство заключается в реальности прочувствованной".⁴²

Таково было его неизменное кредо. Тщательно и любовно он исследовал природу, рисовал растения и деревья со всеми деталями, изучал животных, людей и пейзажи, и эта работа в конце концов помогла ему выработать собственный язык, способный передавать странный мир его видений. Вскоре реальность наблюдаемая и реальность прочувствованная тесно переплелись в его сознании и творчестве. Он сам объяснял их удивительное родство, когда писал другу: „...Я всегда ощущал потребность копировать в природе малые объекты, явления особенные, случайные, второстепенные. Только после того, как усилием воли я заставлял себя изображать со всеми подробностями былинку, камень, поверхность старой стены, меня охватывало непреодолимое

желание создать что-нибудь воображаемое. Усвоенный и продуманный таким образом внешний мир преобразуется и становится для меня источником и стимулом. Минутам, следующим за такими упражнениями, я обязан моими лучшими работами".⁴³

Редон неизменно утверждал, что его воображение исходит из наблюдения природы, что его рисунки „правдивы“, что созданные им фантастические существа и демонические видения, переданные в черно-белых тонах, принадлежат к миру, который никогда не был полностью оторван от реальности. Вот что говорил он сам: „Моя оригинальность заключается в том, что я надеваю человеческой жизнью неправдоподобные существа, заставляя их жить согласно законам правдоподобия и ставя — настолько, насколько это возможно, — логику видимого на службу невидимому".⁴⁴

Он сумел этого достичь, потому что объектами его кошмаров были не просто измышления, как у Моро, не тщательно отработанные образы, как у Пюви, — это были вещи, которые он в самом деле видел своим умственным взором. Таким образом, он мог фиксировать их исключительно языком живописи, создавая впечатление таинственного посредством линий, цвета и композиции и не заимствуя слишком большого количества символов у литературы, хотя он и сделал ряд литографий и рисунков, навеянных произведениями По и Флобера. Поэзия для него была чем-то таким, чего нельзя достичь одной только игрой линий или сочетанием цветов; поэзия была неотъемлемой частью его воображения, его видения. Ему не приходилось искать пластических эквивалентов для своих эмоций, потому что творчество его не сводилось к перенесению идей из одной среды в другую.

Редон жил в мире прекрасных и беспокойных грез, неотделимых от действительности. Поскольку они были для него реальностью, он не давал себе труда раскрывать их значение; он стремился лишь выразить их самыми чувственными красками, самыми сильными или самыми тонкими противопоставлениями черного и белого.

Однако в период господства натурализма и рационализма, произведения, исследующие тайны разума, одновременно истерзанного и безмятежного, едва ли могли встретить сочувствие у публики. Как и следовало ожидать, те, кто с опасением взирал на появление литературного символизма, чувствовали себя в равной мере неловко перед лицом искусства Редона. Все еще могущественная в литературе группа натуралистов, сплоченная вокруг Эмиля Золя, не имела намерения прекращать борьбу за господство, хотя ей и нанесло тяжелый удар отступничество Гюисманса; впоследствии он так объяснял причины своего разрыва с кружком Золя: „Существовало множество вещей, которых Золя не мог понять. В первую очередь это была испытываемая мною потребность распахнуть окна [Редон употреблял сходное выражение], бежать из среды, в которой я задыхался; затем охватившее меня желание стряхнуть предрассудки, вдребезги разнести границы романа, открыть его для искусства, науки, истории, одним словом — использовать его лишь как обрамление для более серьезной работы. В то время мне больше всего хотелось отеснить на задний план

традиционную интригу, даже любовь, даже женщин и посвятить мою погруженную в свет кисть одной фигуре, любой ценой создать что-то новое [почти теми же словами говорил Сёра]."⁴⁶

Сделав нечто подобное кистью, „погруженной во мрак“, Редон автоматически навлек на себя гнев натуралистов. Один из их наиболее красноречивых ораторов, Октав Мирбо, старый соратник Золя, друг и почитатель импрессионистов, перешел в 1886 г. в атаку и написал яростную статью против Редона, который в тот момент готовился принять участие в последней выставке группы импрессионистов. Вот отрывок из нее:

„После бесчисленных и, кстати сказать, довольно мирных битв, где проливались лишь чернила, стало ясно, что искусству необходимо приблизиться к природе... Среди художников только один Одилон Редон противится мощному натуралистическому потоку и противопоставляет вещи придуманные вещам существующим, идеал — реальной правде. Так г-н Одилон Редон показывает нам, например, глаз, плывущий на конце стебля в бесформенном пейзаже. И вот собираются комментаторы. Одни уверяют вас, что глаз этот изображает око Совести; другие объявляют, что это око Неопределенности; третьи объясняют, что глаз этот синтезирует солнце, заходящее над гиперборейскими морями; четвертые, — что он символизирует мировую скорбь, причудливую водяную лилию, распустившуюся на черных водах невидимого Ахерона.

Наконец, является самый мудрый толкователь и заключает: этот глаз на конце стебля — просто булавка для галстука. Сама суть этого идеала в том, что он не вызывает представления ни о чем, кроме неопределенных форм, которые с одинаковым успехом могут быть магическими озерами и священными слонами, неземными цветами и булавками для галстука, а вероятнее всего вообще ничего не изображают. Однако сегодня мы требуем, чтобы любая изображаемая вещь была точной; мы хотим, чтобы образы, порожденные мыслью художника, двигались, мыслили и жили".⁴⁶

Прежде чем стать предметом горячих дискуссий, Редон много лет трудился, не привлекая к себе особого внимания и не стремясь к известности. Его первый альбом литографий, — техника, в которой он выполнил свои наиболее значительные работы, — появился в 1879 г., когда ему уже было около сорока лет. Его первая скромная персональная выставка состоялась в 1881 г. в помещении еженедельника „La Vie moderne“, который, однако, даже не объявил о ней.

Тем не менее выставку заметил Гюисманс. Когда на следующий год Редон снова выставился, на этот раз в редакции одной газеты, молодой критик Эмиль Эннекен, ставший впоследствии одним из самых откровенных противников Сёра, пришел в восторг. Он взял у художника интервью и тотчас же опубликовал о нем длинную статью. „Отныне, — писал он, — г-н Одилон Редон должен считаться одним из наших лучших мастеров, а для тех, кто превыше всего ценит тот оттенок необычности, без которого, согласно лорду Байрону, нет возвышенной красоты, Одилон Редон станет мастером исключительным, не имеющим, если не считать Гойю, ни предшественников, ни соперников. Где-то на грани между реальностью и фантазией художник нашел необитаемую область

и населил ее грозными призраками, чудовищами, номадами, сложными существами, сотканными из всех возможных видов человеческого порока, животной низости, ужаса и скверны... Как и Бодлер, господин Редон заслуживает наивысшей похвалы; он создал „un frisson nouveau". *⁴⁷

Таким образом, не удивительно, что писатели-символисты, признававшие своим предтечей Бодлера, обнаружили теперь оригинальность Редона и объявили его одним из своих. Поднимающийся символизм создавал ту атмосферу, в какой Редон мог наконец добиться признания. Гюисманс посвятил его работам пространственные описания, и хотя они рассказывают нам об их авторе больше, чем о самом Редоне, они тем не менее во многом способствовали славе художника. Гюисманс писал: „Если мы оставим в стороне Гойю... и Гюстава Моро, чьим косвенным учеником в конечном счете является Редон, по крайней мере в здоровой части своего творчества, то предшественников его мы найдем, быть может, лишь среди музыкантов и, конечно, среди поэтов".⁴⁸ Говоря о „здоровой" части творчества художника, Гюисманс, видимо, намекал на то, что в нем есть также и нечто нездоровое, а именно та болезненность, к которой был так чувствителен Визева. В сущности, Гюисманс уже заявил в романе „Наоборот", что работы Редона „не укладываются ни в одну известную нам категорию; большинство их выходит за рамки живописи, создавая совершенно особую болезненную и бредовую фантастику".

Видимо, это качество и привлекало многих символистов, ибо Редон вдруг оказался объектом похвал, проистекавших иногда не столько из понимания его искусства, сколько из желания одобрить его тенденции.

Редон чувствовал себя несколько неловко среди своих новых почитателей, так как был не в состоянии снабдить их прописями и теориями, которые так любили символисты. „Во мне предполагают куда более аналитический ум, чем на самом деле, — отмечает в 1888 г. Редон в записной книжке. — Это, по крайней мере, отчасти объясняет любопытство молодых писателей, посещающих меня. Я вижу, что они всегда несколько удивлены, сталкиваясь со мной. Что же такого вложил я в свои произведения? Почему они наводят их на мысль о предельной изысканности? Я просто приоткрыл дверцу в тайну. Я создал вымысел. Их дело пойти дальше".⁴⁹

Открывая дверцу в тайну, Редон совершил как раз то, чего не сумели достичь парнасцы и за что их обвинял Малларме, заявляя: „Им недостает тайны; они лишают дух упоительной радости — сознавать, что он творит".⁵⁰ Редон же, напротив, давал умам зрителей возможность развивать образы, которые он предлагал их воображению. В то время как Моро поработал воображение зрителя обилием деталей, а Пюви направлял его к строгим упрощениям, Редон умел быть неопределенным, не будучи пустым, как Карьер. Он знал, как создавать настроения, не будучи точным, как обозначать вещи, не называя их, как производить всегда глубокое, но не поддающееся описанию впечатление, подобное тому, какое производит музыка.

* Новую дрожь (*франц.*).

Эффект, производимый работами Редона, был исключительно результатом его творческой фантазии: ведь и кроме него существовало немало художников, которые в то время пытались отойти от повседневной реальности. К их рядам только что примкнул Джеймс Энсор из брюссельской „Группы двадцати“: после целой серии тонких, но не в полной мере импрессионистских работ он начал давать свободу своей фантазии. В 1888 г. он закончил огромное полотно „Въезд Христа в Брюссель“, которое, если верить колкому замечанию ван де Вельде, было внушено желанием поразить публику композицией еще больших размеров, чем „Гранд-Жатт“ Сёра. Однако воображение Энсора осталось прозаическим, так и не сумев расправить крылья, чтобы оторвать художника от земли. Его сюжеты, при всей их необычности, всегда тяготели к анекдотичности, и его картины, казалось, просто иллюстрировали эпизоды, умно придуманные художником. Его неспособность к чистому вымыслу удерживала его воображение в рамках гротеска. У него отсутствовал элемент неизбежного, которое, казалось, всегда водило рукой Редона, сообщая таинственное очарование даже его натуралистическим букетам цветов. Богатое воображение Редона — и только одного Редона — умело придавать подлинную достоверность странным нежным и призрачно нереальным грезам. Одной из причин этого была, конечно, его способность следовать зову своего воображения, не разрушая его чар. Сам Редон объяснял: „В искусстве ничто не достигается одной лишь силой воли. Все делается путем послушного подчинения подсознательному“.⁵¹

В 1889 г. Гюисманс, собрав ряд своих очерков об искусстве под общим заглавием „Некоторые“, снова похвалил Редона, особенно его литографии, а также работы Моро, Пюви де Шаванна, Уистлера, Дега, Шере, Рафаэлли и даже Сезанна. (Хотя Гюисманс и писал о Сезанне с некоторыми оговорками, он все же был первым, кто публично выразил свое восхищение его натюрмортами и заявил, что для развития импрессионизма этот художник сделал больше, чем Мане.)

Писателей-символистов, хотя некоторые из них в целом остались равнодушны к искусству Редона, привлекали его таинственность, глубокая оригинальность, тонкий мистицизм и волнующее воображение. Неоспоримо, что Гюисманс, Эннекен, Визева и другие, оставшиеся нечувствительными к нововведениям Сёра, по-настоящему восхищались Редоном. Шарль Морис, Поль Адан, Альбер Орье и Гюстав Кан также хвалили его работы, сломав таким образом стену упорного молчания, которая так долго окружала его творчество. Сам Малларме ощущал и ценил художественные и интеллектуальные качества, связывающие Редона с символизмом. Взаимная симпатия и восхищение вскоре привели к тесной дружбе. Редона с Малларме, по-видимому, познакомил Гюисманс в 1882—1883 гг.; пять лет спустя Редон начал проводить лето в Самуа неподалеку от Вальвена, на опушке леса Фонтенбло, где у Малларме был дом и где они встречались почти ежедневно. Малларме любил рассматривать литографии Редона и однажды сказал художнику, что „впечатление, производимое каждой из них, никогда не слабеет, так велика искренность

вашего видения и не менее велика ваша способность пробуждать ее в других!"⁵²

Поэт был растроган, когда обнаружил в одном из созданий Редона „восхитительно безумного отшельника, бедного маленького человечка, каким в глубине души я бы хотел быть...”

С другой стороны, некоторая необычность синтаксиса и словаря Малларме передалась и писаниям Редона: его заметки, письма и дневники написаны особым поэтическим стилем, выдерживающим сравнение с языком многих писателей-символистов. Малларме и в самом деле говорил Редону, что завидует надписям, которыми тот сопровождает свои гравюры.⁵³

То, что искусство Редона привлекало символистов, вполне естественно; удивительно другое: ни один художник его поколения не проявил к нему ни интереса, ни понимания. Гюстав Моро снисходительно объявлял: „Я вижу добрых милых людей, подобных г-ну Редону, он искренен и отличается отнюдь не банальным умом... Но, в конечном счете, какие жалкие результаты!”⁵⁴

Даже младшее поколение художников не торопилось признать Редона. Первым, кто осознал его истинное значение, был, по-видимому, Эмиль Бернар, безуспешно пытавшийся склонить Ван. Гога на свою сторону. Став почитателем творчества Редона, Бернар ухитрился около 1889 г., когда ему еще не минуло двадцать один год, познакомиться с ним через своего друга Шуффенекера. Он был хорошо принят Редоном, еще не успевшим привыкнуть к тому, что к нему обращаются с тем „восторженным почтением, какое испытывают перед гением”.⁵⁵

В конечном счете, даже враждебность Мирбо была преодолена. Через десять лет после своей разносной статьи он писал Редону: „...сначала я не принимал вас — не как художника, которого всегда ставил высоко, а как мыслителя. Сегодня я восхищаюсь вами больше, чем любым другим художником: ни один из них не открыл моей душе столь светозарных дальних и мучительных горизонтов Таинственного, которое и есть единственно реальная жизнь”.⁵⁶

Примечания

¹ J. Moréas. Le Symbolisme. „Figaro littéraire”, 18 сентября 1886.

² См.: P. Adam. La Presse et le symbolisme. „Le Symboliste”, 7 октября 1886.

³ G. Kahn. Réponse des Symbolistes. „L'Événement”, 28 сентября 1886.

⁴ См.: F. Viélé-Griffin. Le Journal Lutèce. „L'Occident”, февраль 1903.

⁵ J. K. Huysmans. A Rebours. Paris, 1884.

⁶ H. de Régnier. „Ecrits pour l'Art”, № 6, 7 июня 1887.

⁷ Аноним [A. Baju?]. Au lecteurs. „Le Décadent”, № 1, 10 апреля 1886.

⁸ О „La Revue wagnérienne” и о Визева см.: I. de Wyzewa. La Revue wagnérienne. Paris, 1934.

⁹ Mallarmé. „La Vogue”, № 2, 1886.

¹⁰ О символистских журналах см.: „Le Mouvement symboliste”, каталог выставки „Bibliothèque Nationale”, Paris, 1936, A. Jaulme, H. Moncel.

¹¹ См.: M. J. Durré. Jules Laforgue. Paris, 1952, стр. 11. (В книге имеется полный список произведений Лафорга, а также прекрасная библиография).

- ¹² Впоследствии Кан писал: „В 1886 и последующих годах наши литературные дела казались нам важнее, чем ход мировых событий". Он говорил также: „Первым и единственным критерием было желание удовлетворить самого себя; поступая так, я был уверен, что в данный момент или через какой-то промежуток времени доставлю удовольствие себе подобным. и этого мне было достаточно". (Kahn. *Les Origines du Symbolisme*, 1879—1888). „*Revue blanche*", 1 ноября 1901.
- ¹³ Jack Plowert [Paul Adam]. *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*. Paris, 1888. Вопреки общему мнению, Фенеон не участвовал в издании этого словаря, хотя там приводится много примеров из его сочинений, а также из сочинений Кана, Мореаса, Лафорга и Малларме.
- ¹⁴ T. de Wyzewa. *La Littérature wagnérienne*. „*Revue wagnérienne*", июнь 1886.
- ¹⁵ См.: J. E. S. Jeanès. *D'après. nature*. Genève-Besançon, 1946, стр. 204.
- ¹⁶ См.: R. Doumic. Teodor de Wyzewa. „*Revue des Deux Mondes*", 15 сентября 1917.
- ¹⁷ См.: Rewald. Félix Fénéon. „*Gazette des Beaux-Arts*", июль—август 1947; февраль 1948.
- ¹⁸ W. Rothenstein. *Men and Memories*. New York, 1931, т. I, стр. 95.
- ¹⁹ M. Aymé. *Le Confort intellectuel*. Paris, 1949, стр. 13.
- ²⁰ Аноним [F. Fénéon]. *L'Exposition Pissarro*. „*L'Art moderne*", 20 января 1889.
- ²¹ Письмо К. Писсарро к племяннику, без даты. Неопубликованный документ, любезно предоставленный покойной г-жой Эстер Писсарро, Лондон.
- ²² Синьяк — ответы на вопросы см.: F. Dubois. *Le Péril anarchiste*. Paris, 1894, стр. 233, 240.
- ²³ См.: G. Kahn. Laurent Tailhade. „*Revue blanche*", 1 октября 1901.
- ²⁴ Об анархизме см.: A. Zévaès. *Histoire de la 3e République (1870—1925)*. Paris, 1926; J. Grave. *Le Mouvement libertaire sous la 3e République*. Paris, 1930; F. Dubois. *Le Péril anarchiste*. Paris, 1894. Среди неподписанных иллюстраций этой последней книги иллюстрации на стр. 3, 31, 47, 67, 116, 123, 163, 195, 211, 229, 243, 277 выполнены сыновьями Камилла Писсарро — Люсьеном, Жоржем, Феликсом и Родо; иллюстрации на стр. 13, 17, 37, 85, 87, 161, 175, 187, 197, 205, 217, 237, 271, 279 выполнены Люсом; на стр. 93 — Ибелсом. Сведения любезно предоставлены покойным Родо Писсарро, Париж.
- ²⁵ См.: D. Rouart. *Autour de Berthe Morisot*. Paris, 1950.
- ²⁶ E. Dujardin. *Le Cloisonisme*. „*Revue indépendante*", 19 мая 1888. Отдельные части этой статьи были по ошибке включены в Fénéon. *Oeuvres*. Paris, 1948, стр. 55, 56.
- ²⁷ J. K. Huysmans. *Salon de 1880*. „*L'Art moderne*", Paris, 1883, стр. 152.
- ²⁸ Моро цитируется у C. Chassé. *Le Mouvement symboliste dans l'art du XIX^e siècle*. Paris, 1947, стр. 36.
- ²⁹ G. Kahn. *Les Dessins de Seurat*. Paris, 1926. Introduction. М-р Роберт Херберт из Йельского университета любезно снабдил меня следующей дополнительной информацией, касающейся влияния Анри на поэтов-символистов. „В своей теории поэзии (см. предисловие к *Premiers Poèmes*, 1897) Кан объясняет, как использовать в стихе динамогенные и тормозящие импульсы, ассонансы, связность и другие элементы ритма и композиции, и это несомненно свидетельствует о том, что он находился под влиянием „Хроматического круга" (1888) своего друга. В этой книге Анри анализирует язык и музыку, подобно тому, как он анализировал цвет, исходя из своей теории психологии восприятия положенной им в основу всех трех искусств: живописи, поэзии и музыки. Кан устанавливает связи между эмоциями, звуком и ритмом точно так же, как это делает Анри".
- ³⁰ См.: T. de Wyzewa. *L'Art contemporain*. „*Revue indépendante*", ноябрь—декабрь 1886.
- ³¹ J. K. Huysmans. *Chronique d'art*. „*Revue indépendante*", апрель 1887.
- ³² Wyzewa цитируется у R. Doumic, цит. соч.
- ³³ Письмо Стриндберга к Гогену от 1 февраля 1895 г. См.: J. de Rotonchamp. *Paul Gauguin*. Paris, 1925, стр. 151.
- ³⁴ G. Kahn. *Silhouettes littéraires*. Paris, 1925, стр. 112.
- ³⁵ См.: R. Goldwater. *Puvis de Chavannes. Some Reasons for a Reputation*. „*Art Bulletin*". март, 1946.
- ³⁶ Puvis de Chavannes цитируется у C. Chassé. цит. соч., стр. 42.

- ³⁷ Wyzewa. Puvis de Chavannes (1894). См. „Peintres de jadis et d'aujourd'hui". Paris, 1903, стр. 369.
- ³⁸ A. Aurier. Les Symbolistes. „Revue encyclopédique", апрель 1892.
- ³⁹ См.: P. Signac. Journal, 27 ноября 1894; „Gazette des Beaux-Arts", июль—сентябрь 1949.
- ⁴⁰ Fénéon. Exposition Carrière. „Le Chat noir", 25 апреля 1891; перепечатано в Oeuvres, стр. 185.
- ⁴¹ Redon. Le Salon de 1868. „La Gironde", 19 мая 1868.
- ⁴² Там же, 9 июня 1868.
- ⁴³ Redon. Confidences d'artiste. „L'Art moderne", 25 августа 1895. Перепечатано в „A soi-même". Paris, 1922, стр. 11—30.
- ⁴⁴ Redon. A soi-même, стр. 29.
- ⁴⁵ Huysmans. A Rebours (новое издание); вступление написано на двадцать лет позже романа, 1903.
- ⁴⁶ O. Mirbeau. L'Art et la Nature. „Le Gaulois", 26 апреля 1886. Отрывки перепечатаны в „Beaux-Arts" 26 апреля 1935.
- ⁴⁷ E. Hennequin — статья из „Le Gaulois", 1882, цитируется у А. Mellerio. Odilon Redon. Paris, 1913. См. также: J. Rewald. Quelques notes et documents sur Odilon Redon. „Gazette des Beaux-Arts", ноябрь 1956.
- ⁴⁸ Huysmans. L'Art moderne. Paris, 1883, приложение.
- ⁴⁹ Redon. A soi-même (заметка, написанная в 1888 г.), стр. 89.
- ⁵⁰ Письмо Малларме к Гюрэ. „Enquête sur l'évolution littéraire", 1891. Цитируется у С. Chassé, цит. соч., стр. 47.
- ⁵¹ Redon цитируется у С. Feghal. Odilon Redon. Париж, 1929, стр. 54.
- ⁵² Письмо Малларме к Редону [весна 1885?]. Цитируется у Н. Mondor. Vie de Mallarmé. Paris, 1941, стр. 453.
- ⁵³ См. письмо Малларме к Редону от 10 ноября 1891 г., опубликовано в „Maandblad voor Beeidende Kunsten", октябрь 1948.
- ⁵⁴ Moreau цитируется у С. Chassé, цит. соч., стр. 32.
- ⁵⁵ E. Bernard. Odilon Redon. „Recueil de Lettres à Emile Bernard", 1925—1927, стр. 103.
- ⁵⁶ Мирбо добавил: „Я полагаю, мосье, — лучшей похвалы я не знаю, — что понял вас и полюбил с того самого дня, когда познал страдание". Письмо Мирбо к Редону [1891]. См.: Lettres a Odilon Redon. Париж, 1960, стр. 249.

ГОГЕН
•
БЕРНАР
•
ВАН ГОГ
•
БРЕТАНЬ И ПРОВАНС

Когда в начале августа 1888 г. Эмиль Бернар прибыл в Понт-Авен вместе с матерью и младшей сестрой, он тотчас же отправился навестить Гогена, с которым Винсент Ван Гог советовал ему познакомиться поближе. На этот раз Гоген оказал ему гораздо более дружелюбный прием, чем два года назад. Он пришел посмотреть работы Бернара, дал понять, что они произвели на него впечатление и завязал с молодым художником тесную дружбу. Правда, впечатление на Гогена произвела также и Мадлен, семнадцатилетняя сестра Бернара.

Понт-Авен, довольно большая бретонская деревня со старыми крытыми черепицей домиками, беспорядочно раскинулась в излучине реки Авен, быстрые воды которой приводили в движение несколько мельниц. Крутые холмы окружали деревню. Узкие тропки вели через них на плодородную возвышенность с фермами, часовнями и небольшими рощицами. С вершин холмов виден был песчаный берег залива, к которому катилась река. Пейзаж не отличался ни разнообразием, ни особой привлекательностью, но был полон безмятежности, а фигуры благочестивых до суеверия крестьян католиков в живописных бретонских костюмах сообщали ему какой-то мистический средневековый облик.

Понт-Авен уже несколько лет привлекал многих художников — скандинавов, американцев, англичан и итальянцев и конечно французов. Гоген впервые отправился туда в 1886 г., отчасти для того, чтобы избавиться от Парижа и окунуться в более непосредственную атмосферу, отчасти чтобы развеять „грусть“, как он выражался, и обрести желанный покой и одиночество, а кроме того и по причине чисто практической — жизнь в Бретани была дешевле, чем где бы то ни было. (Он платил всего шестьдесят пять франков в месяц за стол и комнату.) Гоген избегал знакомства с другими художниками, большинство которых были учениками таких официальных мастеров, как Кормон, или посещали так называемую Академию Жюльена. Однако все они были заинтересованы его необычными полотнами, и Гоген с гордостью сообщал жене: „Мои работы вызывают много споров и, должен сказать, американцы оценивают их весьма благосклонно“.¹

Гоген тогда все еще писал, следуя концепциям импрессионистов, привитым ему Писсарро. Хотя в то время его преимущественно интересовали чисто технические проблемы, он тем не менее, по-видимому, часто говорил о своем стремлении добиться синтеза.² Однако ничто в его работах пока еще не указывало на решительный отход от общих принципов, почерпнутых им из советов Писсарро. Правда, Гоген начал понемногу экспериментировать в направлении, уводившем его от Писсарро и носившем следы влияния Дега и Сезанна, что особенно отчетливо проявилось в натюрморте с портретом его молодого друга Шарля Лавалея. Манера, в которой голова Лавалея срезана справа, явно говорит о зависимости Гогена от Дега, в то время как упрощенные формы энергично моделированных фруктов, по-видимому, заимствованы у Сезанна. В этом натюрморте появляется также один из глиняных кувшинов несколько загадочной формы, которые Гоген вместе с Шапле начал делать с 1886 г. В целом это полотно указывает на определенный отход от импрессионизма и увлечение более декоративным рисунком. Но живая ткань мелких импрессионистских мазков все еще продолжает господствовать в нем.

На Мартинике, куда Гоген уехал в 1887 г. вместе с художником Лавалем, с которым он познакомился в Бретани, в творчестве Гогена вскоре произошла определенная эволюция. В композициях его стали заметны японские влияния, и на его полотнах начали появляться большие и сравнительно единообразные пространства, особенно когда он включал в свои пейзажи темно-синий океан. Однако позже Гюстав Кан писал: „То, что он выставил [в галерее Тео Ван Гога] после своего возвращения в 1888 г., разочаровало его почитателей и критиков. Они ожидали новых побед цвета, более ярких и резких впечатлений солнечного света. В его картинах с их тяжелыми и теплыми тенями формы казались пурпурными и черными. Он упростил краски, резко противопоставляя их. Писсарро, защищая его, объяснял, что в жарких странах формы поглощаются светом; оттенки там не существуют, а поэтому нечего и надеяться передать их, и вообще работать там можно, только прибегая к резким противопоставлениям. Несмотря на это, выставка успеха не имела; немногие любители работ Гогена были обескуражены. То, что они увидели, не было ни пуанти-

лизмом, ни даже оптическим смешением; это нельзя было также назвать искусством, открыто отрекающимся от всех идей импрессионизма. Люди не понимали этих первых признаков эволюции, которая, кстати, утверждала себя весьма незэнергично..." Однако Кан добавлял: „Тем не менее это годичное путешествие принесло Гогену большую эстетическую пользу. Он начал заметно меняться".³

Несомненно, самую большую перемену знакомство Гогена с тропиками произвело в его колорите. Палитра его стала более яркой, контрасты более акцентированными, бледная мягкость прежних работ понемногу исчезла. Пока что, однако, у него еще отсутствовали смелые комбинации цветов или значительные упрощения контуров.⁴ По существу, в полотнах, привезенных его другом с Мартиники, Ван Гога больше всего поразила не столько их новизна, сколько их общее настроение. „Его негритянки очень поэтичны, — объяснял Ван Гог Бернару. — Во всем, что он делает, есть что-то доброе, сердечное, удивительное. Люди еще не понимают его, и он очень расстроен, что картины не продаются, — так бывает со всеми настоящими поэтами".⁵

Когда Гоген в начале 1888 г. вернулся обратно в Понт-Авен, — как раз незадолго перед тем, как Ван Гог уехал из Парижа в Арль, — он снова почувствовал, как привлекает его простота и суровое очарование этой местности. Ван Гог старался убедить Гогена поехать с ним на юг, суливший так много красок и романтики, но Гоген предпочел вернуться в знакомые места. „Я люблю Бретань, — писал он вскоре своему другу Шуффенекеру. — Там я нахожу дикость и первобытность. Когда мои деревянные башмаки стучат по ее граниту, я слышу глухой и мощный звук, которого стремлюсь достичь в живописи".⁶ В самом деле, первые картины Гогена, сделанные в Понт-Авене после его возвращения с Мартиники, казались приглушенными, тусклыми, но ни в коей мере не мощными.

Тонкость, достигнутая художником в произведениях, созданных на тропическом острове, полностью отсутствует в этих картинах, и отсутствие ее нельзя целиком отнести за счет разницы сюжетов или различного характера двух этих местностей. Видимо, поначалу Гоген был не в силах передать свои впечатления от Бретани с помощью новой, недавно выработанной им техники. Ему всегда требовалось время, чтобы привыкнуть к новому окружению, хотя на этот раз оно не было для него по-настоящему новым.

В пансионе Глоанек, где Гоген снова нашел приют и фактически неограниченный кредит, ему отвели мастерскую на верхнем этаже. Он украсил ее репродукциями с „Олимпии" Мане, „Триумфа Венеры" Боттичелли, „Благовещения" Фра Анджелико и работ Пюви де Шаванна; он также повесил в ней гравюры Утамаро. В окружении этих репродукций он размышлял теперь о своем безрадостном прошлом и неясном будущем. С тех самых пор, как он отказался от выгодного места в банке, жизнь его была непрерывной борьбой за существование и возможность работать. После того как Гоген расстался с женой и детьми, он был вынужден браться за любую тяжелую работу и продать часть картин импрессионистов из коллекции, собранной им в лучшие дни. Он

прошел через бесчисленные испытания, но никогда не терял надежды. Уверенный в своем призвании, он был убежден, что жертвы его не могут быть напрасны. Но не потеряв веру в свои способности, он не видел сейчас перед собой ясного пути. Несбыточные надежды, которыми он слишком легко обольщался, порою, казалось, сулили ему жизнь, полную скромных, а быть может, и громких успехов, но мучительное настоящее никогда надолго не выпускало его из своих безжалостных когтей. Он был болен дизентерией, подхваченной на Мартинике, тревожился о своей семье, жившей в Дании, терзался из-за долгов, несмотря на то, что добрый Шуффенекер время от времени переводил ему деньги.

Иногда он бывал так нищ, что не мог даже работать из-за отсутствия холста и красок. В письме к жене, написанном в марте 1888 г., он жалуется, что „с утра до вечера сидит один-одинешенек в комнате гостиницы. Стоит гробовая тишина, нет никого, с кем бы я мог обменяться мнениями".⁷

С наступлением лета появилась возможность работать на воздухе, но у художника усилились приступы лихорадки, приковавшей его к постели. В июне, когда ему исполнилось сорок лет, в самую пору расцвета, Гоген чувствовал себя слабым и старым. Немного позже, когда он опять был в силах работать в промежутках между приступами болезни Гоген написал несколько картин с купальщиками у реки и двух борющихся мальчиков, выполненных, как он сам объяснял, „в чисто японском стиле... очень непроработанно..."⁸

Как только установилась хорошая погода, художники снова начали стекаться в Понт-Авен, и Гоген уже не был так одинок, хотя все еще продолжал держаться особняком. Приехавший к нему Шарль Лаваль вряд ли был интересным компаньоном; в своих работах он по-прежнему робко подражал Гогену.⁹ Как раз в этот момент в Понт-Авене появился Бернар, быть может, чуточку чересчур уверенный в себе и юношески самонадеянный, но полный новых идей, начитанный, знакомый со всеми теориями и достижениями литературного символизма, знающий все, что только было нового и интересного в Париже. На фоне компании шаблонных и посредственных художников, собравшихся в пансионе Глоанек, этот пылкий юноша должен был поразить Гогена, как порыв свежего ветра, и стать для него желанным избавителем от однообразия и подавленности.

До приезда в Понт-Авен Бернар, писавший в Сен-Бриаке (Бретань), познакомился с молодым писателем-символистом Альбером Орье, который был всего тремя годами старше его. Весной того же 1888 г. Орье, по временам тоже занимавшийся живописью, написал обозрение Салона для журнала „Le Décadent"; в Сен-Бриаке в местной гостинице он увидел стенные росписи работы Бернара и разыскал его. Вскоре между ними начались долгие беседы, и Бернар, вероятно, рассказал Орье о своих собственных стремлениях и о стремлениях Винсента Ван Гога, чьи письма и этюды он показал ему. Бернар, по видимому, произвел на Орье большое впечатление; впоследствии он познакомил Орье со всеми своими друзьями художниками.

Бернар смог теперь показать Гогену некоторые картины, восхитившие Орье в Сен-Бриаке. Картины эти поражали своим крайним радикализмом.

Гоген, должно быть, сразу понял, почему Ван Гог находил в работах своего друга „нечто устойчивое, основательное и уверенное в себе“.¹⁰

Бернар делал мощно моделированные натюрморты, которые до некоторой степени обличали влияние Сезанна, хотя по рисунку были более упрощенными. В его пейзажах была явно видна тенденция трактовать их крупными плоскостями, а портреты, как, например, портрет его бабушки, были чрезвычайно сильными по контрасту основных планов, по точности линий и равновесию масс. Если Гоген действительно интересовался синтезом, то здесь он несомненно столкнулся с настойчивой попыткой достигнуть его. Три года назад, поверяя Писсарро свои мысли, Гоген уже говорил: „Больше чем когда-либо я убежден, что в искусстве не существует преувеличений. Я даже верю, что спасение — только в крайностях“.¹¹ Однако его собственные попытки доказывают, что в этой тенденции к преувеличению он никогда не заходил так далеко, как осмелился зайти Бернар.

Конечно, Эмиль Бернар, которому тогда было всего двадцать лет, был не единственным, кто занимался разработкой нового стиля, хотя он и претендовал на решающую роль в ней. Сам он признавался, что работает в тесном контакте со своим другом Анкетеном, но инициатива, видимо, принадлежала все-таки ему. Когда в 1886—1887 гг. Анкетен обратился к неоимпрессионизму, надеясь найти в нем решение интересовавших его проблем, Бернар, яростно восставший против нововведений Сёра, вероятно, попытался направить друга к иной цели.

Сам Бернар рассказывал много лет спустя: „Я высказал ему свои мысли об искусстве. Мне казалось, что следует сохранить теорию цветов, но отойти от иллюзорного реализма, обманывающего глаз впечатлением вибрации света. Живопись, будучи декоративной, должна, прежде всего, радовать глаз и разум, а для достижения этого существовали лишь два средства: цвет, с одной стороны, независимый [от природы] замысел картины — с другой. Так я противопоставлял... субъективное объективному. Анкетен начал колебаться...“¹²

Нет никаких сомнений в том, что эти концепции были связаны с теми, которые в этот самый момент формулировали писатели-символисты. „Все, что перегружает образ, — утверждал, подобно символистам, Бернар, — затемняет его реальностью и отвлекает наш глаз в ущерб нашему разуму. Мы должны упрощать для того, чтобы раскрыть значение этого образа... Я мог достичь этого двумя путями. Первый заключался в том, чтобы, встав лицом к лицу с природой, упрощать ее с предельной строгостью... сводя ее линии к выразительным контрастам, ее оттенки к семи основным цветам спектра... Второй путь заключался в том, чтобы положиться на концепцию и память, и освободить себя от всякого прямого контакта [с природой]... Первая возможность означала, так сказать, упрощенную манеру рисовать, которая пытается выявить присущую природе символику; второй путь являлся актом моей воли, выражающим аналогичными средствами мое восприятие, мое воображение и мою душу“.¹³

Трудно сказать, какова была доля участия Бернара и Анкетена в разработке этих теорий. Ясно лишь, что их картины, относящиеся к 1887 г., свиде-



Mon cher Bernard, ayant promis de l'écrire, je vais commencer par te dire que le pays me paraît aussi beau que le Japon pour la limpidité de l'atmosphère et les effets de couleur qu'on voit. Les eaux font des tâches d'un vert émeraude et d'un riche bleu dans les paysages ainsi que nous le voyons dans les crevasses. Des conchères de sable orange pâle faisant paraître bleues les turbines. Des soleils jaunes splendides. Cependant je n'ai encore guère vu le pays dans sa splendeur habituelle. Ici le costume des femmes est joli et les dimanches surtout on voit sur le boulevard des arrangements de couleurs. Très riches et bien choisies. Et cela aussi sans doute s'ajoutera encore en été.

Je regrette que la vie ici n'est pas à son marché que je l'avais espérée et je n'ai pas trouvé mieux qu'un jour présent de moi en terre à quel point c'est simple qu'on pourrait le faire à Pont-Aven. J'ai commencé par prêter à moi et maintenant je suis à la France pour faire. Il faudrait savoir le palais de la Savoie manger de la bouillabaisse et de l'aïoli alors on trouverait sûrement une personne bien plus intéressante. Puis, on est à plusieurs conditions plus avantageuses. Il y aurait peut-être un réel avantage pour bien des artistes amoureux de soleil et de couleur d'émigrer dans le midi. Mais les personnes ne sont pas en progrès dans leur pays et est indubitable que leur art se continue en France. En tête de cette lettre je t'envoie un petit croquis d'une étude que me précède pour en faire quelque chose. Des motifs qui rappellent aux yeux amoureux vers la ville qui profite l'étrange silhouette de son pont levé sur un immense soliel jaune.

J'ai une autre étude du même pont levé, avec un groupe de batteurs. Je suis content d'un mot de toi pour savoir ce que tu fais et où tu iras. Poignée de main bien cordiale à toi-même et aux amis
 bis et
 Vincent

тельствуют о единой концепции. И „Жнец“ Анкетена, который произвел такое впечатление на Ван Гога, и „Портрет бабушки художника“ Бернара, который Ван Гог получил, обменявшись картинами со своим другом, — оба выполнены согласно этим принципам.

Когда Луи Анкетен (он был на восемь лет старше Бернара) впервые выставил свои работы в начале 1888 г. с „Группой двадцати“ в Брюсселе, а затем вместе с „Независимыми“ в Париже, его бывший школьный товарищ Эдуард Дюжарден приветствовал в „La Revue indépendante“ появление новой формы искусства, которую он назвал „клуазонизмом“ и за которую воздал должное только одному Анкетену. „На первый взгляд, — писал он, — эти работы производят впечатление декоративной живописи; подчеркнутый внешний контур, интенсивный и убедительный цвет неизбежно наводят на мысль о народном искусстве и японских гравюрах. Затем под общим иератическим характером рисунка и цвета обнаруживаешь поразительную правдивость, которая освобождается от романтизма страсти; и, наконец, перед нами понемногу раскрывается продуманное, волевое, рациональное и систематическое построение, требующее нашего анализа“. Дюжарден писал, что согласно этой новой концепции „художник вычерчивает свой рисунок замкнутыми линиями, накладывает между ними различные цвета, сопоставление которых создает ощущение единого заранее задуманного колорита, так что рисунок подчеркивает цвет, а цвет подчеркивает рисунок. Таким образом, работа художника становится похожа на перегородчатые эмали и техника его сводится к своего рода „клуазонизму“.¹⁴

Эмиль Бернар, которого Дюжарден даже не упомянул, должно быть, жаловался на это Ван Гогу, потому что Винсент писал брату: „В „La Revue indépendante“, кажется, появилась статья об Анкетене, где он объявлен вождем нового направления, находящегося под еще более явным японским влиянием. Я не читал ее, но во всяком случае вожаком „Пти Бульвар“ [молодых, еще непризнанных художников] несомненно является Сёра, а в японском стиле юный Бернар, вероятно, пошел дальше Анкетена”.¹⁵

Как бы то ни было, именно Эмиль Бернар привез в Понт-Авен эти новые тенденции; именно он познакомил Гогена со своими собственными экспериментами и экспериментами Анкетена. И Гоген обнаружил в работах Бернара как раз те элементы продуманности, преднамеренности, рациональности и систематичности построения, которые восхвалял Дюжарден. Они должны были произвести особенно сильное впечатление на Гогена, потому что как раз в этот момент он переживал период сомнений и нерешительности. Подобно тому как Камилл Писсарро объединился с Сёра и Синьяком, поскольку их теории сулили ему выход из тупика, так и Гоген испытывал сейчас искушение принять некоторые принципы Бернара.

Гоген глубоко заинтересовался работой Бернара, но и сам молодой художник, по-видимому, произвел на него не менее сильное впечатление. Легкость, с какой Бернар формулировал положения и теории, непринужденность, с какой он подкреплял каждое свое действие философскими, историческими, эстетическими, литературными или поэтическими экскурсами, представляли собой яркий контраст с несколько медлительным умом Гогена.

В самом деле, редкое сочетание неутомимости и эрудиции заставляло Бернара сопровождать каждый новый эксперимент энергичными дискуссиями, обставлять его поразительным нагромождением дерзких гипотез и раздумий. Казалось, каждая краска, какую он употреблял, каждая линия, какую он проводил, были частью сложной системы и с помощью остроумного анализа становились неопровержимым доводом в защиту любой точки зрения, на которую ему было угодно встать. Гоген, как все малообразованные люди, равнодушный к запутанным и широковещательным теориям, нашел здесь множество соблазнительных терминов и концепций, которые давали ему возможность выразить свои собственные стремления научным языком. Возможно, конечно, что проблемы, которые так тщательно разрабатывал Бернар, были для Гогена не совсем новы, что аналогичные мысли уже приходили ему в голову, но если это и было так, то до сих пор он все же не мог ни сформулировать эти идеи, ни применить их в своих работах. Понадобилась встреча с Эмилем Бернаром, чтобы привести его мысли в некоторый, хотя бы приблизительный порядок. Художественные теории, которые начал теперь разрабатывать сам Гоген, свидетельствуют о более или менее полном усвоении им теорий Бернара и попытках сочетать их с собственными, пока еще неясными устремлениями. Влияние молодого художника было так велико, что в письмах Гогена нашел отражение даже религиозный пыл Бернара.

В середине августа 1888 г., меньше чем через две недели после приезда Бернара в Понт-Авен, Гоген писал своему другу Шуффенекеру: „Здесь нахо-

дится молодой Бернар, он привез из Сен-Бриака кое-что интересное. Вот человек, который ничего не боится". Далее он продолжал: „Хочу дать вам один совет — не увлекайтесь копированием природы. Искусство — это абстракция; извлекайте эту абстракцию из природы, погружайтесь перед ней в грезы, но думайте больше о творчестве, чем о его результате. Подняться к богу можно лишь одним путем, — делая то же, что делает наш божественный мастер, — творя... Мои последние работы подвигаются хорошо, и я надеюсь, что вы найдете в них нечто новое или, вернее, подтверждение моих предшествующих исканий — синтез формы и цвета, вытекающий из наблюдения только над доминирующими элементами. Итак, будьте мужественны, и пусть господь ниспошлет вам свое благословение, увенчав успехом ваши труды".¹⁶

Гоген сам объяснил несколько позже происхождение этих концепций: „В этом году я пожертвовал всем — выполнением, цветом — ради стиля, заставляя себя делать нечто иное, нежели то, что я умею. Эта перемена, думается мне, еще не принесла плодов, но принесет их в будущем".¹⁷ Таким образом, Гоген признавал, что знакомство с Бернаром открыло новую страницу в его творчестве.

После того как Бернар около месяца провел в гостинице, между ним и Гогеном было достигнуто полное единомыслие. „Гоген и Бернар говорят теперь о том, что надо рисовать, как рисуют дети, — писал брату Винсент Ван Гог. — Я, пожалуй, предпочел бы это живописи декадентов".¹⁸ Однако попытка рисовать, как дети, была скорее плодом мудрствования, чем наивности. Гоген и Бернар были далеки от подлинной примитивности, так трогательно раскрывшейся в работах „таможенника" Руссо. Подход их к живописи был в высшей степени рассудочным — это была сознательная попытка упростить формы и цвет ради более убедительной выразительности.

С течением времени Гоген начал все решительнее высказываться по поводу той перемены, которая происходила в его творчестве.

Дискуссии и эксперименты придали ему новую уверенность; они также в какой-то мере избавляли его от сознания того, что он обязан Бернару, и вскоре Гоген уже разговаривал так, словно его творчество неизбежно должно было эволюционировать именно в этом направлении, являющемся завершением всех его прежних попыток. „Конечно, — писал он Шуффенекеру, — путь синтетизма усеян опасностями, и я пока только вступил на него, но это путь, поистине соответствующий моей натуре, а человек всегда должен следовать своему темпераменту. Я очень хорошо знаю, что меня будут понимать все меньше и меньше. Но какое это имеет значение, если я сам стараюсь уйти от людей? Для масс я останусь загадкой, в глазах некоторых буду поэтом, но все хорошее рано или поздно занимает принадлежащее ему по праву место... Я говорю вам: „Что бы ни было, в конце концов я начну делать первоклассные вещи; я убежден в этом, как убедитесь и вы. Вы же знаете, что в вопросах искусства, в конечном счете, я всегда бываю прав".¹⁹

В спорах с другими Гоген начал брать все более категорический тон. Когда Бернар и Лаваль спросили его, что он думает о роли теней, Гоген, ссылаясь на японские гравюры, которые Бернар, несомненно, изучил тщательнее, чем он,

ответил: „Вы хотите знать, презираю ли я тени? Как средство выявления света, — да. Посмотрите на японцев, которые так восхитительно рисуют, и вы увидите у них жизнь на солнце и открытом воздухе без теней. Они пользуются цветом лишь как комбинацией тонов, как различными гармониями, создающими впечатление зноя, и так далее... Более того, я считаю импрессионизм совершенно новой отправной точкой, которая неизбежно расходится со всем, что сводится к механике, как, например, фотография... Я буду стараться, насколько возможно, отойти от всего, что создает иллюзию вещи, а так как тени создают иллюзию солнца, то я склонен отказаться от них. Но если тень входит в вашу композицию как необходимая форма, это совсем другое дело... А потому используйте тени, если считаете их полезными, или не используйте их, — это не имеет значения до тех пор, пока вы не считаете себя рабом теней. Ведь, в конце концов, тени существуют для вас, а не вы для них".²⁰

Сам Гоген в данный момент писал на большой деревянной доске странный натюрморт, где тени вовсе отсутствовали. На нем были изображены три розовато-серых щенка, три темно-синие рюмки и фрукты, скомпонованные с решительным пренебрежением к каким бы то ни было пропорциям и естественной окраске. По всей вероятности, натюрморт этот представляет собой одну из попыток Гогена „рисовать, как дети".

В течение лета 1888 г. Гоген, по-видимому, сделал ряд картин очень небольших размеров и носивших экспериментальный характер. Иногда он в основном полагался на импрессионистскую технику исполнения, но использовал очень яркие краски; иногда применял плоские планы и подчеркнутые контуры, как это делал Бернар; иногда сочетал обе эти техники. В небольшой картине, которая изображает девочку, пасущую гусей, он передал элементы природы чуть ли не абстрактным рисунком, оживленным натуралистическими подробностями лишь в фигуре девочки. С другой стороны, в большом бретонском пейзаже с молодым свинопасом он отказался от грубых упрощений, ярких красок и плоских пространств, предпочитая им мелкие мазки, мягкие гармонии и небольшие пятна краски, хорошо вписанные в композицию. Однако здесь налицо упор на линию и примитивизацию форм, что говорит о выходе за пределы импрессионизма, несмотря на манеру исполнения.

Бернар тем временем продолжал свои опыты в направлении все большей абстракции и большей орнаментальности форм. Он написал группу „Бретонки на лугу", не делая даже малейшей попытки моделировать формы, решительно противопоставляя массы их темных платьев своеобразным арабескам белых чепцов и воротников, очертания которых он резко выделил на плоском фоне. На Гогена эта картина произвела большое впечатление, и Бернар с радостью согласился обменять ее на одно из его полотен. Проведя вместе с Гогеном несколько недель, Бернар проникся большим уважением к нему. В письме к Ван Гогу он отозвался о нем с таким пылом, что Винсент сообщил брату: „Письмо Бернара переполнено восторгами по поводу таланта Гогена. Он пишет, что считает его таким великим художником, что даже побаивается его и находит все свои работы ничтожными в сравнении с работами Гогена".²¹

Восхищение Бернара могло быть, в частности, вызвано полотном, которое Гоген закончил ранней осенью 1888 г. Действительно, после всех этих долгих философствований перед Гогеном встала задача применить на практике свою новообретенную независимость от природы и право использовать различные ее элементы по своему усмотрению, создав картину, которая наглядно говорила бы о его новом подходе к живописи. Поэтому в сентябре он начал работать над большой и сложной композицией, своеобразным конспектом его нового стиля. Сюжетом он избрал борьбу Иакова с ангелом, тему символическую и религиозную.

Фоном для этого библейского эпизода Гоген избрал бретонский пейзаж, где группа крестьянок в живописных национальных чепцах наблюдает за сражающимися. Эти женщины с их странными, декоративными головными уборами (привлекшими и внимание Бернара) занимают весь передний план полотна, разделенного по диагонали стволом яблони в манере японских гравюр. Иаков и ангел виднеются" в отдалении на ярко-красном фоне; корова, стоящая под деревом, слишком мала в сравнении с остальными фигурами. Как объяснял Гоген, сцена, на которую смотрят эти женщины, опустившиеся на колени для молитвы, изображает видение, явившееся им после того, как они прослушали воскресную проповедь в своей деревенской церкви. „Я надеюсь, — сообщал Гоген Ван Гогу, — что добился в этих фигурах грубой и суеверной простоты. Все сделано очень строго... В этой картине пейзаж и борьба существуют для меня лишь в воображении этих молящихся женщин, как результат проповеди. Вот почему налицо такой контраст между этими реальными людьми и борющимися на фоне пейзажа фигурами, которые нереальны и непропорциональны".²²

Заранее решив свести все формы к их основным очертаниям, использовать чистые краски, по возможности избегать теней и даже в значительной мере отказаться от моделировки, Гоген был очень доволен результатами. Он вознамерился предложить эту картину одной из маленьких бретонских церквей, поступая так не из благочестия, а потому, что хотел посмотреть, какое впечатление будет производить его полотно в окружении грубых романских или готических форм местных гранитных храмов. Он выбрал старую церковь в Низоне, неподалеку от Понт-Авена, и Лаваль с Бернаром помогли ему перетащить туда картину. Однако они не сумели убедить кюре, который, по-видимому, опасался какого-нибудь подвоха со стороны художников; подарок был возвращен, так как священник объяснил, что его прихожане не поймут картины, и три художника печально возвратились с нею в Понт-Авен.²³ Немного позже Гоген отправил картину в Париж к Тео Ван Гогу с просьбой продать ее не менее чем за 600 франков.

Нет никаких сомнений в том, что картина Гогена производила большое впечатление на его друзей, включая Шуффенекера, который летом присоединился к ним. Вместе они продолжали работу и нескончаемые споры о достоинствах символизма в живописи. Бернар написал портрет Шуффенекера, стоящего перед одной из своих картин, а Гоген и Бернар вместе писали портреты сестры Бернара Мадлен, но, видимо, их интересовало не, столько сходство, сколько

откровенная стилизация, восходящая к Сезанну. (Гоген осторожно ухаживал за молодой девушкой, но Лаваль, холостяк и человек, более подходящий ей по возрасту, оказался удачливее и в конце концов обручился с ней.)²⁴

Гоген и Бернар часто работали на холме, возвышающемся над Понт-Авеном и увенчанном небольшим леском, который носил поэтическое название — „Лес любви". Бернар на большом полотне изобразил свою сестру лежащей среди деревьев и, подобно современной Жанне д'Арк, прислушивающейся к небесным голосам. Ван Гог, который знал эту картину лишь по описаниям своих друзей, считал, что Бернар достиг в ней большого „изыщества, созданного из ничего".

Хотя друзья работали много, условия их повседневной жизни были далеко не легкими. Бернар даже писал Ван Гогу, что „ему больно видеть, как Гоген часто не может выполнить того, что задумал, из-за чисто материальных причин — отсутствия красок, холста и т. д." ²⁵

Гогену, вероятно, помогал карликового роста голландец Мейер де Хаан, сын богатого промышленника, которого ему рекомендовал Писсарро. Два других молодых художника — Море и де Шамайяр — также присоединились к его маленькой группе.

В пансионе Глоанек Гоген и его друзья большей частью держались вместе и в столовой занимали небольшой столик, отдельно от общего стола, за которым собирались остальные постояльцы. Но их горячие споры зачастую привлекали в их кружок других художников и переходили в оживленные общие дискуссии. Гоген в посланиях к Ван Гогу описывал их жизнь в Понт-Авене, а Винсент, на основании их, сообщал брату: „Им там очень нравится: они много работают, спорят, сражаются с добродетельными англичанами; Гоген хорошо отзывается о работах Бернара, а Бернар хорошо отзывается о работах Гогена". ²⁶

Среди художников из Академии Жюльена, проводивших лето в пансионе Глоанек, был некий Поль Серюрье, которого сильно влекло к Гогену и к маленькой группе его друзей, но у него не хватало смелости присоединиться или хотя бы подойти к ним. Однако, поощряемый Бернаром, Серюрье в последний день своего пребывания в Понт-Авене решил поговорить с Гогеном. Он застал его в кровати — Гоген все еще страдал от дизентерии — и показал ему одну из своих работ. Так как нельзя было терять времени, Гоген предложил дать ему „урок" на пленере. Утром они отправились в „Лес любви", и Серюрье под руководством Гогена написал на небольшой деревянной дощечке осенний пейзаж. „Какими вы видите эти деревья? — спросил его Гоген. — Они желтые? Вот и кладите желтый, А эта тень скорей голубая. Пишите ее чистым ультрамарином. А вот эти листья красные. Пускайте в ход вермильон". ²⁷

Так Серюрье был посвящен и узнал, что, согласно новым принципам Гогена, „впечатление от природы должно соединиться с эстетическим чувством, которое выбирает, организует, упрощает и синтезирует. Художник не должен успокаиваться, пока не произведет на свет плод своего воображения... зачатый его разумом в союзе с реальностью. Гоген настаивал на логическом построении композиции, на гармоничном, соразмерном распределении светлых и темных пятен, на упрощении форм и пропорций, так, чтобы дать силуэтам яркое и крас-

норечивое выражение... Как настоящий колорист он употреблял чистые светлые краски".²⁸

Увлечение этими проблемами отразилось также в письмах, которые Гоген и Бернар писали из Понт-Авена Ван Гогу в Арль. Действительно, непрерывный поток писем помогал им оставаться в тесном контакте с Ван Гогом и держать его в курсе всех экспериментов и всех новых достижений, рождавшихся из попыток его друзей. Ван Гог откровенно завидовал их совместной работе, их плодотворному содружеству, представлявшему такой контраст с его одиночеством в Арле. По временам он испытывал соблазн приехать к ним в Понт-Авен, но когда однажды он попросил Гогена сообщить ему о тамошних материальных условиях и ценах, Гоген не поторопился ответить. Быть может, его приезд в Бретань был нежелателен? Кроме того, его тревожила мысль, что ему придется жить в одной гостинице с реакционерами — англичанами и с учениками Школы изящных искусств и что каждый вечер его будут втягивать в нескончаемые дискуссии, а Ван Гог знал, как они изнурительны.

Хотя жизнь в Понт-Авене была дешевле, чем на юге, Ван Гог предпочитал свою независимость в Арле; по его словам, он верил в „спокойные, тщательно продуманные действия" больше, чем в „нескончаемые дискуссии". Тем не менее самым заветным его желанием было организовать группу художников, работающих вместе, — мысль, которую он вынашивал уже давно. Однажды он объяснил Бернару: „Все больше и больше я убеждаюсь в том, что одному изолированному индивидууму не под силу создать картины, которые должны быть написаны для того, чтобы современная живопись стала всецело сама собой и поднялась до высот, равных священным вершинам, достигнутым греческими скульпторами, немецкими музыкантами и французскими романистами. Эти картины, видимо, будут созданы группами людей, которые сплотятся для претворения в жизнь общей идеи".²⁹

Так как старая гвардия импрессионистов, в известной мере, составляла такую группу, для Ван Гога было существенно важно, чтобы „сегодняшние импрессионисты" тоже наладили совместную работу. По его мнению, основа для такого содружества была заложена в Понт-Авене, но он полагал, что на юге больше условий для процветания подобной группы. Поэтому он убеждал своих друзей приехать в Арль, где они смогут сформировать более однородную группу и где им не будут мешать. Имея это в виду, он в сентябре переехал в небольшой домик, который раньше использовал только как мастерскую; там он надеялся основать „Мастерскую юга", во главе которой встанет Гоген, и куда он приглашал также Бернара и Лавалья. Но Гоген считал, что не может покинуть Понт-Авен, не расплатившись со своими многочисленными долгами, тем более что владелица пансиона всегда очень хорошо относилась к нему. Тем временем долги эти возрастали с каждым новым прожитым днем.

Ван Гог в тот момент был поглощен проблемой суггестивной силы цвета, пытался постичь его символическое значение и научиться создавать определенное настроение посредством контрастов, гармоний или легких вариаций цвета. Когда он написал Гогену, что хочет внушать поэтические идеи с помощью

цвета, Гоген ответил, что это и его цель, хотя открыто признавался, что сам ничего не знает о поэтических идеях. „Я нахожу поэтичным все, — уточнял Гоген, — и обнаруживаю поэзию даже в самых темных, подчас таинственных, уголках души. Формы и краски, приведенные к гармонии, уже сами по себе создают поэзию".³⁰

Ван Гог был глубоко благодарен за такие высказывания, как бы туманны они ни были, и неизменно восхищался поэтичностью, которую находил в работах Гогена. Однако он чувствовал, что, посмотрев последние работы своих друзей, он сумел бы лучше понять их стремления. Поэтому он предложил им обменяться некоторыми картинами. „Японские художники часто обменивались картинами, — объяснял он в письме к Бернару. — ...Это доказывает, что они любили друг друга. Их взаимоотношения, видимо, — и это совершенно естественно, — были братскими; они не жили интригами. Чем больше мы будем подражать им в этом отношении, тем лучше для нас".³¹

Было решено, что Гоген и Бернар напишут портреты друг друга для Ван Гога. Гоген некоторое время изучал Бернара, но почувствовал, что никак не может „уловить" его. „Я наблюдаю за юным Бернаром, — писал он Ван Гогу в сентябре, — и все еще не могу „схватить" его. Может быть, я напишу его по памяти, но в любом случае это будет абстракция. Когда напишу — не знаю; возможно, завтра меня внезапно осенит".²² Бернар же со своей стороны сообщал Ван Гогу, что не осмеливается писать Гогена, так как ужасно робеет перед ним.³²

Поскольку вдохновение, видимо, так и не осенило Гогена, а Бернар так и не набрался храбрости, друзья решили вместо этого написать свои автопортреты, но поместить на заднем плане портреты друг друга. Итак, Бернар написал себя в голубовато-серой гармонии, очертив формы тяжелым синим контуром. Голова его, частично срезанная рамой, помещена в левом углу холста, в то время как центр заднего плана занимает эскизный, видимо, прибитый к стене портрет Гогена, выполненный гризалью. Картина эта, написанная широкими и стремительными ударами кисти, страшно обрадовала Ван Гога, и он тотчас написал брату, что это — „идея подлинного художника: несколько простых красок, несколько темных линий, но сделано шикарно — настоящий, настоящий Мане".³³

Ван Гогу действительно больше понравился автопортрет Бернара, чем более искусный автопортрет, который ему прислал Гоген.

Подобно Бернару, Гоген изобразил себя в левом углу холста, а в правый верхний угол вписал профиль Бернара, который словно приколот к цветным обоям стены, образующим фон. Но он использовал более яркие краски, написав портрет Бернара в зеленоватых тонах, фон — в желтых с розовыми цветами, свое лицо пурпурным с синеватыми тенями, противопоставив его синей рубашке и зеленому пальто. Он также воспользовался синими линиями, чтобы подчеркнуть контуры, но сохранил мелкий мазок даже на больших поверхностях фона; он тщательно моделировал черты своего лица и передал фактуру волос, в то время как портрет Бернара был написан более абстрактно.

В длинном письме к Ван Гогу Гоген счел нужным объяснить, в своей обычной странной манере, значение этого автопортрета. Письмо вместе с самим холстом вселило в Ван Гога „прежде всего, полное убеждение в том, что это изображен узник. Ни тени веселья. Он не принадлежит к телесному миру. Но это можно объяснить его желанием произвести меланхолическое впечатление".³³

Гоген начинал свое письмо толкованием надписи „Отверженные", сделанной им на портрете. Он видел в чертах своего лица „маску плохо одетого и сильного головореза, подобно Жану Вальжану обладающего своего рода благородством и внутренней добротой. Горячая кровь пульсирует в его лице, а тона пылающего горна, которые окружают глаза, означают раскаленную лаву, кипящую в душе художника. Рисунок глаз и носа, напоминая цветы персидского ковра, подводит к абстрактному и символическому искусству. 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 он не олицетворяет также образ импрессиониста наших дней? Написав его и придав ему сходство с собой, я посылаю тебе не только свой портрет, но и портрет всех нас, несчастных жертв общества, которые за зло платят добром".³⁴

Гоген, очень довольный своим портретом, послал также описание его Шуффенекеру. „Кажется, это одна из моих лучших работ, хотя и настолько абстрактная, что абсолютно непостижима... Цвет довольно далек от природы... Импрессионист — это чистое человеческое существо, еще не оскверненное гнилым дыханием Школы изящных искусств".¹⁷

Лаваль, который никогда не встречался с Ван Гогом, но читал его письма из Арля и слышал о нем от его друзей, тоже решил послать ему свой автопортрет. Он написал себя в правом углу холста, в тех же красноватых тонах, что Гоген, а волосы и бороду — в синих; через открытое окно виден пейзаж, исполненный в импрессионистской манере. Впоследствии и Ван Гог прислал ему свой автопортрет.³⁵

Для Гогена Ван Гог выбрал автопортрет, который только что закончил и который, по его словам, был „почти бесцветен: пепельно-серые тона на светло-зеленом фоне".³⁶

Голова его резко выделяется на однотонном фоне, и хотя в портрете тоже нет „ни тени радости", в нем чувствуется сверхчеловеческое напряжение, а в намеренно косо поставленных глазах светится неопишущая сила воли.

„Портрет, который я посылаю Гогену в обмен, — писал Ван Гог брату, — может потягаться с его портретом. Я написал Гогену в ответ на его письмо, что если и мне позволено возвеличить свою личность, то я это сделал, стараясь изобразить в портрете не только себя, но вообще импрессиониста. Я представил себя на нем бонзой, бесхитростным почитателем вечного Будды. И когда я сравниваю свою концепцию с концепцией Гогена, то вижу, что она у меня также серьезна, но менее безнадежна".³³

Ван Гог продолжал считать себя импрессионистом только ради удобства. „Я остаюсь в числе импрессионистов, — объяснял он брату, — только потому, что

это ровно ничего не означает и ни к чему меня не обязывает, а также для того, чтобы ничего не объяснять другим".³⁷ На деле же Ван Гог ушел далеко вперед с тех пор, как оставил Париж, где так жадно впитывал в себя открытия старой гвардии импрессионистов.

В то время как в Понт-Авене Гоген и Бернар холодно обдумывали каждый мазок кисти, Ван Гог в Арле свободно предавался наслаждению открывать новый мир. Его мечты о юге были типичными мечтами каждого северянина, стремящегося приблизиться к солнцу, его теплу, его покою. „Я помню, — писал позднее Гогену Ван Гог, — эмоции, которые пробудила во мне поездка из Парижа в Арль. Как я все время думал, не попал ли я уже в Японию! Ребячливость, правда?"³⁸

В представлении Ван Гога южная Франция ассоциировалась со всем, что он нежно любил в искусстве — с живостью марокканских красок, восхищавшей его в работах Делакруа, с суровыми и простыми массами, которыми он любовался в пейзажах Сезанна, со сверканием палитры Монтичелли, ландшафтами с острыми очертаниями, как на японских гравюрах, с атмосферой, напоминающей его любимых авторов — Золя и Доде, южан по происхождению, и, возможно, даже с какой-то тропической пышностью, открытой Гогеном в Вест-Индии. Ван Гог не знал, что в Арле он найдет не только все это, но еще и безмятежность, близкую композициям Пюви де Шаванна, крестьян, казалось, сошедших прямо с полотен Милле, горожан, навевавших воспоминание о Домье, а также широкие равнины, напоминавшие ему родную Голландию, и, если не считать более интенсивного цвета, таких художников, как Рейсдаль, Гоббема, Остаде.

Поразительно, что когда Ван Гог прибыл в конце февраля 1888 г. в Арль, местность выглядела совершенно необычно — все было покрыто снегом. Но вскоре стало тепло, и цветение миндаля буквально вынудило художника погрузиться в лихорадочную работу. Каждый день находил он новые мотивы и новые причины все сильнее влюбляться в старинный город и его прекрасные окрестности. Наконец его стремление использовать краску, как на витражах, и добиться твердых линий рисунка было удовлетворено. Зеленовато-желтый свет, так четко подчеркивающий все контуры, был для него неизменным источником удивления. „Я убежден, что природа здесь как раз такая, какая необходима для того, чтобы почувствовать цвет",³⁹ — писал он брату. „У вещей здесь такие линии! Я хочу постараться сделать свой рисунок более свободным и более четким",⁴⁰ — восклицал он, вспоминая свой разговор с Писсарро. — „Писсарро верно говорит — надо смело преувеличивать эффекты, которые производят краски как гармоничные, так и дисгармоничные".⁴¹

Итак, подобно своим друзьям в Понт-Авене, Ван Гог стремился теперь к упрощенным линиям и более выразительным краскам; он написал даже пейзаж, близкий к „Жнецу" Анкетена, которым восхищался в Париже.

Джарден в своей статье о „клуазонизме" утверждал, что эта картина Анкетена похожа на окно в темной комнате, которое внезапно распаивается и открывает вид на залитый солнцем пейзаж. „Все нюансы цвета, возникающие

перед вами после долгого созерцания, вначале незаметны, ибо пропадают в единстве и силе общего впечатления".¹⁴

Так, по существу, случилось с самим Ван Гогом, когда он внезапно распахнул свое „окно" на залитое солнцем великолепие южной Франции. „Я пытаюсь сейчас преувеличивать существенное и намеренно оставляю неопределенным то, что обыкновенно!"⁴² — объявил Ван Гог после нескольких недель пребывания в Арле.

Вскоре он обнаружил, что видение его изменилось и что он теперь смотрит на вещи „японскими глазами", иначе чувствует цвет. „Ты понимаешь, — объяснял он в письме к сестре, — южную природу нельзя точно передать палитрой... севера. В наши дни палитра очень красочна: лазурный, розовый, оранжевый, ярко-красный, ярко-желтый, светло-зеленый, винно-красный, пурпурный. Но, усиливая все краски, можно снова добиться покоя и гармонии; здесь происходит нечто аналогичное музыке Вагнера, которая даже в исполнении большого оркестра все-таки интимна".⁴³

Он также указывал сестре, что, изучая японские гравюры, она, несомненно, легче всего поймет, каким путем идут современные художники, работающие яркими и чистыми красками. „Что же касается меня, — добавлял он, — то я не нуждаюсь в японском искусстве, так как твержу себе, что здесь я нахожусь в Японии и мне, следовательно, остается лишь раскрыть глаза и брать то, что лежит передо мной".⁴³

Первое же соприкосновение с югом глубоко затронуло чувства Ван Гога и раскрыло ему истинный характер его творческих побуждений. „Я уверен, что длительное пребывание здесь — это как раз то, что мне нужно, чтобы утвердить свою индивидуальность", — писал он брату.¹⁵ „Природа здесь так необыкновенно красива! — восклицал он. — Везде, надо всем дивно синий небосвод и солнце, которое струит сияние светлого зеленовато-желтого цвета; это мягко и красиво, как сочетание небесно-голубого и желтого в картинах Вермеера. Я не могу написать так же красиво, но меня это захватывает настолько, что я даю себе волю, не думая ни о каких правилах".⁴⁴

Он так лихорадочно старался запечатлеть на холсте все упоительные аспекты провансальского пейзажа, что почувствовал необходимость снабдить объяснительным письмом первую партию картин, отправленную брату. „Предупреждаю тебя: люди будут думать, что я работаю слишком быстро. Не верь ни единому слову. Разве нами руководит не чувство, не искренность восприятия природы? А если иногда эти чувства так сильны, что работаешь, сам того не замечая, и мазки ложатся один за другим, последовательно и связно, как слова в речи или письме, то надо помнить, что так бывает не всегда, что придет время, и вновь наступят тяжкие дни, когда иссякает вдохновение. Значит, нужно ковать железо, пока оно горячо..."⁴⁵

Когда Тео выразил опасение, как бы Винсент в перевозбуждении не попытался сделать слишком много, художник ответил: „Не думай, что я стану искусственно взвинчивать себя, но знай, что я целиком отдаюсь сложным раздумьям, результатом которых является ряд полотен, выполненных быстро, но обдуманных заблаговременно".⁴⁶

Насколько можно судить по его письмам, Ван Гог, несмотря на свою экзальтацию, работал отнюдь не под всепобеждающим натиском первого впечатления. Он совершал длительные ежедневные прогулки по живописным окрестностям, и где бы он ни увидел соблазнительный для него мотив или хотя бы такой, элементы которого возбуждали его воображение, он возвращался туда и работал там. Следовательно, каждый раз, когда он выходил с холстом и этюдником, он знал, куда идет, и имел по крайней мере несколько часов на то, чтобы „заблаговременно обдумать" свою следующую картину. Специфическая проблема его нового мотива, таким образом, была уже почти решена в его уме, существенные черты уже превалировали над очевидными, краски ложились так, чтобы можно было акцентировать соответствующее настроение: радость, избыток счастья или крайнюю печаль, гармонию или резкую дисгармонию. В тот момент, когда Ван Гог устанавливал на поле свой мольберт, защитив его от вечно дуящего мистраля, рука его начинала повиноваться двум хозяевам: глазу, который испытующе смотрел на пейзаж, подмечая каждую деталь, каждый нюанс, и разуму, уже создавшему синтетический образ зрелища, развернутого перед ним природой. Даже самые банальные виды были пронизаны у него динамизмом, ибо Ван Гог открывал в них то неуловимое качество, которое позволяло излиться его эмоциям. Тем самым его задача состояла не столько в том, чтобы оставаться фотографически верным своему сюжету, сколько в том, чтобы выразить свои внутренние чувства в рамках изображения природы.

„Когда характер изображаемой вещи, — спрашивал он брата, — находится в полном соответствии и является единым целым с манерой ее изображения, разве не это определяет произведение искусства?"⁴⁷

Хотя Ван Гог восторгался тем, что его друзья в Понт-Авене могут работать по памяти и даже целиком придумывать такие композиции, как „Иаков, борющийся с ангелом", он заявлял, что сам не может еще воспользоваться этими методами.

В письме к Эмилю Бернару Ван Гог объяснял: „Я не могу работать без модели. Я не отрицаю, что решительно пренебрегаю натурой, когда перерабатываю этюд в картину, организую краски, преувеличиваю или упрощаю, но как только дело доходит до форм, я боюсь отойти от действительности, боюсь быть неточным. Возможно, позднее, еще через десяток лет, все изменится; но, честно говоря, меня так интересует действительное, реально существующее, что у меня слишком мало желания и смелости, чтобы искать идеал, являющийся результатом моих абстрактных исследований. Другие, видимо, лучше разбираются в абстрактных исследованиях, нежели я; в сущности, тебя можно отнести к таким людям, Гогена тоже... возможно, и меня, когда я постарею. А пока что я безостановочно поглощаю натуру. Я преувеличиваю, иногда изменяю мотив, но все-таки не выдумываю всю картину целиком; напротив, я нахожу ее уже готовой в самой природе. Весь вопрос в том, как выудить ее оттуда".⁴⁸

В Арле и его окрестностях природа предлагала Ван Гогу бесчисленные сюжеты; из них он мог отбирать интересующие его элементы, главным образом, такие, которые помогали ему постоянно возобновлять страстную внутреннюю



борьбу за равновесие между его видением и его зрительным опытом. Повсюду его влекли к себе красивые места: набережные широкой и ленивой Роны с железными мостами через нее, тенистые аллеи и римские гробницы Аликана, романтические руины Монмажура, к которым он возвращался десятки раз, величественная равнина Кро, поля с ивами и каналами и даже подъемный мост, построенный некогда голландцами, скромные рыбацьи хижины в Сент-Мари де-ла-Мер, маленькая укрепленная церковь, пустынные отмели и живописные лодки. Был здесь еще и его выкрашенный желтой краской дом вблизи от станции, который он обставил, когда ожидал приезда Гогена, были кафе, которое он часто посещал, городской парк, который особенно привлекал его и который он называл „Сад поэта“, и старый дилижанс, ежедневно отправлявшийся в Тараскон, на родину Тартарена Доде. Ван Гога никогда не влекли знаменитые античные руины Арля и красивые церкви — места, посещаемые всеми туристами. Он предпочитал писать вещи, знакомые ему, или простые сюжеты, красоты которых не замечало большинство туристов, осматривающих достопримечательности города, но в которых Ван Гог находил скрытую поэзию и жизнь, равно как и стимул для своей творческой силы.

После первой серии полотен, все еще свидетельствующих об импрессионистском подходе, — среди них есть несколько картин с цветущими миндальными деревьями, — Ван Гог начал постепенно усиливать интенсивность своей цветовой гаммы, упрощать формы. Он, конечно, отдавал себе полный отчет в этой эволюции, потому что никогда не упускал возможности проанализировать свою работу по ее окончании, хотя писал обычно под воздействием эмоций.

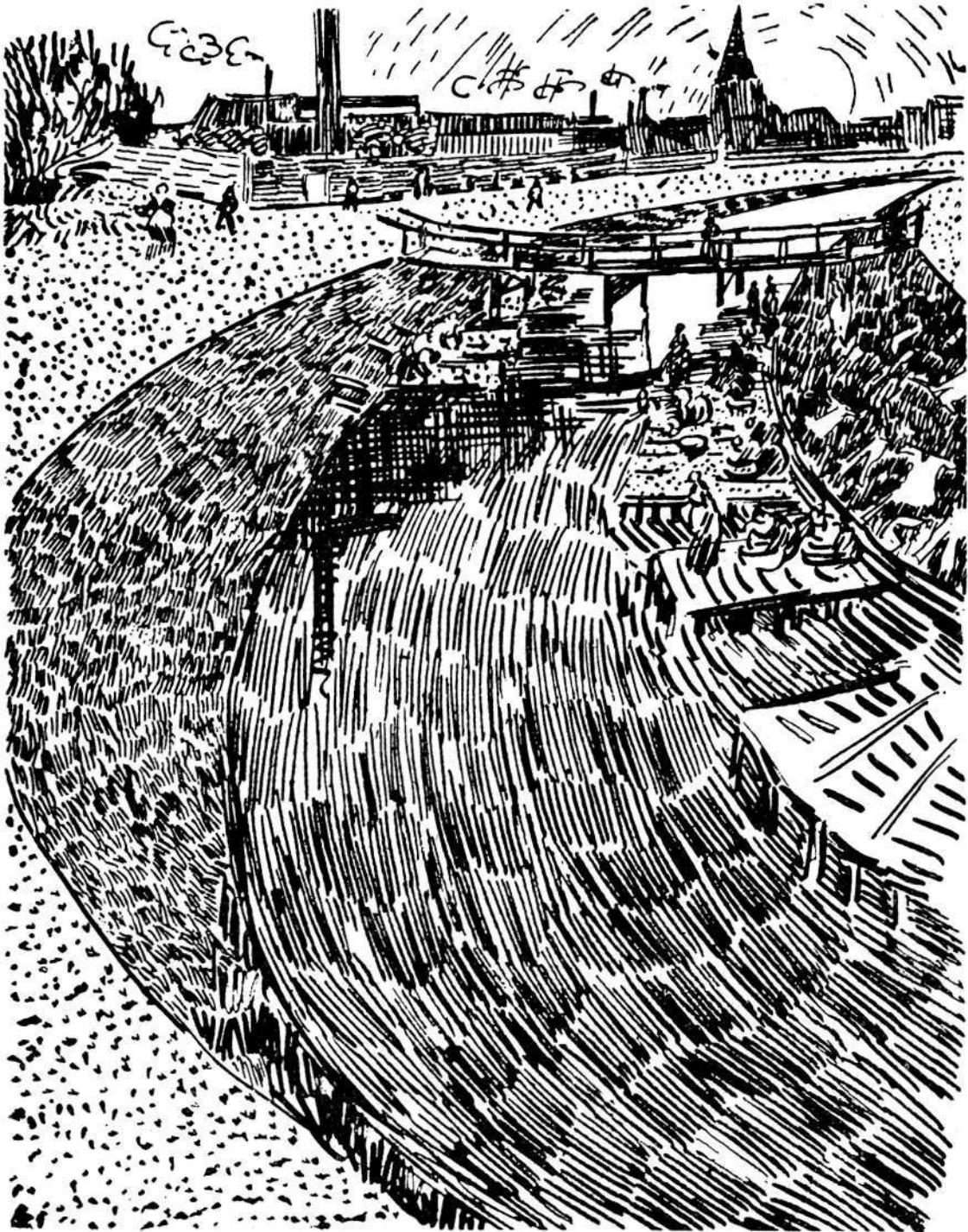
Решительное изменение, которое его искусство претерпело в Арле, началось с перемены его отношения к природе, ибо то, чего он теперь „хотел от природы“, было иным по сравнению с тем, чего он хотел в Париже, где Писсарро и Синьяк, Гийомен и Моне впервые научили его смотреть на нее глазами импрессиониста. Но теперь в Арле, будучи предоставлен самому себе, черпая поддержку лишь в непрерывном обмене мнениями с Понт-Авенном, он имел возможность сообщить брату: „Я чувствую, как покидает меня то, чему я научился в Париже... И я не удивлюсь, если импрессионисты скоро начнут ругать мою работу, которая оплодотворена скорее идеями Делакруа, чем их собственными. Ведь я не пытаюсь точно изобразить то, что находится перед моими глазами, а использую цвет более произвольно, так чтобы наиболее полно выразить себя“.⁴⁹

Среди первых картин, написанных с этим новым подходом, был ряд видов разводного моста под Арлем, выполненных в манере, напоминающей японские гравюры, с ярко выраженными диагоналями, плоскими планами, резкими контурами и сильными контрастами. Между мартом и маем Ван Гог несколько раз возвращался к этому мотиву; в сущности, у него вошло в привычку писать по нескольку вариантов одного и того же сюжета, поскольку он заявлял: „Чтобы схватить истинный характер вещей, нужно присматриваться к ним и писать их в течение очень длительного времени“.⁶⁰

Увлечение Ван Гога плоскими планами, зачастую обведенными сильными, темными контурами, сопровождалось стремлением оживить монотонность однообразных пространств разнообразием фактуры, в которой мазок кисти везде был очень заметен. Употребляя кисти, с которых буквально капала краска, и густо накладывая пигменты, он, например, применял для заднего плана мазки, переплетающиеся, подобно плетенке, либо использовал для неба живой пунктир по контрасту с крупными мазками, какими был выполнен лежащий под ним пейзаж. В одних случаях он изображал каждый предмет волнообразными линиями, своеобразно подчеркивающими его форму. В других случаях использовал в пределах одной картины самые разнообразные мазки, усиливая их контрасты, создавая противопоставления, которые дополняли впечатление от контрастов и противопоставлений красок. Иногда он не только использовал штрихи, точки или словно нанесенные ударами хлыста линии, но просто выжимал краску из тюбиков прямо на холст. Все это сильно отличалось от техники Гогена в Понт-Авене, которая была основана на эффектах плоских планов, а именно, на использовании их гладкой и чистой поверхности.

Во многих случаях Ван Гог, казалось, рисовал кистью, накладывая каждый мазок так, что он образовывал линию — прямую или изогнутую, и строил всю картину на сочетании явственно видимых мазков. „Наступил момент, — сообщал он в сентябре брату, — когда я решил больше не начинать картину с наброска углем. Это ни к чему не ведет: чтобы хорошо рисовать, надо сразу делать рисунок краской“.⁶¹

С другой стороны, в своих рисунках пером он использует линии примерно так же, как мазки в своих полотнах, — аналогично подчеркивая фактуру. Повидимому, в Арле Винсент впервые начал употреблять восточные тростниковые





перья для рисунков тушью, стремясь максимально приблизиться к технике японцев. Иногда он сочетал тростниковые перья с обыкновенными, которые дают более тонкие линии, а также с карандашом, но обычно рисовал несколькими тростниковыми перьями различной толщины. С их помощью он достигал потрясающего разнообразия эффектов фактуры, ослепительного нагромождения штрихов, запятых, точек, пятен, линий, каких до него никто даже не пытался добиться. Его широкие черные линии носят характер законченности, сохраняя в то же время неуловимый оттенок непосредственности. Положенные быстро и решительно, они растекаются во всех направлениях и покрывают весь большой белый лист, то сгущаясь в одном месте, то разрежаясь в другом, имитируя

гибкие травинки или стебли пшеницы, скручиваясь и извиваясь, чтобы изобразить листву кипарисов, изливаясь волнами для обозначения черепичных крыш или моря; они предстают резкими параллельными контурами на одеждах, редко разбросанными точками на небе, перепутанными массами на кустах и деревьях, зачастую плотно переплетенными и темными рядом с поверхностями, которые остаются девственно белыми. Они похожи на знаки удивительной стенографической записи, — быстрые, мощные, искусные, всегда бьющие в цель, безошибочно точные и выразительные, передающие образ буйной растительности, дальних горизонтов, динамичные формы. А богатство разнообразнейших фактур, изобретательность, с которой они сочетаются или противопоставляются, придают этим рисункам совершенно особые характер и очарование, ощущаемое даже теми, кто не ценил картин Ван-Гога.

Однако, несмотря на то что Ван Гог применял тростниковые перья, рисунки его лишены восточного аромата; они чужды изящества, плавности и ловкости и не обладают декоративными качествами японских рисунков. Напротив, в них проявляются огромная жизнеспособность и сила, и оригинальность их состоит не столько в грациозных арабесках, сколько в мастерстве, с каким множество пульсирующих и колеблющихся значков сливаются в образы, простые чуть ли не до грубости и все же полные поэзии.⁵²

Увлечение Ван Гога восточным искусством сильнее, чем в рисунках, проявляется в некоторых его картинах, как, например, в натюрморте, написанном

в мае месяце. Натюрморт этот отличается теми же четкими контурами, что и натюрморт Гогена со щенками, но композиция Ван Гога обладает единством, которого недостает Гогену, и в ней нет даже следа гогеновской эксцентричности. Напротив, в попытке Ван Гога создать мощную гармонию, построенную только на двух цветах, ощущается спокойная и то же время могучая торжественность.

„Я сделал небольшой натюрморт, — писал художник Бернарду, — синий эмалированный кофейник, ярко-синяя чашка с блюдцем, молочник в светло-голубую с белым клетку, чашка с оранжевым и синим рисунком на белом фоне, синий майоликовый кувшин с цветами и листьями в зеленых, коричневых и розовых тонах. Все это на синей скатерти и желтом фоне; рядом с посудой лежат два апельсина и три лимона. Это — вариации синих тонов, оживленных целой серией желтых, доходящих до оранжевого".⁵³ Бернар примерно в это время тоже написал натюрморт с эмалированным кофейником.

Плененный эффектом, которого он мог достигать ограниченной шкалой красок, использованием больших плоских планов и резких контуров, Ван Гог написал портрет Рулена (почтальона, с которым он подружился) в ярко-синей форменной одежде на бледно-голубом фоне. Написал он также ряд картин с изображением подсолнечников в желтом провансальском кувшине на желтом столе, стоящем на светло-желтом фоне, в котором сочетаются разнообразные желтые и несколько нежно-зеленых тонов. В других картинах он ставил себе задачу создать резкое противопоставление цветов. Когда он писал „Тарасконский дилижанс" (Доде посвятил такой карете целую главу в своем „Тартарене") в ярко-красных, синих, черных и зеленых тонах, он поместил его на сером, желтом и теплом белом фоне под голубым небом. А когда он писал портрет лейтенанта зуавов Милье, ставшего наряду с Руленом⁵⁴ ближайшим другом художника, то упивался столкновениями красного, синего, зеленого и белого.

Милье проводил в Арле отпуск после кампании в Тонкине, и вполне возможно, что Ван Гог решил познакомиться с ним из-за его живописной формы зуава. Вскоре Милье начал брать у Ван Гога уроки рисования. Но впоследствии он заявлял, что ни в коем случае не стал бы учиться живописи у Ван Гога. И в самом деле, во всем, что касалось вопросов искусства, взгляды друзей расходились. „Он был странным парнем, — вспоминал впоследствии Милье, — импульсивный, как человек, проживший долгое время под палящим солнцем пустыни... Когда он знал, чего хочет, что случалось далеко не каждый день, то был очаровательным компаньоном. Мы часто совершали чудесные прогулки по окрестностям Арля, и оба делали там много этюдов. Иногда он устанавливал мольберт и начинал мазать красками. Вот тут уж ничего хорошего не получалось. Этот парень имел вкус и талант к рисованию, но как только брался за кисть, становился ненормальным... Я либо уходил, либо отказывался высказать свое мнение, либо мы ссорились. С ним нелегко было ладить, а когда он злился, то казался просто сумасшедшим. Он писал слишком размашисто, не обращал внимания на детали, предварительно не делал рисунка, куда там... Он заменял рисунок краской".⁵⁵

Милье явно не одобрял этого и согласился позировать для нескольких портретов только чтобы не обидеть друга. Он нисколько не дорожил портретами, написанными с него Ван Гогом.

В то время Ван Гог был особенно заинтересован в портретах и всегда сожалел, что у него нет достаточного количества знакомых, которые согласились бы позировать ему. „Я хотел бы писать мужчин и женщин, вкладывая в них нечто от вечности, такое, что некогда символизировал нимб и чего мы стремимся достичь сиянием и трепетом наших красок”,⁵⁶ — писал он брату. Но сам он признавал, что портреты его „грубы и даже уродливы и не пользуются успехом. И все же, если победить трудности, портреты могут проложить путь в будущее. Фигуры, которые я делаю, почти всегда кажутся мне ужасными, не говоря уже о том, какими они кажутся остальным; и все-таки именно работа над фигурами больше всего укрепляет меня”.⁵⁷

Слово „уродливый” Ван Гог часто применял к собственной работе, объясняя, что не может выразить себя иначе, как через преувеличение, что сказывается в неистовстве цвета. Так случилось с его картиной, изображающей ночное кафе, где он обычно питался. „Три ночи напролет, — писал он брату, — я сидел и работал, а спал днем. Я часто думаю, что ночь более оживленна и более богата красками, чем день... В этой картине я пытался выразить неистовые человеческие страсти красным и зеленым цветом. Комната кроваво-красная и глухо-желтая с зеленым бильярдным столом посередине; четыре лимонно-желтые лампы, излучающие оранжевый и зеленый. Всюду столкновение и контраст наиболее далеких друг от друга красного и зеленого — в фигурах бродяг, заснувших в пустой, печальной комнате, — фиолетовый и синий. Кроваво-красный и желто-зеленый цвет бильярдного стола контрастирует, например, с нежно-зеленым цветом прилавка, на котором стоит букет роз. Белая куртка бодрствующего хозяина в этом жерле превращается в лимонно-желтую и светится бледно-зеленым. Цвет нельзя назвать локально-верным с иллюзорно-реалистической точки зрения; это цвет, наводящий на мысль об определенных эмоциях страстного темперамента”.⁵⁸ Дальше Ван Гог подчеркивал: „В моей картине „Ночное кафе” я пытался показать, что кафе — это место, где можно погибнуть, сойти с ума или совершить преступление”.⁵⁹

Ван Гог использовал символику цвета, чтобы выразить также радостные настроения, написав, например, на фоне ясного голубого неба свой желтый домик. (Зуав Милье считал эту картину ужасной и не мог понять, как можно писать такие скучные, неуклюжие дома, в которых нет никакого изящества.)

В другой картине, изображающей его спальню в желтом домике, Ван Гог снова выбрал „непривлекательный” сюжет. „Это всего-навсего моя спальня, — писал он брату, — но здесь все должен сделать цвет, придающий всем вещам своей упрощенностью более высокий стиль. Здесь он должен говорить о покое или вообще о сне. Одним словом, картина эта должна успокаивать мозг, вернее воображение... Простые линии мебели тоже должны выражать безмятежный покой... Тени и отбрасываемые тени устранены, все раскрашено плоско и ярко,

как раскрашивают материю. Картина эта будет контрастом по отношению, скажем, к „Тарасконскому дилижансу" или „Ночному кафе".⁶⁰

С подлинной страстью Ван Гог использовал возможность выражать различные настроения сочетанием цветов. „Я постоянно надеюсь совершить в этой области открытие, — сообщал он брату, — например, выразить чувства двух влюбленных сочетанием двух дополнительных цветов, их смешением и противопоставлением, таинственной вибрацией родственных тонов. Или выразить зародившуюся в мозгу мысль сиянием светлого тона на темном фоне. Или выразить надежду какой-то звездой, пыл души блеском заходящего солнца".⁵⁶

Из пояснений самого Ван Гога видно, что каждый выбираемый им сюжет вызывал в нем особые эмоции или ассоциации, которые он стремился передать посредством композиции, упрощения и в особенности цвета. Таким образом, каждое его полотно обладает духовным содержанием, кристаллизирует искреннее чувство. Хотя картины его сами по себе достаточно выразительны и не нуждаются в объяснениях, у зрителя остается странное ощущение, что содержат они гораздо больше и гораздо более серьезные вещи, чем это видно на поверхности. Они преисполнены многозначительными намеками, реминисценциями, размышлениями и даже пророчествами; они насыщены сдержанным состраданием и нежностью, евангельским пылом или языческим экстазом. В каждой картине ее буквальный, явный смысл дополняется скрытым символическим, который подобен некоему добавочному „четвертому" измерению".⁶¹

Поэтому картины Ван Гога, написанные в Арле, в известном смысле похожи на дневник, на запись его изменчивых настроений и наитий, его надежд и стремлений. В дополнение к ним он вел еще дневник другого рода, состоящий из его почти ежедневных писем к брату, в которых он обсуждал свои картины, свою жизнь, прочитанные книги, встреченных людей. Письма эти облегчали ему одиночество, так как бывали дни, особенно в начале, когда он не разговаривал ни с одним человеком за исключением официантов, которым заказывал еду, и лавочников, у которых делал покупки. Хотя Ван Гог и привык к одиночеству, в нем всегда жила потребность излить свою душу, и Тео снова, как это было до приезда Винсента в Париж, стал его идеальным наперсником.

В их переписке чувствуется теперь неподдельная нежность, глубокая взаимная любовь, которую во время совместной жизни им мешала проявить их природная застенчивость. Письма Винсента, написанные лаконичным, выразительным языком, хотя синтаксис их иногда запутан (теперь художник писал по-французски, а не по-голландски), повествующие о трудной, но все же поэтичной жизни, свидетельствуют о странном сочетании уравновешенности и напряженности. Эти письма насыщены непокорностью, глубоким отчаянием и в то же время верой. Они удивительно схожи даже по стилю с патетической повестью о страданиях другого художника, которую как раз в это время рассказал Кнут Гамсун в своем первом романе „Голод". Но в отличие от Гамсуна, ожесточенно боровшегося с крайней нищетой и отчаянием в одиночестве, у Винсента был брат, к которому он всегда мог обратиться за помощью. Если временами он не укладывался в свой бюджет и заказывал подрамники, не оставляя себе денег даже на еду,

если бывали случаи, когда он по несколько дней подряд сидел на одном кофе с хлебом, то перед ним всегда маячила надежда на помощь из Парижа; и действительно, в последнюю минуту всегда приходило письмо от Тео с вложенной в конверт кредиткой на предмет покрытия каких-нибудь непредвиденных и неотложных долгов.⁶² Винсент в своих письмах зачастую касался финансовых вопросов, но совершенно не считался с реальными возможностями, с легкостью заносил в „приход“ заветные желания и приятные мечты. Правда, Гоген, всегда готовый поддержать самые фантастические планы, еще лучше умел путать реальные обстоятельства с вымыслом. Летом 1888 г. Гоген, который не мог оплатить свой скромный стол в пансионе Глоанек, вообразил, что сумеет добыть не менее 600000 франков на организацию галереи, где Тео Ван Гог мог бы продавать картины импрессионистов.

Тео, более уравновешенный, чем художники, — качество, совершенно необходимое тому, кто хотел им помочь, — всегда как-то умудрялся содержать себя и брата, а по временам даже высылал деньги Гогену. По-видимому, он чрезвычайно редко напоминал Винсенту об ограниченности своих средств и не было случая, чтобы он не внял его просьбе, если художник выходил за пределы своего месячного содержания. Наоборот, когда Винсента угнетала мысль, что он берет у брата слишком много денег, и он выражал надежду, что сможет вернуть ему долг картинами, Тео отвечал: „Я считаю вопрос о деньгах и продаже твоих картин и вообще все финансовые проблемы — несущественными или, вернее, просто твоей манией... Ты говоришь о деньгах, которые мне должен и которые хочешь вернуть. Я не желаю об этом слышать. Надеюсь, наступит время, когда тебе никогда не придется думать о деньгах. Работать для заработка должен я. Поскольку оба мы имеем немного, нам не следует позволять себе больше, чем можно, но при условии, что мы не будем забывать об этом, мы сумеем продержаться какое-то время, даже ничего не продавая“.⁶³ А когда Винсент приходил в отчаяние, что его картины никто не покупает, Тео утешал его: „Когда мы видим, что не продаются работы Писсарро, Гогена, Ренуара, Гийомена, нам следует радоваться, что публика тебя не жалует: ведь те, кто сейчас в почете, не всегда будут нравиться, и времена могут очень скоро измениться“.⁶⁴

Так, помимо постоянной материальной помощи, Тео оказывал брату и полную моральную поддержку, проявляя непоколебимую веру в его искусство. Трудно себе представить, как Винсент мог бы вообще работать, не будучи уверен, что рядом с ним всегда находится Тео, надежная гавань, где он может найти прибежище до, во время или после любого шторма. Художник великолепно понимал это и часто говорил брату, что он не только торговец картинами, но что ему принадлежит большая доля в его-, Винсента, творческой работе. „Я хотел бы, — написал он однажды Тео, — втолковать тебе, наконец, что, снабжая деньгами художников, ты сам выполняешь работу художника и что единственное мое желание — делать мои полотна так хорошо, чтобы ты был удовлетворен своей работой“.⁶⁵

После отъезда Винсента из Парижа Тео поддерживал связь не только с Гогеном и Бернардом (чьи работы Винсент постоянно понуждал его приобре-

тать), но и с Сёра, у которого он купил одну картину, Синьяком, Люсом, Лотреком и многими другими. Иногда он приглашал Гийомена и Писсарро зайти взглянуть на последние картины, присланные ему Винсентом, и затем немедленно передавал брату одобрительные замечания художников. Когда Дега проявил интерес к картинам Гогена, написанным в Понт-Авене, Тео сейчас же сообщил туда хорошие новости и поддержал этим пребывавшего в подавленном состоянии художника.

Однако в коммерческой деятельности Тео не имел большого успеха. Летом 1888 г. он увез ряд картин импрессионистов, в том числе одну картину брата, в Голландию, но там ими никто не заинтересовался. Мало того, глава его фирмы в Голландии, взглянув на пейзаж Сислея, заявил даже, что, по его мнению, художник был слегка пьян, когда писал. Винсент должен был признать, что в сравнении с пейзажем Сислея его картину сочли бы написанной в припадке белой горячки.

Фактически мы не имеем сведений о том, как Тео Ван Гог вел дела в галереях Гупиля в Париже. Он был слишком застенчив и скромн, чтобы сделаться „фигурой“ в парижском мире искусства, хотя в символистских журнальчиках часто появлялись объявления о картинах, которые можно посмотреть в его галерее. Он просто и незаметно делал свое дело. Горячо веря в будущее таких художников, как Гоген и его собственный брат, он все-таки предпочитал, чтобы его клиенты сами обнаруживали достоинства картин и никогда не пытался навязывать другим свои убеждения. По временам ему удавалось продать некоторые работы Гогена, но он, видимо, очень неохотно рекламировал картины брата, тем более что существование Винсента не зависело от их продажи.

Немецкий художник, изучавший в июле 1888 г. полотна Моне в галерее Тео Ван Гога (Тео только что подписал недолговечный контракт с Моне), впоследствии рассказывал, что „молодой и приветливый служащий с рыжеватыми волосами, совсем непохожий на француза, вскоре начал встречать нас очень сердечно, как старых знакомых. Видно было, что публика мало интересовалась выставленными картинами, так как обычно галерея пустовала. Рассматривая картины, мы любовались ими, а молодой человек молчал, улыбался и, видимо, был доволен. Через несколько дней он заговорил с нами, сказал, что видит наш интерес к современному искусству, объяснил, что у него есть брат художник, который живет в провинции, и попросил разрешения показать нам некоторые его картины. Он принес из другой комнаты несколько небольших холстов без рам и скромно отошел в сторону, наблюдая, какое впечатление произведут на нас эти полотна...

Мы все еще находились под чарами Моне, и эти картины нас несколько ошарашили. Это было нечто совершенно иное — природа, увиденная с необычайной силой, декоративно; контуры, иногда обведенные синим цветом, как на японских гравюрах. Молодой человек спросил мое мнение. Я похвалил красивый чистый цвет, хотя на мой взгляд в целом там было слишком много стилизации. Он дружески поблагодарил нас и отнес картины обратно. Впоследствии, когда мы проходили мимо галереи, он часто смотрел сквозь стеклянную

дверь и улыбался нам. Значительно позже мы узнали, что звали его Тео Ван Гог".⁶⁶

Совершенно очевидно, что такие скромные манеры не способствовали успешной продаже. К счастью, в конце лета 1888 г. Тео получил небольшое наследство, оставленное ему дядей в Голландии. Поскольку деньги эти не были ему нужны для удовлетворения насущных потребностей, он решил отложить часть их для помощи брату, а другую часть использовать для осуществления заветной мечты Винсента — контракта с Гогеном. По этому контракту Тео гарантировал Гогену 150 франков в месяц за двенадцать картин в год, предоставляя ему право продавать остальную свою продукцию кому угодно. Для Гогена контракт этот был долгожданным решением всех проблем. (Лаваль заключил аналогичное соглашение с неизвестным ему покровителем, и Бернар завидовал им обоим, так как, хотя родители его и были достаточно обеспечены, они отказались помогать ему до тех пор, пока он не прекратит заниматься живописью.) Предложив Гогену постоянную регулярную помощь, Тео Ван Гог посоветовал ему перебраться к Винсенту в Арль, где оба художника, поделив расходы, могли бы прожить дешевле.

Винсент Ван Гог был в восторге от сделки, заключенной братом, и надеялся, что со временем Тео сможет получить исключительное право на работы Гогена и, следовательно, поднять на них цены. Но сам Гоген скромно писал Винсенту в Арль: „Боюсь, что твой брат, который признает мой талант, в действительности переоценивает его. Я человек, готовый на жертвы, и хочу, чтобы он знал, что я заранее одобряю каждый его поступок".⁶⁷

Однако в письме к Шуффенекеру, написанном одновременно, Гоген высказывался совершенно иначе: „Можете быть уверены, что как бы Тео Ван Гог ни любил меня, он не стал бы поддерживать меня на юге из одной только любви. Как расчетливый голландец, он, изучив ситуацию, решил всеми силами выдвигать меня и хочет получить на это исключительное право".⁶⁸

Хотя Винсент не знал, что Гоген подозревает, будто Тео поступил так главным образом чтобы заработать, он дал точную оценку своему другу, когда сказал брату: „Я инстинктивно чувствую, что Гоген — человек расчета. Находясь в самом низу социальной лестницы, он хочет завоевать себе положение путем, конечно, честным, но весьма политичным. Гоген не предполагает, что я все это прекрасно понимаю".⁶⁹ Больше всего Винсента волновало, что брат взвалил на свои плечи еще одно финансовое бремя. Сначала он с нетерпением ждал заключения этой сделки с Гогеном, а сейчас начал опасаться ее последствий.

Теперь, когда Гоген был связан с Тео Ван Гогом в финансовом отношении и как-то обеспечен, он получил, наконец, возможность уплатить свои долги в Понт-Авене, которые так долго препятствовали его встрече с Винсентом. С другой стороны, братья не хотели вынуждать Гогена ехать на юг, именно потому, что теперь он зависел от них; они хотели, чтобы он приехал в Арль по собственной воле. А Гоген, видимо, не слишком торопился ехать, хотя Винсент в своих письмах неизменно просил его об этом. Впоследствии Гоген гово-

рил, что у него было какое-то дурное предчувствие. Но когда в октябре Тео, продав на 300 с лишним франков керамики Гогена, согласился оплатить ему дорогу, а также комнату и питание в Арле в обмен на рисунки и картины, Гоген не смог откладывать дольше свой отъезд. Он быстро сообразил, что, при поддержке Тео и благодаря выручке от побочных продаж, он сможет за полгода-год пребывания в Арле скопить достаточно денег для второго путешествия на Мартинику, так как снова начал тосковать по великолепию тропиков, несмотря на все горести, которые там испытал. Вместо „Мастерской юга“, о которой мечтал Винсент, Гоген начал подумывать о „Мастерской тропиков“, надеясь организовать ее с некоторыми своими товарищами по Понт-Авену. Однако осуществить этот проект Гоген мог только одним путем, — предварительно поехав в Арль.

Примечания

- ¹ Письмо Гогена к жене [конец июня 1886, Понт-Авен]. См.: *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*. Paris, 1946, № XLI, стр. 92. Письма эти подобраны довольно небрежно. Здесь они большей частью цитируются непосредственно по оригиналам. Датировка их в ряде случаев расходится с ошибочно указанными датами в вышеназванном собрании.
- ² См.: С. Chassé. *De quand date le synthétisme de Gauguin?* „L'Amour de l'Art", апрель 1938.
- ³ G. Kahn. *Paul Gauguin*. „L'Art et les Artistes", ноябрь 1925.
- ⁴ Вполне возможно, что Гоген впоследствии переработал некоторые свои полотна, привезенные с Мартиники, упрощая цвет и линии.
- ⁵ Письмо В. Ван Гога к Бернару [конец мая 1888, Арль]. См.: *Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh*. Amsterdam, 1956, т. IV, № B₅, стр. 197.
- ⁶ Письмо Гогена к Шуффенекеру [февраль 1888, Понт-Авен]. См.: С. Roger-Marx. *Lettres inédites de Vincent van Gogh et de Paul Gauguin*. „L'Europe", 15 февраля. 1939.
- ⁷ Письмо Гогена к жене [март 1888, Понт-Авен], цит. соч., № LXIII, стр. 127.
- ⁸ Письмо Гогена к Шуффенекеру от 8 июля 1888 г., Понт-Авен, там же, № LXVI, стр. 135.
- ⁹ Согласно воспоминаниям Бернара, Гоген часто просил Лавалея не слишком подражать ему. В самом деле, полотна Лавалея до такой степени похожи на полотна Гогена, что многие картины Лавалея с Мартиники и даже из Понт-Авена, в целях повышения их стоимости, приписываются ныне Гогену, даже если на них нет его подделанной подписи. Бернар приводит несколько таких примеров. То же произошло и с некоторыми картинами самого Бернара, написанными в Бретани, с которых ему впоследствии пришлось снимать подделанную подпись Гогена.
- ¹⁰ Письмо В. Ван Гога к Бернару [начало августа 1888, Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № B₁₄, стр. 220.
- ¹¹ Письмо Гогена к Камиллу Писсарро [март 1885, Копенгаген]. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное покойным Родо Писсарро, Париж.
- ¹² E. Bernard. *Louis Anquetin*. „Gazette des Beaux-Arts", февраль 1934.
- ¹³ E. Bernard. *Mémoire sur l'histoire du symbolisme pictural de 1890*. „Maintenant", апрель 1946.
- ¹⁴ E. Dujardin. *Le Cloisonisme*, „Revue indépendante", 19 мая 1888.
- ¹⁵ Письмо В. Ван Гога к брату [июнь 1888, Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 500, стр. 238.
- ¹⁶ Письмо Гогена Шуффенекеру от 14 августа 1888 г., Понт-Авен, цит. соч., № LXVII, стр. 134, 135.
- ¹⁷ Письмо Гогена к Шуффенекеру от 8 октября 1888 г., Понт-Авен, там же, № LXXI, стр. 140. О взаимоотношениях Гогена и Бернара см.: H. Dorrà. *Emile Bernard and Paul Gauguin*. „Gazette des Beaux-Arts", апрель 1955.

- ¹⁸ Письмо В. Ван Гога к брату [конец августа 1888, Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 527, стр. 298.
- ¹⁹ Письмо Гогена к Шуффенекеру от 16 октября 1888 г., Понт-Авен, цит. соч., № LXXIII, стр. 147.
- ²⁰ Письмо Гогена к Бернару [ноябрь 1888, Арль], там же, № LXXIII, стр. 150.
- ²¹ Письмо В. Ван Гога к брату [сентябрь—октябрь 1888]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, n° 539, стр. 311.
- ²² Письмо Гогена к Винсенту Ван Гогу [сентябрь 1888, Понт-Авен]. Неопубликованный документ, любезно предоставленный В. В. Ван Гогом, Ларен.
- ²³ См.: Bernard. *Souvenirs inédits sur l'artiste peintre Paul Gauguin et ses compagnons lors de leur séjour à Pont-Aven et au Pouldu. Lorient*, без даты [1939], стр. 9, 10.
- ²⁴ Лавалю суждено было умереть от туберкулеза в 1894 г. в Каире. Его невеста, поехавшая с ним, видимо, заразилась от него и умерла годом позже тоже в Каире, где тогда жил ее брат.
- ²⁵ Письмо Бернара к Винсенту Ван Гогу, цитированное в письме Ван Гога к брату [сентябрь—октябрь 1888, Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 535, стр. 302.
- ²⁶ Письмо В. Ван Гога к брату [конец августа 1888, Арль], там же, № 526, стр. 288.
- ²⁷ Gauguin цитируется у M. Denis. Paul Sérusier. „ABC de la peinture”, Paris, 1942, стр. 42—44.
- ²⁸ Dom W. Verkade. *Le Tourment de Dieu*. Paris, 1926, стр. 75, 76.
- ²⁹ Письмо В. Ван Гога к Бернару [вторая половина июня 1888, Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № B₆, стр. 198.
- ³⁰ Письмо Гогена к Винсенту Ван Гогу [сентябрь 1888, Понт-Авен]. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное В. В. Ван Гогом, Ларен.
- ³¹ Письмо В. Ван Гога к Бернару [конец сентября 1888, Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № B₁₈, стр. 228.
- ³² См. письмо В. Ван Гога к брату [сентябрь 1888, Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 539, стр. 312.
- ³³ Письмо В. Ван Гога к брату [сентябрь—октябрь 1888, Арль], там же, № 545, стр. 328.
- ³⁴ Письмо Гогена к Ван Гогу [сентябрь—октябрь 1888, Понт-Авен]. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное В. В. Ван Гогом, Ларен.
- ³⁵ Об обмене этими портретами см.: A Meyerson. *Van Gogh and the School of Pont-Aven*. „Konsthistorisk Tidskrift”, декабрь 1946.
- ³⁶ Письмо В. Ван Гога к брату от 17 сентября 1888 г., Арль. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 537, стр. 306.
- ³⁷ Письмо В. Ван Гога к брату [сентябрь 1888, Арль], там же, № 539, стр. 312.
- ³⁸ Письмо В. Ван Гога к Гогену [октябрь 1888, Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № B₂₂, стр. 237.
- ³⁹ Письмо В. Ван Гога к брату [начало мая 1888, Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 480, стр. 204.
- ⁴⁰ Письмо В. Ван Гога к брату [начало июня 1888, Арль], там же, № 495, стр. 228.
- ⁴¹ Письмо В. Ван Гога к брату [июнь 1888, Арль], там же, № 500, стр. 238. Винсент часто думал о Камилле Писсарро. 14 марта 1888 г., вскоре после того как Винсент Ван Гог покинул Париж, Тео написал Писсарро в Эранны: „В последнем письме брат просит передать вам самый горячий привет. Он очень много работает и скоро собирается прислать мне свои картины. Надеюсь, вы зайдете посмотреть их, когда будете в Париже, и выскажете свое мнение”. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное покойным Родо Писсарро.
- ⁴² Письмо В. Ван Гога к брату [май 1888, Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 490, стр. 220.
- ⁴³ Письмо В. Ван Гога к сестре Вил [начало апреля 1888, Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № W₃, стр. 148.
- ⁴⁴ Письмо В. Ван Гога к брату [сентябрь 1888, Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 539, стр. 310.
- ⁴⁵ Письмо Ван Гога к брату [июнь—июль 1888, Арль], там же, № 504, стр. 245, 246.
- ⁴⁶ Письмо В. Ван Гога к брату [июль 1888, Арль], там же, № 507, стр. 253.
- ⁴⁷ Письмо В. Ван Гога к брату от 9 июля 1889 г., Сен-Реми, там же, № 594, стр. 429.

- ⁴⁸ Письмо В. Ван Гога к Бернару [начало осени 1888, Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № В₁₉, стр. 229, 230.
- ⁴⁹ Письмо В. Ван Гога к брату [первая половина августа 1888, Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 520, стр. 276.
- ⁵⁰ Письмо В. Ван Гога к брату [вторая половина сентября 1888, Арль], там же, № 541, стр. 315.
- ⁵¹ Письмо В. Ван Гога к брату [сентябрь 1888, Арль], там же, № 539, стр. 312.
- ⁵² О Ван Гог-рисовальщике см. превосходное исследование: F. Novotny. *Van Gogh's Teekeningen van het „Straatje te Saintes-Maries“*. „Maandblad voor Beeidende Kunsten“, декабрь 1936. См. также: F. Novotny. *Reflections on a Drawing by van Gogh*. „The Art Bulletin“, март 1953.
- ⁵³ Письмо В. Ван Гога к Бернару [конец мая 1888, Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № В₅, стр. 197.
- ⁵⁴ Рулен был ростом около двух метров и жил на ул. Кавалерии, где по приезде в Арль устроился Винсент. Рулен не был почтальоном, а работал старшим сортировщиком на железнодорожной станции Арль, иными словами, он грузил и разгружал мешки с почтой на вокзале, неподалеку от „желтого домика“ художника. После перевода в Марсель он сортировал почту на экспрессе Лион—Марсель. См.: J. N. Priou. *Van Gogh et la famille Roulin*. „Revue des P. T. T. de France“, май—июнь 1955. Ван Гог подарил Рулену по меньшей мере пять своих полотен, в том числе портреты Рулена, его жены и их детей (картины эти впоследствии были куплены Волларом), а Гоген подарил ему две картины, которые были утеряны или уничтожены.
- ⁵⁵ Milliet цитируется у P. Weiller. *Nous avons retrouvé le „Zouave“ de Van Gogh*. „Lettres françaises“, № 561, 24—31 марта 1955.
- ⁵⁶ Письмо В. Ван Гога к брату [начало сентября 1888, Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 531, стр. 294, 295.
- ⁵⁷ Письмо В. Ван Гога к Бернару [конец июня 1888, Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № В₈, стр. 211.
- ⁵⁸ Письмо В. Ван Гога к брату от 8 сентября 1888 г., Арль. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 533, стр. 297, 298.
- ⁵⁹ Письмо Ван Гога к брату [первая половина сентября 1888, Арль], там же, № 534, стр. 300.
- ⁶⁰ Письмо В. Ван Гога к брату [вторая половина октября 1888, Арль], там же, № 554, стр. 345—346.
- ⁶¹ Последние четыре фразы вольно цитируются по J. Seznec. *Literary Inspiration in Van Gogh*. „Magazine of Art“, декабрь, 1950.
- ⁶² О психологической стороне этой финансовой зависимости см.: G. Kraus. *The Relationship between Theo and Vincent van Gogh*, Amsterdam, 1945. С. Mauro (в книге *Vincent et Théo van Gogh, Une symbiose*, 1955) констатирует, что 150 франков в месяц, которые художник получал от брата, равняются по меньшей мере 300 нынешним новым франкам. Перед первой мировой войной преподаватель в начале своей деятельности получал 75 франков жалованья в месяц. Согласно Морону, Малларме, будучи профессором английского языка, никогда не получал больше той суммы, которой пользовался Ван Гог.
- ⁶³ Письмо Тео Ван Гога к брату от 27 октября 1888 г., Париж. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № Т₃, стр. 260, 261.
- ⁶⁴ Письмо Тео Ван Гога к брату от 21 мая 1889 г., Париж, там же, № Т₉, стр. 267.
- ⁶⁵ Письмо Ван Гога к брату [октябрь 1888, Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 550, стр. 335.
- ⁶⁶ H. Schlittgen. *Erinnerungen*. München, 1926, стр. 199, 200.
- ⁶⁷ Письмо Гогена к В. Ван Гогу [сентябрь 1888, Понт-Авен]. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное В. В. Ван Гогом, Ларен.
- ⁶⁸ Письмо Гогена Шуффенекеру [16 октября 1888, Кемперле], цит. соч., № LXXIII, стр. 147.
- ⁶⁹ Письмо В. Ван Гога к брату [середина сентября 1888, Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 538, стр. 308.

АРЛЬСКАЯ ТРАГЕДИЯ

Чем ближе был день приезда Гогена в Арль, тем больше нервничал Ван Гог. Он признавался себе, что не мог бы провести зиму в Арле один, что присутствие Гогена было ему необходимо как избавление от одиночества. Но он боялся, как бы друг его не разочаровался и не пожалел, что покинул Понт-Авен ради юга. Он пытался подготовить себя к такой возможности, но в глубине души возлагал все свои надежды на то, что Гогену понравится юг; ведь только в этом случае могли осуществиться его собственные планы на будущее. Если пребывание Гогена в Арле увенчается успехом, то путь на юг откроется и для других художников. Бернар и Лаваль уже сообщили о своем возможном приезде в феврале 1889 г., и Винсент начал мечтать, что, быть может, удастся убедить Сёра присоединиться к ним; но об этом он боялся говорить даже с Тео и уж подавно не заикался Гогену и Бернару.

Тем временем, готовясь к приезду Гогена, Ван Гог работал еще более лихорадочно. „Я завершил, как мог, все, что начал, — писал он брату, — мне страшно хочется показать ему что-то новое, не подпасть под его влияние (ибо я уверен, что какое-то влияние он на меня окажет), прежде чем смогу бесспорно доказать ему мою оригинальность".¹ В другом письме он сообщал:

„Голова моя полна идей, так что, несмотря на мое одиночество, у меня нет времени думать и копаться в себе; я работаю, как паровая машина".²

Полная изоляция и напряженная работа, с одной стороны, подбодряли Ван Гога, но, с другой, медленно подтачивали его здоровье. Нерегулярный образ жизни, дешевая и недостаточная еда, которую он торопливо проглатывал, зачастую просиживая несколько дней подряд на хлебе с кофе или дешевым вином, и долгие непрерывные часы работы изо дня в день не могли пройти бесследно. Он сам признавался, что чувствует себя совершенно истощенным, после того как целый день, не отрываясь, работает над одним полотном, которое он обычно начинал на рассвете и заканчивал с наступлением темноты. В период уборки урожая он работал так день за днем, еле успевая слегка перекусить. В результате он вскоре почувствовал, что к концу дня его охватывает полное оцепенение. „В такие моменты, — писал он Т е о , — мысль о том, что я буду не одинок, доставляет мне удовольствие. Очень часто, приходя в себя после утомительного умственного напряжения — попыток гармонизировать шесть основных цветов — красный — синий — желтый — оранжевый — фиолетовый — зеленый, я вспоминаю превосходного художника Монтичелли, который, говорят, был пьяницей и сумасшедшим... В конце концов, единственное, чем я и многие другие могут облегчить душу и отвлечься, — это как следует напиться и побольше курить, что несомненно не слишком добродетельно..."³

Но Ван Гог не жаловался на свою напряженную, изматывающую жизнь. Он готов был пожертвовать многим — комфортом, питанием, покоем — пока имел возможность продолжать свою работу. „Ах, дорогой мой б р а т , — восклицал он , — иногда я так хорошо знаю, чего хочу! В жизни, да и в живописи я могу обойтись без бога, но я, как человек, который страдает, не могу обойтись без чего-то большего, без того, что составляет мою жизнь , — возможности творить".⁴

Ван Гога всегда привлекали ночные сцены, и в сентябре месяце, за несколько недель до приезда Гогена, он написал ночью Рону под звездным небом. Чтобы иметь возможность работать в темноте, Ван Гог засунул несколько горящих свечей за ленту шляпы и писал при свете этой необычной мерцающей короны, что дало повод жителям Арля, наблюдавшим за ним, счесть его основательно тронутым.⁵

Ван Гог купил для дома самую необходимую мебель, но предупредил Гогена, чтобы тот не рассчитывал на особенную роскошь; затем он закончил ряд полотен, предназначенных для украшения комнат.

„Я уже писал тебе вчера, что глаза у меня страшно устали, — сообщал он Гогену в октябре. — Вот я и отдыхал два с половиной дня, а затем снова принялся за работу, но еще побаиваюсь выходить на улицу. Для украшения комнаты я сделал картину, примерно 28 на 36, где изобразил мою спальню со знакомой тебе некрашеной деревянной мебелью. Мне доставило огромное удовольствие писать этот интерьер без всяких хитростей, с простотой à la Сёра. Плоские цветные поверхности, написанные густым мазком, стены бледно-сиреневые, пол резко противопоставленного тускло-красного цвета, стулья и постель желтые, подушки и простыня очень бледного зеленовато-лимонного цвета, кроваво-красное одеяло,

оранжевый туалетный столик, синий умывальный таз, зеленое окно. Видишь ли, с помощью всех этих различных цветов я стремился передать чувство абсолютного покоя; единственная белая нотка среди них небольшое пятно зеркала в черной раме (для того чтобы втиснуть в картину еще пару дополнительных цветов). В общем, ты увидишь ее вместе с остальными картинами, и мы поговорим о ней, потому что я часто не знаю, что делаю, и работаю как лунатик. Уже становится холодно, особенно в те дни, когда дует мистраль. Я провел в мастерскую газ, так что зимой у нас будет хороший свет. Может быть, ты разочаруешься в Арле, если приедешь, когда дует мистраль, но погоди... Поэзия этих мест захватывает человека лишь спустя некоторое время. Пока еще дом не слишком комфортабелен, но понемногу мы попытаемся благоустроить его. Так много расходов, что сразу все не сделаешь. Но, надеюсь, когда ты уже будешь здесь, то тебя, как и меня, охватит желание писать осенний пейзаж, в промежутках между налетами мистраля, и, если выдастся хорошая погода, ты поймешь, почему я настаивал на твоём приезде сюда, пока еще стоят хорошие дни".⁶

Однако вскоре ожидание стало для Винсента почти невыносимым, и в последнем письме к Тео перед приездом Гогена он признавался: „Я не болен, но несомненно заболел бы, если бы не начал больше есть и на некоторое время не бросил работу. [У него уже было несколько обмороков.] На этот раз я снова нахожусь чуть ли не в состоянии безумия, как Гуго ван дер Гус на картине Эмиля Ватерса. И если бы личность моя не была раздвоена, сочетая в себе нечто от монаха и нечто от художника, я бы уже давно окончательно впал в это состояние. Впрочем, не думаю, чтобы даже в этом случае мое безумие приняло характер мании преследования, поскольку в состоянии перевозбуждения мои мысли поглощены скорее заботами о вечности и вечной жизни. Но все равно я должен остерегаться своих нервов..."¹

Здесь Ван Гог впервые в своих письмах из Арля упоминает слово безумие и делает это в связи с воспоминанием о другом художнике — Гуго ван дер Гусе (фламандец, 1440—1482), который в возрасте тридцати пяти лет удалился в монастырь, начал пить и вскоре обнаружил признаки умопомешательства. В картине Ватерса, на которую ссылается Ван Гог, художник изображен сидящим в одеянии послушника, руки его стиснуты, он напряженно прислушивается к хору мальчиков, и глаза его горят странным блеском.⁷ И с этим сумасшедшим художником-монахом сравнивал себя Ван Гог, ожидая приезда Гогена.

Гоген прибыл в Арль на рассвете 23 октября 1888 г. Не желая будить своего друга, он зашел в „Ночное кафе", где его тотчас же узнал хозяин, так как Ван Гог показывал ему автопортрет Гогена. Встреча друзей была чрезвычайно сердечной, хотя Винсент, как сообщил Тео Гоген, показался ему очень возбужденным; однако Гоген надеялся, что вскоре сумеет успокоить его.

Действительно, Винсент, серьезно опасавшийся заболеть, почувствовал, как теперь, когда Гоген находится рядом с ним, к нему возвращается уверенность. А Гоген пришел в превосходное настроение, когда в первые же дни своего пребывания в Арле получил от Тео чек на 500 франков за одну из бретонских картин, которую тот продал. Гоген мог теперь расплатиться с послед-

ними долгами в Понт-Авене и даже послать немного денег жене в Копенгаген.

В то время как Ван Гог был потрясен югом и даже считал, что обнаружил там настоящую Японию, на Гогена Прованс произвел значительно меньшее впечатление. Прованс несомненно был более романтичен и живописен, хотя и не так мистичен, как Бретань, но зато ему было далеко до тропического великолепия Мартиники. В действительности же впечатление, которое юг производил на художников, в значительной мере обуславливалось тем, чего они ожидали от него, а также тем направлением, в каком шла их собственная работа.

Синьяк, например, подготовленный к научному анализу цветов и их взаимодействий, испытал при своем первом знакомстве с югом в 1887 г. совершенно иное ощущение, чем Ван Гог. „В этой местности нет ничего, кроме белого, — записал он позже в своем дневнике. — Свет, отражаясь всюду, поглощает все локальные цвета, и тени от этого кажутся серыми... Картины Ван Гога, сделанные в Арле, великолепны в своем неистовстве и напряженности, но они совсем не передают яркости южного света. Люди, только потому что они на юге, ожидают увидеть красные, синие, зеленые, желтые цвета... Между тем как раз наоборот: колоритен север (локальные цвета), например, Голландия, а юг — светлый".⁸

А в письме к Писсарро он писал: „О нет, я совсем не в восторге и не собираюсь сказать парадокс, утверждая: юг — напоминает Аньер; те же пыльные дороги, те же красные крыши, то же сероватое небо... Это не субъективное, а чисто объективное впечатление... Короче говоря, за исключением определенных локальных цветов, юг не слишком отличается от наших обычных пейзажей, и те, кто пишут черным на севере и голубым на юге, — шарлатаны. Я вижу юг совершенно иначе, чем его видит Моне [писавший на Лазурном берегу в 1884 г.]. Дистанция между тонами там значительно меньше. Тень теплее, больше чувствуешь свет — свет в тени, о Сёра!"⁹ Но все это не помешало Синьяку полюбить юг, где он нашел более гармоничный колорит, чем на севере. „Синее небо, синее море, а все остальное сожженное — оранжевое; таким образом, повышенная гармония. В этом отношении юг великолепен".¹⁰

Неизвестно, разделял ли Гоген взгляды Синьяка или нет, но он был далек от восхищения Провансом. Известно лишь одно: как-то Гоген сказал Ван Гогу, что считает Арль „самым паршивым местом на юге",¹¹ хотя такое убеждение, вероятно, сложилось у него не сразу. „Когда мы вместе жили в Арле, — писал впоследствии Гоген, — мы оба обезумели от постоянной борьбы за красивый цвет. Я обожал красный цвет и ломал себе голову, где найти идеальный вермильон? Он внезапно написал самой желтой краской на лиловой стене:

Je suis sain d'esprit

Je suis le Saint-Esprit." *¹²

О времени, которое Гоген и Ван Гог провели вместе в Арле, фактически известно очень мало. Когда Гоген много лет спустя написал свои воспоминания

* Я здоров духом,
Я святой дух (франц.).

об этом периоде, он постарался всячески оправдать себя, обернув весь рассказ в свою пользу. Хотя изложенные им факты, по-видимому, точны, нет никаких сомнений в том, что он многого не досказал. С самого начала Ван Гог потянулся к нему со всем душевным волнением и пылом, которые так долго подавлял; свое восхищение Гогеном, свою радость, что рядом с ним наконец есть кто-то, с кем можно обсуждать эстетические проблемы, которые были так жизненно важны для него, — все это он высказал со страстной сердечностью. Гоген же, напротив, старался держаться в стороне и занимался собственными делами. В первые дни он вообще почти ничего не говорил о работе Ван Гога, хотя тот с нетерпением ждал замечаний друга; затем Гоген все-таки сказал, что ему действительно понравились некоторые картины Винсента, как, например, „Подсолнечники“ и „Спальня“. Сам Гоген предполагал провести в Арле месяц, прежде чем приступить к серьезной работе, так как ему требовалось время для знакомства с новым окружением, а пока что он собирался написать несколько этюдов и порисовать. Однако уже во время первых прогулок по Арлю с Винсентом, с гордостью показывавшим ему все красивые места, которые он так любил, Гоген почувствовал себя не в своей тарелке и не смог скрыть своего разочарования. „Я нахожу все мелким, жалким, и людей, и пейзаж“, — писал он Бернару.¹³ Ван Гог не мог не заметить реакции Гогена, но, не желая огорчать Тео, ни словом не обмолвился о ней, хотя и написал брату, что Гоген постоянно жалуется на тоску по тропикам,

Несмотря на восхищение Гогеном и долгие дискуссии с ним во время пребывания в Париже, Ван Гог в сущности не был близко знаком со своим другом. Теперь он внимательно наблюдал его и вскоре сообщил Бернару: „Гоген очень интересуется меня как человек, действительно очень интересуется. Долгое время я думал, что в нашем проклятом ремесле мы, художники, больше всего нуждаемся в людях с руками и желудком рабочего, с более естественными склонностями, с характером более мягким и отзывчивым, чем у всех этих декадентствующих и прогневших завсегдаев парижских бульваров. И вот здесь мы, в чем нет ни малейшего сомнения, увидели перед собой естественного человека с инстинктами дикаря. Кровь и пол берут в Гогене верх над честолюбием. Но довольно об этом. Ты прожил с ним бок о бок дольше, чем я; мне просто хотелось сообщить тебе в нескольких словах свое первое впечатление. Ты не будешь слишком удивлен, если я скажу тебе, что наши споры все время вертятся вокруг проклятого вопроса об ассоциации, которая объединила бы определенных художников. Ассоциация эта может носить коммерческий характер, может и не носить его. Мы еще не пришли ни к каким выводам... Но я безусловно верю в возможность коренного обновления искусства; я верю, что родиной этого нового искусства будут тропики“.¹⁴

К этим строкам Гоген прибавил следующее замечание: „Не слушай Винсента; как тебе известно, он легко приходит в восторг и к тому же слишком снисходителен. Его мысль, что будущность нового поколения — в тропиках, мне, как художнику, кажется совершенно верной, и я собираюсь возвратиться туда, как только найду средства на это. Кто знает — может быть, вдруг хоть немножко повезет?..“¹⁵

Продолжая мечтать о тропиках, Гоген не переставал подчеркивать, как ему не нравится Арль. Он без устали восхвалял Понт-Авен, и Винсент в конце концов поверил, что пейзажи в Бретани лучше и красивее, возвышеннее и чище, чем в выжженном солнцем и тривиальном Провансе. Не одобрял Гоген и то, как Ван Гог ведет их „хозяйство". По существу, он был недоволен всем. „Во-первых, — писал он впоследствии, — я застал везде беспорядок, поразивший меня. Его ящик для красок едва вмещал все начатые тюбики, которые он никогда не закрывал; все же, несмотря на весь этот хаос, на эту мешанину, в полотнах его было что-то блистательное, в речах — тоже. Его голландская голова была воспламенена библией, Доде, Гонкурами. Набережные, мосты и лодки в Арле, короче говоря, юг, заменили ему родную Голландию. Он даже разучился писать по-голландски... С первого же месяца я увидел, что наши общие финансы в таком же беспорядке. Что было делать? Положение создалось щекотливое, так как касса пополнялась его братом весьма скудно... С большими предосторожностями и прибегая к уговорам, что мне совершенно несвойственно, взялся я за это дело. Должен признаться, что успеха я добился легче, чем ожидал!"¹⁶

По существу, не было ничего удивительного в том, что Ван Гог уступил так охотно. Он решил добиться, чтобы Гоген считал свой приезд удачей, и был готов налаживать их повседневную жизнь любым способом, устраивающим его друга; он, вероятно, пошел бы и на многие другие уступки, если бы такой ценой мог сделать Гогена счастливым.

Задолго до того, как Ван Гог удалось убедить Гогена приехать в Арль, он уже в общих чертах обрисовал ему их будущую жизнь: „Мне кажется, если я найду еще одного художника, который захочет разрабатывать тему юга и, подобно мне, будет так поглощен работой, что согласится жить как монах, раз в две недели посещая бордель, а в остальное время не отрываться от своей работы и не терять попусту время, тогда все устроится превосходно..."¹⁷

Друзья договорились теперь держать все свои деньги в двух шкатулках, разделив их на различные нужды: в одной — на квартиру и, питание, в другой — на ночные и „гигиенические" прогулки, табак и так далее. Чтобы сократить расходы, Гоген должен был варить еду, а Ван Гог закупать провизию. К радости Винсента, Гоген оказался превосходным поваром. Но в бюджет свой они никогда не укладывались, несмотря на тщательную запись расходов. Впоследствии Винсент объяснял Тео: „Очень хорошо, что он [Гоген] превосходно умеет регулировать повседневные расходы. Я часто бываю рассеян, стремлюсь лишь к тому, чтобы уложиться в месячный бюджет в целом; он же гораздо лучше меня знает цену деньгам и умеет сводить концы с концами ежедневно. Но беда в том, что все расчеты его летят прахом из-за попок и страсти к грязным похождениям".¹⁸

У друзей было немало и других поводов к разногласиям. Позднее в несколько загадочном письме к Тео Винсент писал: „Я видел, что в некоторых случаях Гоген поступал так, как мы с тобой не позволили бы себе, ибо совесть

наша устроена иначе; сверх того, я слышал, как о нем рассказывали кое-что в этом роде. Однако я, наблюдавший его вблизи, верю, что он „заносится" просто из-за своего воображения, может быть, гордости, и что его нельзя считать ответственным за такие поступки".¹⁸

С другой стороны, Гоген показал себя превосходным собеседником: его рассказы о том, как он обучался морскому делу, столь живо напоминавшие „Исландского рыбака" Лоти, совершенно очаровали Ван Гога и вселили в него не только уважение, но и полное доверие к другу. Гоген, после того как довольно бестактно перевозносил Бретань, подробно описывал также Мартинику, чем и пробудил глубокий интерес к ней у Винсента, который таким приятным путем смог познакомиться с целым неведомым ему миром.

Как только художники немного привыкли друг к другу, они взялись за работу. Гоген принялся за этюды, а Ван Гог под пристальным наблюдением своего товарища продолжал писать картины. Работать вместе они, по-видимому, начали в Аликане, но писали они в одно и то же время разные мотивы и ни разу не устанавливали свои мольберты бок о бок. Этюд Гогена в Аликане не содержит ничего необычного с точки зрения композиции, но подчеркивает пламенеющие краски осени. Версия Ван Гога была не только более красочной, — он использовал чистые краски: ярко-желтый на фоне светлой зелени с красными акцентами, — но и более могучей и грубой, выполненной вибрирующими и стремительными мазками, в отличие от более тонкой и менее темпераментной техники Гогена.

В начале ноября Тео Ван Гог устроил в Париже первую персональную выставку Гогена, на которой были выставлены картины, написанные в Бретани и присланные художником перед отъездом в Арль. 14 ноября Тео писал Гогену: „Вам, вероятно, будет отрадно узнать, что ваши полотна пользуются большим успехом... Дега так восхищен вашими произведениями, что уже многим расхвалил их и собирается купить картину, изображающую весенний пейзаж с лугом и двумя женщинами — одна сидит, а вторая стоит на переднем плане. Две другие картины уже проданы. Это пейзажи: на одном изображен луг и две собаки; на другом болотце у обочины дороги. Я устроил так, что за первую вы получите 375, а за вторую 225 франков чистыми. Я смогу также продать „Хоровод бретонских девочек", но в нем надо кое-что исправить. Рука девочки, что у самой рамы, выделена больше чем следует... Покупателю хочется, чтобы вы несколько пересмотрели эту деталь, не внося в композицию никаких других изменений. Мне думается, это вас не затруднит, и я высылаю вам для этого вашу картину. Он готов уплатить 500 франков за картину в раме, причем рама обойдется примерно в 100 франков. Из гонорара за последнюю проданную картину я вычел 15 процентов — минимальные для нашей фирмы комиссионные. Со многих художников мы взимаем до 25 процентов. Если продажа пойдет более или менее успешно, мне и с вас придется брать такой же процент, если вы, конечно, не возражаете... Сообщите мне ваше мнение по данному поводу.

Был счастлив узнать, что вы вдвоем живете мирно и сразу же взялись за работу. Всем сердцем хотел бы находиться подле вас".¹⁹

Гоген уступил покупателю и внес поправки в картину, которую Тео переслал ему в Арль.²⁰ Но Винсент, сравнив это полотно с новыми работами друга, отдал предпочтение последним.

Поскольку Гоген не привез из Понт-Авена своих картин, а захватил лишь картину Бернара „Бретонки на лугу“, то фактически именно по этой картине Винсент впервые познакомился с синтетизмом своих друзей. Он даже сделал с нее копию и, вдохновясь полотном Бернара, написал в том же духе „Танцевальный зал“. Сам Гоген вскоре сделал широкий по замыслу рисунок арлезианки, который собирался использовать для интерьера ночного кафе, хотя заявлял, что сюжет ему не по вкусу. Ван Гог написал это же кафе еще раньше. Рисунок Гогена понравился Ван Гогу.

Вскоре он написал Тео: „Я думаю, мы кончим тем, что все вечера будем рисовать и писать: сделать ведь нужно гораздо больше, чем мы в силах“.²¹

„Мы совершили несколько вылазок в публичные дома, — сообщал Ван Гог Бернару спустя две недели после приезда Гогена, — и, весьма вероятно, будем часто ходить туда работать. В данный момент Гоген работает над полотном с тем же самым ночным кафе, которое писал и я, но с фигурами, которые мы видели в публичных домах. Картина обещает быть красивой. Что же касается меня, то я написал два этюда — падающие листья на тополевой аллее (Аликан) и третий — вся аллея совершенно желтая“.¹⁴ В постскрипуме Гоген добавлял: „Эти два этюда с падающими листьями висят в моей комнате; тебе они бы понравились. Они сделаны на очень грубой, но очень хорошей мешковине“.¹⁵

В то же время Ван Гога захватил другой сюжет — красный виноградник, на расстоянии превращающийся в желтый, под зеленым небом, с фиолетовой и желтой мокрой от дождя землей, на которой отражается заходящее солнце. Этот „Красный виноградник“ стал одной из любимых картин Ван Гога. Одновременно с этим Гоген писал женщин, собирающих виноград. В короткой записке к Бернару Гоген так объяснял свою последнюю работу: „Пурпуровые гроздья образуют треугольники на ярко-желтом цвете. Слева бретонка из Ле Пульдю в черном; фартук — серый. Две нагнувшиеся бретонки в светлых сине-зеленых платьях с черными лифами. На переднем плане — розовая земля и бедная женщина с оранжевыми волосами, в белой блузе и зеленой с белым юбке. Все это выполнено смелыми контурами, заключающими почти однородные тона, очень густо наложенные шпателью на грубую мешковину. Это вид виноградника, мимо которого я проходил в Арле. Я поместил туда бретонку — тем хуже для точности. Я считаю эту работу лучшей моей картиной за этот год, и как только она высохнет пошлю ее в Париж. Я написал также ночное кафе, которое страшно нравится Винсенту, а мне меньше. Фактически картина не в моем духе: вульгарный локальный цвет не устраивает меня. Он мне нравится в чужих работах, но сам я почему-то всегда боюсь его. Все зависит от воспитания, человек не может переменить себя. В верхней части — красные обои; три проститутки: одна в папильотках, вторая в зеленой шали видна со спины, третья в ярко-красной шали; слева — уснувший мужчина. Бильярдный

стол; на переднем плане довольно тщательно выполненная фигура арлезианки в белой тюлевой манишке и черной шали. Мраморный стол. Поперек картины струится полоска синего дыма, однако фигура на переднем плане чересчур традиционна. И все-таки!"²²

Женщины в живописных черных провансальских костюмах, возможно, были единственным объектом, привлекавшим Гогена в Арле, хотя интересовали его не только их костюмы. „Странно! — писал Гоген Бернару. — Винсента здешние места вдохновляют писать, как Домье, а я, напротив, нахожу тут смесь колорита Пюви и японцев. Женщины здесь греческой красоты, прически их изящны. Шали падают складками, как в примитивах... В общем, это надо видеть. Во всяком случае это — источник прекрасного современного стиля".²³ Гоген использовал этот источник в картине „Женщины в саду" с крупными стилизованными формами, характерными для некоторых его бретонских картин, и снова Винсент был в восхищении от этой работы. „Ему очень нравятся мои работы, — писал Гоген Бернару, — но пока я делаю их, он неизменно находит у меня те или иные ошибки. Он — романтик, а меня скорее влечет к примитиву. Что касается цвета, то он любит случайности густо наложенных красок так, как их использует Монтичелли, я же не перевариваю месива в фактуре".²³

Хотя Ван Гог был слишком искренен, чтобы скрывать свои мнения, он, должно быть, выражал их с крайним смирением, так как благоговел перед познаниями Гогена. Трудно предположить, что Гоген не был тронут полной и чуть ли не наивной верой Винсента в его превосходство. Ведь сейчас Ван Гог наверняка повторял Гогену все, о чем уже писал ему: „В сравнении с твоими, я считаю свои художественные воззрения крайне вульгарными. У меня грубые потребности животного. Я забываю обо всем ради внешней красоты вещей, не зная, как ее передать; природа кажется мне такой совершенной, но в моих картинах она выглядит уродливой и грубой".²⁴

Впоследствии Гоген, говоря о том влиянии, какое он оказывал на своего друга, подчеркивал, что Ван Гог тогда еще „пытался найти себя, в то время как я, будучи намного старше его, был уже сложившимся человеком". (Винсенту было тогда тридцать пять лет, Гогену сорок; не так уж это „намного старше".)

Гоген писал: „Винсент ко времени моего приезда в Арль по уши погряз в неоимпрессионизме и основательно запутался, из-за чего чувствовал себя несчастным. Дело не в том, что эта школа, как и все школы, была плоха, а в том, что она не соответствовала его нетерпеливой и независимой натуре. При всех своих желтых и лиловых тонах, при всей своей работе с дополнительными цветами — работе беспорядочной, он получал лишь мягкие, неполные и однообразные гармонии: им не доставало трубного звука. Я взялся объяснить ему кое-какие вещи, что не составило для меня трудности, так как я нашел богатую и плодородную почву. Как все оригинальные натуры, отмеченные печатью индивидуальности, Винсент был чужд недоверия и упрямства. С этого дня Ван Гог начал делать поразительные успехи; он, казалось, понял, что таилось в нем, и тогда-то начали появляться подсолнечники за подсолнечниками?

залитые ярким светом солнца... Нисколько не теряя своей оригинальности, Ван Гог узнал от меня много ценного. Каждый день он был мне благодарен за мои наставления".¹⁶

Хотя Ван Гог безусловно был благодарен Гогену за помощь и поощрение, совершенно ясно, что он написал большинство своих натюрмортов и подсолнечников до приезда друга. Винсент охотно слушался Гогена, но, видимо, был склонен следовать за ним только в тех случаях, когда советы Гогена совпадали с направлением его собственных поисков. Он готов был подчиниться влиянию Гогена, полон был страстного желания совершенствовать свои работы под руководством Гогена, но не испытывал никакого желания отказываться от того, чего достиг сам за месяцы своего одиночества в Арле.

Первый совет, который Гоген дал Ван Гогу, — это работать по памяти или, как выражался Винсент, делать „абстракции“.

Ван Гог теперь писал композицию, навеянную „Женщинами в саду“ Гогена и воспоминаниями о саде своих родителей в Голландии. Он был очарован возможностями, которые открывала перед ним работа по памяти, потому что отныне мог иметь зимой более широкий круг сюжетов, тогда как обычно он писал в мастерской только портреты и натюрморты.

Явно повторяя теории Гогена, Винсент сообщал брату: „Картины, написанные по памяти, всегда менее неуклюжи и носят более художественный характер, чем этюды, сделанные с натуры“.²⁵

Однако очень скоро Ван Гог обнаружил, что не имеет успеха, когда пытается работать по памяти без стимула, который ему обеспечивало наблюдение природы. Поэтому он позднее писал Бернару: „Когда Гоген жил в Арле, я раз или два позволил себе обратиться к абстракции... и в то время абстракция, казалось, открывала мне чудесный путь. Но это заколдованный круг, старина, и человеку быстро становится ясно, что он уперся в стену“.²⁶ Таким образом, в этом отношении советы Гогена не были приняты во внимание.

Хотя Гоген, вероятно, возражал против того, что Винсент по-неоимпрессионистски использует дополнительные цвета, утверждение его, будто Винсент ко времени приезда друга в Арль „по уши погряз в неоимпрессионизме и основательно запутался“, безусловно, представляет собой преувеличение. Ван Гог, например, откровенно признавал, что имел в виду Сёра, когда писал свою „Спальню“, но это не помешало ему отбросить трудоемкую технику последнего (поэтому Гоген и говорил о „беспорядочной работе с дополнительными цветами“).

Между тем „Спальня“ Ван Гога была одним из тех полотен, которые особенно нравились Гогену. Правда, с этого времени Ван Гог изменил палитру, однако сделал это для того, чтобы добиться более мягких гармоний и таким образом достичь как раз противоположного тому, что ему советовал Гоген. Не ставя своей целью „трубный звук“, — а такой звук был, например, налицо в портрете зуава Милье, написанном до приезда Гогена, — Ван Гог вскоре начал настойчиво стремиться к более мягким звучаниям.

Самый удивительный пример творческих взаимоотношений Ван Гога с Гогеном связан со склонностью Винсента класть в основу цветовой гаммы картины

вариации одного цвета, как он это сделал в „Подсолнечниках“; тенденцию эту Гоген беспощадно высмеивал.¹⁶ Однако много лет спустя Гоген претендовал на то, что именно он научил Ван Гога „инструментовке чистого цвета всеми производными этого цвета“.²⁷ Во всяком случае, когда Ван Гог сам анализировал то, чем он обязан Гогену, — долг, которого он никогда не отрицал, — то говорил не о цвете. „Уверяю вас, — писал он одному другу, — что я весьма обязан Гогену за все, что он рассказал мне об искусстве рисунка, и я очень-очень высоко ценю свойственное ему восприятие природы“.²⁸

Возможно, это утверждение Ван Гога намекает на советы Гогена, о которых последний говорил подробнее, заявив незадолго до смерти, что благодаря его вмешательству Винсент заменил „в своих пейзажах беспорядочность, обычную для натюрмортов, которая была ему необходима когда-то, большими мощными аккордами сплошного цвета, определявшими общую гармонию; таким образом, литературный или, если хотите, пояснительный элемент отошел на второе место. Естественно, что такая методика сделала его рисунок более гибким. Несомненно, это лишь вопрос мастерства, но вопрос очень важный. А так как все это побудило его к дальнейшим экспериментам, в соответствии с его интеллектом и пылким темпераментом, то его оригинальность и индивидуальность только выиграли“. И далее Гоген заверял: „Я не пытаюсь умалить достоинства Ван Гога, даже если здесь есть и какая-то доля моих заслуг“.²⁷

Обсуждая работы других художников, Ван Гог и Гоген всегда расходились во мнениях. „В целом, — сообщал Гоген Бернару, — мы с Винсентом никогда не находим общего языка, особенно когда дело касается живописи. Он восхищается Домье, Добиньи, Зиемом и великим [Теодором] Руссо, я же их не выношу. С другой стороны, он ненавидит Энгра, Рафаэля, Дега — всех тех, кем я восхищаюсь. Я отвечаю ему: „Начальник — вы правы!“, но лишь для сохранения мира“.¹³

Но хотя Гоген старался не вступать в пререкания с Винсентом, истинная или кажущаяся непоследовательность друга доводила его до белого каления. Впоследствии он писал в своих воспоминаниях: „Несмотря на все мои усилия распутать хаос, царящий в его беспорядочном мозгу, и заставить его быть последовательным в своих мнениях, я сам никак не мог объяснить себе всех противоречий между его живописью и критическими высказываниями“. Гоген добавлял, что очень скоро почувствовал, „как между нашими двумя натурами — вулканической у него и не менее кипучей, хоть и более скрытной у меня — назревало столкновение“.¹⁶

Если у Ван Гога и были такие же предчувствия, то его письма к брату, во всяком случае, ничего не говорят о них... Он продолжал писать Тео о том, как хорошо они работают вместе. Он регулярно сообщал о картинах, над которыми работал Гоген, неизменно рассказывая, как он сам, Винсент, восхищается ими и какой интересный компаньон Гоген. „Он очень крупный художник и превосходный друг“.²⁹ „Великое дело для меня находиться в обществе такого умного друга, как Гоген, и видеть, как он работает“.³⁰

Действительно, работа была лейтмотивом всех его писем: ведь для Винсента в счет шла только работа, и коль скоро она подвигалась успешно, его

мало трогали несогласия и споры. Таким образом, он фактически не жаловался, когда писал брату: „Дни наши заняты работой, вечной работой; вечером мы бываем так измучены, что отправляемся в кафе и затем рано ложимся спать. Вот вся наша жизнь”.³¹

Написав несколько пейзажей, Гоген, по-видимому, схватил то, что он впоследствии называл „грубым ароматом” Арля, хотя многие его картины, сделанные там, могли быть с таким же успехом написаны в Бретани.³² В особенности это относится к „Женщине у стога сена” и группе „Прачек”, у которых одни лишь костюмы свидетельствуют об их провансальском происхождении; но Винсент считал оба эти полотна лучше картин, сделанных в Понт-Авене. Кстати, мнение его разделял Шуффенекер. В декабре, когда Гоген отправил Тео первую партию картин, написанных в Арле,



он получил хвалебное письмо от Шуффенекера: „В субботу мы с женой зашли к Гупилю посмотреть ваши последние картины. Я в совершенном восторге. Это даже красивее того, что вы присылали из Бретани, более отвлеченно и мощно. Кроме того, меня поражает ваша плодовитость. А я-то, бедняга, тружусь по несколько месяцев над одной крохотной картинкой! Каждый делает, что может, — это, конечно, верно, но вы, дорогой Гоген, вы пойдете очень далеко. Наши товарищи, наверно, не проявляют особого энтузиазма; но так как я никого не вижу (кроме Гийомена), то не смог бы выяснить, что они думают, даже если они вообще захотели бы высказать какое-то мнение. Чем больше я думаю и наблюдаю, тем больше убеждаюсь, что вы превзойдете их всех, за исключением Дега. Он — колосс, но вы — вы титан, знаете, один из тех, кто штурмовал небо. Вы взгромоздите Оссу на Пелион, чтобы достичь небосвода живописи. Вы не достигнете его, ибо он является абсолютom, иными словами богом, но вы встанете рядом с теми, кто подошел к нему ближе всего. Да, дорогой мой Гоген, в искусстве вас ожидает не только успех, вас ждут слава и место рядом с такими людьми, как Рембрандт и Делакруа. И вам придется страдать, как страдали они. Надеюсь, что теперь вы будете по крайней мере избавлены от материальных (денежных) затруднений”.³³

На данном этапе Гоген безусловно не страдал. Благоговейное одобрение Винсента и лирический восторг Шуффенекера лишь побуждали его работать еще больше. Он закончил „Ночное кафе” и натюрморт, писал одновременно

с Ван Гогом портрет госпожи Рулен, жены почтальона, приятеля Винсента. Оба эти портрета выполнены резкими контурами, с минимальной моделировкой, но у Гогена портрет выглядит еще более плоским, чем у Ван Гога, из-за значительно менее буйных мазков. На заднем плане виден крайне синтезированный пейзаж (часть висящей на стене картины), который сильно напоминает работы Гогена и Бернара в Понт-Авене.³⁴

Постепенно Гоген перезнакомился со всеми друзьями Ван Гога и особенно сошелся с зуавом Милье, чьи рассказы об Индо-Китае внушили ему мысль сосредоточить свои мечты о тропиках на Тонкине, хотя вначале он говорил о возвращении на Мартинику. Еще долго после этого Гоген считал, что при своем очередном бегстве от цивилизации выберет себе прибежищем Тонкин. Однако Гоген не попросил Милье позировать ему, как это сделал Винсент, хотя не меньше чем Ван Гог был заинтересован работой над портретами. Впоследствии Винсент вспоминал их споры о портретах: „Гоген и я спорили о них и о других аналогичных вопросах с предельным нервным напряжением и до тех пор, пока наши силы не истощались окончательно“.³⁵

Винсент в то время работал над целым рядом портретов. Ему представилась возможность написать два портрета их соседки госпожи Жину в арлезианском костюме (фиолетовое платье на желтом фоне — противопоставление дополнительных цветов, которые так ненавидел Гоген). Написал он также портреты нескольких членов семьи Рулена. Однако Винсент, так охотно писавший портреты, видимо, ни разу не пытался написать портрет Гогена. Был ли Гоген слишком нетерпелив, чтобы позировать ему, или Винсент, так же как Бернар, не „осмеливался“ написать своего друга? Как это ни странно, Ван Гог написал стул Гогена, его „пустое место“, как он это называл впоследствии. Гоген же решил сделать портрет Ван Гога, рисующего очередную охапку подсолнечников.

Когда Гоген показал Ван Гогу его законченный портрет, который сам признал не очень похожим, но в котором, по его мнению, ему удалось уловить некоторые существенные черты характера своего друга, Винсент воскликнул: „Это, конечно, я, но не в своем уме“.³⁶

В тот же вечер оба они, как обычно, отправились в кафе. Ван Гог заказал абсент; он к тому времени начал основательно пить, и Гоген, несомненно, не отставал от него. Позднее Гоген показал (показания эти трудно оспаривать, так как других свидетелей не было), что Ван Гог внезапно бросил ему в голову полный стакан абсента, от которого Гоген увернулся.

Гоген немедленно взял своего друга под руку и привел домой, где Ван Гог через несколько секунд уснул. На следующее утро Ван Гог сказал Гогену, что смутно припоминает, будто бы обидел его. „Я с радостью и охотно прощаю тебя, — ответил Гоген, — но вчерашний инцидент может повториться, а если бы ты ударил меня, я бы мог не совладать с собой и задушить тебя. Разреши мне поэтому написать твоему брату и сообщить ему о моем отъезде“.³⁷

Таким образом, Гоген известил Тео Ван Гога: „Обдумав все, я обязан возвратиться в Париж. Винсент и я просто не можем жить вместе без неприят-

ностей, обусловленных несовместимостью наших характеров, а для работы нам обоим необходимо спокойствие. Он — человек исключительной одаренности, я глубоко уважаю его и с сожалением расстаюсь, с ним, но, повторяю, нам необходимо расстаться".³⁸ Одновременно Гоген написал Шуффенекеру, спрашивая, может ли снова рассчитывать в Париже на его гостеприимство.

Отправив эти письма, Гоген не без тревоги наблюдал за Винсентом. Впоследствии он рассказывал Эмилю Бернару: „С того момента, как встал вопрос о моем отъезде из Арля, Винсент был таким странным, что я боялся лишний раз дохнуть. Он даже спросил меня: „Ты собираешься уехать?" — и когда я ответил: „Да", — он вырвал из газеты и сунул мне в руки заголовок: „Убийца скрылся".³⁹



За этим последовали страшные дни. Винсент чувствовал, что все вокруг него рушится, что его мечтам о „Мастерской юга" навсегда приходит конец. Все мысли его были теперь направлены к одной цели: заставить Гогена отказаться от отъезда. По предложению Гогена они решили совершить экскурсию в Монпелье, посетить там музей и осмотреть знаменитую коллекцию Брюйя, особенно богатую работами Делакруа и Курбе. Перед этими картинами их споры об искусстве, которые до сих пор были теоретическими, стали еще горячее. На этот раз сам Винсент сообщал брату: „Наши дискуссии наэлектризованы до предела и после них мы иногда чувствуем себя такими же опустошенными, как разряженная электрическая батарея".⁴⁰ Однако именно после этой поездки Гоген решил остаться в Арле и попросил Тео не придавать значения его предыдущему письму; он также предложил Тео свой портрет Винсента.

Одновременно Гоген написал Шуффенекеру, предупреждая его об изменении своих планов. „К сожалению, я еще задерживаюсь. Положение у меня крайне неловкое; я очень многим обязан [Тео] Ван Гогу и Винсенту и, несмотря на некоторые разногласия, не могу злиться на этого чудесного парня, который болен, страдает и которому я нужен. Вспомните жизнь Эдгара По, ставшего алкоголиком в результате тоски и нервного переутомления. Когда-нибудь я вам все это объясню. Во всяком случае, я остаюсь здесь, но отъезд мой возможен каждую минуту".⁴¹

Винсент подозревал, что решение Гогена остаться неокончательно. „Я думаю, — писал он брату, — что Гоген немного разочаровался в славном городе Арле, в маленьком желтом домике, где мы работаем, и главным образом во мне. В самом деле, для него, как и для меня, здесь много трудностей, которые нужно преодолеть. Но трудности эти скорее заключаются в нас самих, а не в чем-либо ином. Короче говоря, я считаю, он должен твердо решить — оставаться или уезжать. Но я посоветовал ему как следует подумать и взвесить свое решение, прежде чем начать действовать. Гоген человек очень сильный, очень творческий, но именно по этой причине ему необходим покой. Найдет ли он его где-нибудь, если не нашел здесь? Я жду, чтобы он принял решение, когда окончательно успокоится".⁴²

Пока Винсент ожидал, чтобы Гоген спокойно принял решение, его собственное состояние было далеко не спокойным.

Вероятно, тяжелому состоянию Ван Гога способствовало еще одно событие, не имеющее отношения к пребыванию Гогена в Арле. После года ухаживаний Тео наконец обручился с молодой голландкой Иоганной Бонгер, сестрой его друга Андриса Бонгера. Вполне возможно, что Винсент, чрезвычайно эгоистичный в своих привязанностях, боялся, что может утратить внимание брата.⁴³

После инцидента в кафе Винсент пришел в еще более возбужденное состояние. Он то становился крайне резок и шумлив, то погружался в полное молчание. По ночам он иногда вставал и подходил к постели Гогена, как бы желая убедиться, что друг его еще здесь. В конце концов, ожидание сделалось для него невыносимым. Как мог он продолжать жить и работать, не зная, что принесет ему завтрашний день? А Гоген, мрачный и погруженный в раздумья, не делал ничего, чтобы его разуверить. В сочельник, на следующий день после того, как Винсент написал Тео, спокойно проанализировав в письме положение, Гоген, пообедав, ушел на прогулку один. Согласно воспоминаниям Гогена, написанным в 1903 г., он уже почти пересек большую площадь перед их домом, когда услышал за собой знакомые шаги — мелкие, торопливые и неровные. Он обернулся как раз вовремя и увидел, что Винсент с раскрытой бритвой в руке хочет кинуться на него. Властный взгляд Гогена, видимо, остановил его; Винсент замер на месте и, понутив голову, вернулся домой. Позднее Гоген часто спрашивал себя, должен ли был он в тот момент обезоружить своего друга и попытаться успокоить его, вместо того чтобы отправиться ночевать в гостиницу.⁴⁴

Ван Гог возвратился в свою комнату и, охваченный слуховыми галлюцинациями, внезапно отрезал себе левое ухо.⁴⁵ Когда ему удалось остановить обильный поток крови, он промыл отрезанное ухо, завернул его, надел на голову широкий берет и бросился в публичный дом, который обычно посещал вместе с другом. Не исключена возможность, что Ван Гог пошел туда в надежде найти Гогена. Но друга его там не было. То, что произошло в публичном доме, было изложено на следующий день в арльской газете под заголовком „Местные новости“.

„В воскресенье, в половине двенадцатого ночи, художник Винсент Ван Гог, уроженец Голландии, появился в доме терпимости № 1, вызвал девушку по

имени Рашель и подал ей свое ухо со словами: „Спрячь хорошенько". Затем он исчез. Полиция, поставленная в известность об этом событии, которое можно объяснить лишь безумием несчастного, занялась на следующее утро розысками вышеназванного человека и обнаружила его в собственной постели почти без признаков жизни".⁴⁶

Это событие совершенно переполошило всю улицу Бу д'Арль, на которой помещались местные публичные дома.⁴⁷ Согласно воспоминаниям полицейского Робера, дежурившего в ту ночь на этом пользующемся дурной славой участке, дело обстояло так: „Перед домом терпимости № 1, который содержит женщина по имени Виржини... одна проститутка [Рашель], называющая себя Габи, в присутствии хозяйки вручила мне пакетик... сказав: „Вот что нам подарил художник". Я задал им несколько вопросов, затем развернул пакетик и обнаружил в нем человеческое ухо. Моей обязанностью было доложить обо всем начальнику... который с другими полицейскими отправился к нему домой".⁴⁸

Когда Гоген, ничего не подозревая, рано утром подошел к их желтому домику, он встретился на пороге с полицейским комиссаром, который спросил его, почему он убил своего друга. Гогену потребовалось несколько минут, чтобы оправиться от потрясения, затем они вместе поднялись наверх в комнату Винсента. Тут Гоген обнаружил, что Винсент еще жив. Он с облегчением попросил полицейского комиссара осторожно разбудить Винсента и передать ему, что его друг уехал в Париж. Затем он ушел.

Проснувшись, Ван Гог справился о Гогене, попросил дать ему трубку и табак, а также шкатулку, где друзья держали деньги. По-видимому, он хотел убедиться, действительно ли Гоген взял деньги на дорогу.⁴⁹ В то время как Винсента перевозили в больницу, Гоген телеграфировал Тео, что его присутствие в Арле крайне необходимо, а сам приготовился к отъезду.

Спустя четыре дня после его возвращения в Париж, где он снова остановился у Шуффенекера, Гогена посетил Эмиль Бернар, который слышал, что Винсент попал в больницу, и горел желанием узнать подробности. В длинном и печальном письме к Орье Бернар сейчас же изложил все, что только что узнал от Гогена:

„Я так потрясен, что нуждаюсь в ком-нибудь, кто выслушает и поймет меня. Мой лучший друг, мой дорогой друг Винсент сошел с ума. С тех пор как я узнал об этом, я сам стал сумасшедшим... Я бросился к Гогену, и вот что он мне рассказал: „Накануне моего отъезда [из Арля] Винсент побежал за мной, — дело было ночью, — а я обернулся, потому что Винсент последнее время вел себя странно и я был настороже. Затем он сказал мне: „Ты неразговорчив, ну и я буду таким же". Я отправился ночевать в гостиницу, а когда вернулся, перед нашим домом собралось все население Арля. Тут меня задержали полицейские, так как весь дом был залит кровью. Вот что случилось: после моего ухода Винсент вернулся домой, взял бритву и отрезал себе ухо. Затем он надел широкий берет, пошел в публичный дом и отдал свое ухо одной из проституток, сказав ей: „Истинно говорю тебе, ты меня будешь помнить".⁵⁰

Между версией этого инцидента, записанной Гогеном пятнадцать лет спустя в его мемуарах „До и после“, и тем, что он рассказал Бернару непосредственно после того как произошло это событие, существует одно разительное противоречие. В сообщении Бернара нет упоминания о том, что Ван Гог пытался броситься на Гогена с открытой бритвой в руке. Напротив, Бернар ясно утверждает, повторяя, конечно, слова Гогена, что Винсент взял бритву, после того как вернулся домой, чтобы изувечить себя.

Вполне возможно, что Гоген, записав свои воспоминания в 1903 г., когда странные подробности этого инцидента уже стали широко известны, предпочел подчеркнуть агрессивность Ван Гога, чтобы оправдать себя за то, что бросил друга в трудную минуту.

Бернар также узнал некоторые подробности о пребывании Ван Гога в больнице, которые сообщил Орье: „Винсента отвезли в больницу, состояние его ухудшилось. Он хочет, чтобы его поместили вместе с другими больными, прогоняет сиделку и умывается в угольном ведре. Можно подумать, что его цель — евангельское умерщвление своей плоти. Его были вынуждены запереть в отдельной палате“. И Бернар восклицал: „Мой дорогой друг погиб, и его смерть, видимо, вопрос ближайшего времени!“⁵⁰

Опасения эти имели основания, так как в больнице положение Винсента считали серьезным; в течение трех дней он оставался без сознания. Преданный почталъон Рулен, ежедневно навещавший своего друга, на третий день решил, что уже наступил конец, но немного спустя больной пришел в себя. Когда приехал Тео, ему не оставалось ничего другого, как только утешать брата. Своей невесте Тео сообщал: „Пока я с ним, он в какие-то моменты ведет себя нормально, но очень скоро он снова пускается в рассуждения о философии и теологии. Очень тяжело видеть все это, потому что время от времени он начинает сознавать, чем болен, и в эти моменты пытается плакать, но слез нет. Несчастный борец и несчастный, несчастный страдалец! В настоящий момент никто ничего не может сделать, чтобы облегчить его страдания, хотя страдает он глубоко и сильно. Если бы у него был кто-нибудь, перед кем он мог бы раскрыть душу, возможно, дело никогда бы не дошло до этого“.⁵¹

Винсент был страшно огорчен, что доставил брату столько хлопот, и с горечью возмущался тем, что Гоген вынудил Тео приехать в Арль, ибо считал это совершенно излишним. „Я в полном отчаянии от твоей поездки, — сказал он брату, — я дорого бы дал, чтобы ее можно было избежать; ведь в конце концов ничего серьезного со мной не произошло и тебе не стоило так беспокоиться“.⁵² Через несколько дней Тео уехал, оставив брата в значительно лучшем состоянии.

Как только Ван Гог смог наконец взяться за перо, он сочинил письмо Гогену: „Мой дорогой друг Гоген, я воспользовался своим первым выходом из больницы, чтобы написать тебе несколько слов в знак своих очень искренних и глубоко дружеских чувств. Я очень часто думал о тебе в больнице, даже когда состояние мое было слабым и лихорадочным. Скажи мне, мой друг, была ли поездка Тео действительно так необходима? По крайней мере окончательно

успокой его, и — прошу тебя — поверь в меня сам... Больше всего я хочу... чтобы ты, пока не обдумашь всю ситуацию более серьезно, воздерживался от каких бы то ни было нелестных замечаний по поводу нашего бедного желтого домика".⁵³

И даже впоследствии, когда он вынужден был расстаться со своим желтым домиком, расстаться со всеми своими мечтами о „Мастерской юга“, Ван Гог не таил никакой злобы против Гогена и всегда утверждал, что многим обязан ему, а его замечания о Гогене были довольно неожиданными. „По-моему, — однажды написал Винсент, — как человек он стоит еще больше, чем как художник“.²⁸

Примечания

- ¹ Письмо В. Ван Гога к брату [середина октября 1888, Арль]. *Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh*, т. III, № 556, стр. 350, 351.
- ² Письмо В. Ван Гога к брату [от 10 сентября 1888 г., Арль], там же, № 535, стр. 301.
- ³ Письмо В. Ван Гога к брату [июль 1888, Арль], там же, № 507, стр. 253.
- ⁴ Письмо В. Ван Гога к брату [начало сентября 1888, Арль], там же, № 531, стр. 294.
- ⁵ См.: V. Doiteau et E. Leroy. *La Folie de van Gogh*. Paris, 1928, стр. 41.
- ⁶ Письмо В. Ван Гога к Гогену [октябрь 1888, Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № В₂₂, стр. 237, 238.
- ⁷ Wauters. *La Folie d'Hugo van der Goes*, 1872, Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.
- ⁸ Signac. *Journal. Saint-Tropez*, 29 сентября, 1894 г. См. отрывки из неопубликованного дневника Синьяка в „*Gazette des Beaux-Arts*“, июль—сентябрь 1949.
- ⁹ Письмо Синьяка к Камиллу Писсарро [сентябрь 1887, Колиур]. Неопубликованный документ, любезно предоставленный покойным Родо Писсарро, Париж.
- ¹⁰ Письмо Синьяка к Люсьену Писсарро от 29 августа [1887], Колиур. Неопубликованный документ, любезно предоставленный покойной г-жой Эстер Л. Писсарро, Лондон.
- ¹¹ Gauguin цитируется В. Ван Гогом в письме к брату [от 3 февраля 1889 г., Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 576, стр. 386.
- ¹² Gauguin. *Natures mortes. „Essais d'Art libre“*, январь 1894. Эта статья не включена в книгу воспоминаний: Gauguin. *Avant et Après*. Paris, 1923.
- ¹³ Письмо Гогена к Бернару [декабрь 1888, Арль]. *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*. Paris, 1946, N LXXIII, стр. 154, 155.
- ¹⁴ Письмо В. Ван Гога к Бернару [октябрь—ноябрь 1888, Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № В_{19а}, стр. 230, 231. Говоря о новом искусстве в тропиках, Ван Гог, по всей видимости, повторял то, что ему говорил по этому поводу Гоген. (Письмо это Бернар передал Орье, который использовал его для статьи о Ван Гоге. См. стр. 227, 228 и стр. 240 примеч. 72).
- ¹⁵ Письмо Гогена к Бернару, постскрипту к предыдущему письму. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное В. В. Ван Гогом, Ларен.
- ¹⁶ Gauguin. *Avant et Après* (написано в Атуане, на Маркизских островах в 1903 г.). Paris, 1923, стр. 15—19.
- ¹⁷ Черновик письма В. Ван Гога к Гогену [начало июня 1888, Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 494_а, стр. 227.
- ¹⁸ Письмо В. Ван Гога к брату [17 января 1889, Арль], там же, № 571, стр. 373.
- ¹⁹ Письмо Тео Ван Гога к Гогену от 13 ноября 1888 г., Париж. См.: M. Bodelsen. *An Unpublished Letter by Theo van Gogh*. „*Burlington Magazine*“, июнь 1957.
- ²⁰ Надо полагать, что, несмотря на сделанные исправления, покупатель все же отказался от картины, так как в следующем году она фигурировала на выставке у Вольпини под названием

- „Хоровод на лужайке” (см. стр. 192 примеч. 13) и была занесена в каталог под № 36 без указания владельца, а это означало, что картина является собственностью художника. Впоследствии Гоген снова увез ее в Бретань.
- ²¹ Письмо В. Ван Гога к брату [ноябрь 1888, Арль], там же, № 560, стр. 356.
- ²² Письмо Гогена к Бернару [ноябрь 1888, Арль]. См.: Vincent van Gogh. Letters to Emile Bernard. London—New York, 1938, стр. 106, 119, 120, таблицы 31, 32.
- ²³ Письмо Гогена к Бернару [ноябрь 1888, Арль]. См.: Lettres de Gauguin..., № LXXV, стр. 151.
- ²⁴ Письмо В. Ван Гога к Гогену [начало октября 1888, Арль]. Verzamelde Brieven..., т. III, № 553a, стр. 344.
- ²⁵ Письмо В. Ван Гога к брату [ноябрь 1888, Арль], там же, № 561, стр. 358.
- ²⁶ Письмо В. Ван Гога к Бернару [ноябрь—декабрь 1889, Сен-Реми]. Verzamelde Brieven..., т. IV, № B₂₁, стр. 234.
- ²⁷ Письмо Гогена к Фонтена [сентябрь 1902, Атуана]. Lettres de Gauguin..., N CLXXVI, стр. 306.
- ²⁸ Письмо В. Ван Гога к Дж. Расселу [конец января 1890, Сен-Реми]. См.: H. Thannhauser. Documents inédits. Vincent van Gogh et John Russel. „L'Amour de l'Art", сентябрь, 1938. Verzamelde Brieven..., т. III, № 623_a, стр. 494.
- ²⁹ Письмо В. Ван Гога к брату [ноябрь—декабрь 1888, Арль], там же, № 562, стр. 359.
- ³⁰ Письмо В. Ван Гога к брату [декабрь 1888, Арль], там же, № 563, стр. 361.
- ³¹ Письмо В. Ван Гога к брату [ноябрь 1888, Арль], там же, № 560, стр. 355.
- ³² В некоторых случаях картины, сделанные Гогеном в Арле, относят к бретонскому периоду его творчества. Так, пейзаж, воспроизведенный в книге: Rewald. Gauguin. New York, 1938, стр. 65 как „Бретонский пейзаж” (ныне находится в John Herron Art Institute, Индианополис), несомненно написан в окрестностях Арля.
- ³³ Письмо Шуффенекера к Гогену от 11 декабря 1888 г., Париж. Непубликованное письмо из собрания Поля Гоген, любезно предоставленное Генри Дорра, Вашингтон.
- ³⁴ См.: Ir. V. W. van Gogh. M-me Roulin — „La Berceuse” — door Vincent van Gogh en Paul Gauguin. „Museum Journaal", октябрь, 1955.
- ³⁵ Письмо В. Ван Гога к брату [ноябрь 1889, Сен-Реми]. Verzamelde Brieven..., т. III, № 604, стр. 453.
- ³⁶ Позднее в письме к Тео Винсент объяснял: „Это был действительно я, вымотанный до предела и наэлектризованный” [10 сентября 1889, Сен-Реми], там же, № 605, стр. 458.
- ³⁷ Gauguin. Avant et Après, стр. 20. Согласно рассказу Гогена, написанному пятнадцать лет спустя, события разворачивались следующим образом: он писал портрет Ван Гога, и в тот же вечер Винсент швырнул ему в голову стакан, затем, на следующий день, извинился, но вечером снова покушался на жизнь друга и кончил тем, что отрезал себе ухо. Но, согласно письмам Ван Гога и самого Гогена, портрет Винсента писался в конце ноября или начале декабря 1888 г., за несколько недель до роковой ночи 24 декабря. История с брошенным стаканом могла произойти по окончании портрета и дала повод для письма Гогена к Тео (см. примеч. 36), на котором нет даты. Однако известно, что после извинений Ван Гога друзья отправились вместе в Монпелье, поскольку Гоген писал Тео о том, что отказывается от возвращения в Париж уже после того, как вернулся из этой поездки. Хотя события изложены здесь более логично, чем в мемуарах Гогена, все же у нас нет уверенности, что наше повествование абсолютно точно; мы лишь пытаемся установить наиболее вероятную последовательность событий на основании находящихся в нашем распоряжении документов.
- ³⁸ Письмо Гогена к Тео Ван Гогу [декабрь 1888 г., Арль]. См. предисловие к Verzamelde Brieven..., т. I, стр. XLII.
- ³⁹ Письмо Бернара к Орье от 1 января 1889 г., Париж. См. примеч. 50.
- ⁴⁰ Письмо В. Ван Гога к брату [декабрь 1888, Арль]. Verzamelde Brieven..., т. III, № 564, стр. 363.
- ⁴¹ Письмо Гогена к Шуффенекеру [декабрь 1888, Арль]. См.: Roger-Marx. Lettres inédites de Vincent van Gogh et de Paul Gauguin. „Europe", 15 февраля 1939.
- ⁴² Письмо В. Ван Гога к брату [23 декабря 1888, Арль]. Verzamelde Brieven..., т. III, № 565, стр. 363, 364.

- ⁴³ По этому вопросу см.: С. Mauron. Notes sur la structure de l'inconscient chez Vincent van Gogh. „Psyché”, № 75—78, январь—апрель 1953.
- ⁴⁴ Gauguin. Avant et Après, стр. 20, 21.
- ⁴⁵ Вопрос о том, отрезал ли себе Ван Гог все ухо, или только мочку, вызвал много споров. Доктор Рей, который лечил его, и полицейский Робер в один голос заявляют, что Ван Гог отрезал себе все ухо (этой же версии придерживается Гоген, хотя он видел Винсента, после того как тот искалечил себя, уже с перевязанной головой). Но доктор Гаше и его сын, а также жена Тео и Синьяк утверждают, что он отрезал себе только мочку уха (см.: Doiteau et Leroü. Vincent van Gogh et le drame de l'oreille coupée. „Aesculape”, июль 1936). По словам доктора Рея (там же), отрезанное ухо было доставлено в больницу на следующее утро, но уже ничего нельзя было сделать. В отчете от 9 мая 1889 г. доктор Пейрон из Сен-Реми констатировал, что Ван Гог искалечил себя, „отрезав себе ухо” (см. стр. 205).
- ⁴⁶ Le Forum républicain цитируется у Н. Perruchot. La Vie de van Gogh. Paris, 1955, стр. 284, примеч. 2.
- ⁴⁷ В своих воспоминаниях (предисловие к *Verzamelde Brieven..*, т. I, стр. XLII) вдова Тео, — не бывавшая в Арле, — впоследствии сообщала, что разбуженный шумом почтальон Рулен бросился к месту происшествия и отвел своего друга Винсента в желтый домик. Но утверждение это кажется сомнительным, так как едва ли этот преданный человек мог оставить Ван Гога одного, не позвав врача и не попытавшись привести в порядок залитую кровью комнату. Дочь Рулена, которую я расспрашивал в Арле в 1955 г., не помнит, чтобы отец хоть когда-нибудь говорил, что провожал Ван Гога домой в ту роковую ночь.
- ⁴⁸ Robert, письмо, датированное 11 сентября 1929, Арль, цитируется у Doiteau et Leroü, цит. соч., „Aesculape”, июль 1936.
- ⁴⁹ См.: Gauguin, Avant et Après, стр. 20—23.
- ⁵⁰ Письмо Бернара к Орье [1 января 1889, Париж]. Согласно одной из фраз этого письма, оно было написано через „четыре дня после поспешного возвращения Гогена”. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное г-ном Жаком Вильямом, Шатору.
- ⁵¹ Письмо Тео Ван Гога к своей невесте Иоганне Бонгер [конец декабря 1888, Арль]. См. предисловие к *Verzamelde Brieven..*, т. I, стр. XLII.
- ⁵² Письмо В. Ван Гога к брату [1 января 1889, Арль]. *Verzamelde Brieven..*, т. III, № 566, стр. 364.
- ⁵³ Письмо В. Ван Гога к Гогену [1 января 1889, Арль]. Письмо, вложенное в конверт с письмом к брату, написанным в тот же день. Там же, стр. 364, 365.

АКАДЕМИЯ ЖЮЛЬЕНА
ВЫСТАВКА СИНТЕТИСТОВ У ВОЛЬПИНИ
И ПОНТ-АВЕНСКАЯ ГРУППА

После своего неожиданного возвращения из Арля в декабре 1888 г. Гоген еще раз воспользовался гостеприимством Шуффенекера и провел около трех месяцев в Париже. Он возлагал большие надежды на выставку „Группы двадцати“ в Брюсселе, куда, еще будучи в Арле, получил приглашение и где он надеялся „развенчать“ неоимпрессионистов. Действительно, Гоген очень болезненно реагировал на то, что Сёра и его друзья были постоянными участниками бельгийских выставок, в то время как его, Гогена, игнорировали. Не исключена возможность, что приглашением на выставку он был обязан рекомендации Дега, о которой сам просил. Кроме Гогена, среди приглашенных были Сёра, Камилл Писсарро, Кросс и Люс, а также Моне и Дега, причем последний отказался. Гоген собирался даже поехать в Брюссель, но не смог достать денег на дорогу. Однако потрясающий успех, на который он там рассчитывал, не был достигнут; по существу, единственный комплимент по адресу Гогена исходил от Октава Мауса, который написал в одном парижском еженедельнике о брюссельской выставке: „Из всех выставяющихся наибольшей способностью вызывать веселье публики отличается г-н Поль Гоген... Только потому, что в одном из его пейзажей стволы деревьев синие, а небо — желтое, люди делают заключение,

что он не имеет самых элементарных представлений о цвете. А его „Видение после проповеди“, символизируемое борьбой Иакова с ангелом на ярко-красном поле, наводит публику на мысль, что над нею самым нахальным образом подшучили. Я лично скромно признаюсь, что искренне восхищаюсь г-ном Гогеном, одним из наиболее тонких колористов, какие мне известны, и художником, который больше чем кто-либо другой избегает шаблонных приемов. Меня привлекает и примитивный характер его картин, и очарование его гармоний. В нем есть что-то от Сезанна и что-то от Гийомена, но большинство его последних картин говорит о его быстром движении вперед и о том, что художник уже освобождается от всех посторонних влияний... Ни одна из его картин не была понята публикой... все они удостоились похвалы Дега, что должно полностью вознаградить художника за все отрицательные отзывы, иронические отголоски которых, вероятно, достигли его слуха”.¹

Отсутствие покупателей в Брюсселе временно нарушило планы Гогена отложить какую-то сумму денег для очередного путешествия в тропики, и он со своим другом Мейером де Хааном решил еще раз отправиться в Бретань, где жизнь была дешевле, а пока что занялся керамикой и небольшими скульптурами.

До отъезда Гоген вместе с Эмилем Бернаром сделал также ряд литографий на бретонские сюжеты и написал портрет Шуффенекера, его жены и двух маленьких дочерей, собравшихся в мастерской Шуффенекера. Это полотно по выполнению, композиции и цвету было куда смелее, чем портрет Ван Гога, написанный Гогеном в Арле.

Находясь в Париже, Гоген поддерживал отношения с Тео Ван Гогом, а также переписывался с Винсентом, однако, судя по всему, он так и не встретился со своим „однодневным учеником“ Полем Серюзье. Правда, тогда Гоген не знал, что небольшой этюд, который Серюзье написал под его руководством в „Лесу любви“ в Понт-Авене, оказал огромное влияние как на Серюзье, так и на его друзей по Академии Жюльена.

Собственно говоря, Академия Жюльена была вовсе не академией, а обычной художественной мастерской, где ученикам предоставляли модели и не слишком строго следили за их работой. Теоретически художественное образование во Франции было бесплатным, однако официальная Школа изящных искусств не имела возможности принять всех, кто желал обучаться в ней. Чтобы освободить французских налогоплательщиков от необходимости обеспечивать бесплатное обучение иностранцам и в то же время не давать оснований обвинять законодателей в скупости, департамент изящных искусств придумал очень ловкий ход. Каждый иностранец обязан был сдать чрезвычайно трудный, по существу, каверзный экзамен по французскому языку, на котором все, кто прибыли из-за границы с желанием обучаться у официальных французских мастеров, практически проваливались и получали отказ. Их судьбу разделяли, конечно, и многие юные французы.

Именно это положение в 1873 г. побудило Родольфа Жюльена, не слишком одаренного художника, открыть собственную „академию“, в которую он предусмотрительно пригласил консультантами четырех самых знаменитых преподава-

телей Школы изящных искусств. Они обычно появлялись один раз в неделю для проверки работ учеников. Предприятие Жюльена оказалось таким успешным, что вскоре ему пришлось открыть в Париже несколько отделений, включая специальное отделение для женщин.

Успех Жюльена легко объясняется тем, что он предоставил возможность сотням, если не тысячам молодых художников, особенно иностранцам, отвергнутым Школой изящных искусств, учиться в „академии“ под руководством преподавателей самой Школы изящных искусств. Это предприятие, выгодное для самого Жюльена, оказалось не менее — выгодным как для его учеников, так и для их учителей. Действительно, будучи членами жюри Салона, различные преподаватели следили за тем, чтобы работы их учеников допускались на выставки, а ученики в свою очередь ежегодно, подавляющим большинством, переизбирали своих учителей в жюри Салона. Ученики имели возможность с гордостью сообщать домой, что учатся у знаменитых художников, выставляются в Салоне И находятся на пути к признанию. Преимущества, которые предоставляла эта контрабандная система, вполне оправдывали плату, взимаемую Жюльеном.

Но среди учеников Жюльена были и другие — молодые художники, по собственному желанию бросившие Школу изящных искусств с ее устаревшими принципами и посещавшие классы Жюльена именно потому, что там они могли работать без чересчур назойливого вмешательства со стороны учителей; художники старшего поколения тоже посещали Жюльена, чтобы воспользоваться его моделями.

Так как слава заведения Жюльена все возрастала, то приезжающие из-за границы в конце концов перестали обращаться в Школу изящных искусств, а направлялись прямо к Жюльену; фактически именно Академия Жюльена и влекла их в Париж. Чему бы они там ни учились, они были обязаны этим своим старшим товарищам, собственному желанию и восприимчивости, а не бледным индивидуальностям своих учителей. Академия Жюльена была отправным пунктом, и перед каждым ее учеником открывалось много путей, ведущих к самостоятельной карьере.

В какой-то мере известность Академии Жюльена была связана также с буйным поведением ее учеников, их легендарной непристойностью, беспощадными шутками, грубыми выходками, которыми они встречали новичков, и дикими шествиями по улицам Парижа. Иностранцам, постоянным объектам насмешек, иногда приходилось у Жюльена очень тяжело, и многие из них в отчаянии были вынуждены покинуть Академию.

Академия Жюльена представляла собой ряд мастерских, переполненных учениками. Стены мастерских пестрели поскребками с палитр и карикатурами; там было жарко, душно и на редкость шумно. Над входом висели изречения Энгра: „Рисунок — душа искусства“, „Ищи характер в природе“ и „Пупок — глаз торса“. Найти место среди плотно сдвинутых мольбертов и стульев было нелегко: куда бы человек ни приткнулся, он обязательно кому-нибудь мешал.

Старожилы и те, кто уже заслужил медали Салона, занимали почетные места вблизи модели, новички отсылались в последние ряды, откуда они едва

могли разглядеть модели (зачастую одновременно позировали двое). Среди студентов были представлены все национальности: русские, турки, египтяне, сербы, румыны, финны, шведы, немцы, англичане, шотландцы и много американцев, не считая большого количества французов, игравших руководящую роль всякий раз, когда дело касалось шума. Сдержанных англичан по большей части передразнивали и высмеивали, немцев, победителей в последней войне против Франции, не слишком любили, но обращались с ними не хуже, чем с другими, американцев же большей частью оставляли в покое, потому что те умели пускать в ход кулаки. В перерывах они частенько устраивали между собой боксерские состязания, и только им одним разрешалось носить цилиндры во время работы. Один удивительно высокий американец привлекал всеобщее внимание тем, что прикреплял кисти к длинным палкам, чтобы писать на расстоянии и одновременно иметь возможность судить о своей работе. Сидя на стуле и придерживая палитру ногами, он покрывал холст, стоящий перед человеком, который сидел впереди него, и все время манипулировал длинной кистью над головой своего несчастного соседа. Среди художников, в то или иное время работавших у Жюльена, были ирландец Джордж Мур, впоследствии сделавшийся писателем, немец Ловис Коринт, швейцарец Феликс Валлотон, испанец Игнасио Зулоага, англичанин Уильям Ротенштейн и, позднее, американец Альфред Морер.

В душных мастерских часто стоял оглушительный шум. Иногда на несколько минут воцарялась тишина, затем внезапно ученики разражались дикими песнями. Исполнялись всевозможные мотивы. Французы особенно быстро схватывали чужеземные мелодии и звучание иностранных слов. Они любили негритянские песни и так называемые воинственные кличи американских индейцев. Кроме занятий „пением“, они любили подражать голосам животных: лягушек, свиней, тигров и т. д. или свистеть на своих дверных ключах. Часто запевала затягивал одну из их любимых песенок:

La peinture à l'huile
Est très difficile...

Затем вступал хор:

Mais c'est bien plus beau
Que la peinture à l'eau. *

В Академии не существовало ни распорядка, ни дисциплины; даже к профессорам во время их редких посещений не всегда относились с уважением. Некоторые ученики, когда к ним приближался профессор, с откровенным вызовом поворачивали обратной стороной свои картины. Верно и то, что в своих советах разные учителя не всегда придерживались одного направления.

* Живопись маслом
Очень трудна...
Но она прекраснее,
Чем живопись акварелью (*франц.*).

Бугро, наиболее знаменитый из них и наделенный наименьшим воображением, непреклонно настаивал на „правильном“ рисунке, тогда как другие склонны были по временам отдавать предпочтение цвету.

Лефевр, искусный, но совершенно банальный художник, писавший ню, умудрялся за два часа исправить около семидесяти работ. Человек простой и непосредственный, он всегда находил для каждого слова одобрения. Его коллега Робер-Флери, отличавшийся элегантностью манер и речи, рассматривал этюды, не произнося ни слова, за исключением тех случаев, когда объявлял их авторам, что считает ниже своего достоинства исправлять подобную мазню. Его любимый совет сводился к тому, что тени не имеют цвета, а всегда нейтральны. Что же касается Дусе, приятного в обхождении парижанина, то он выказывал снисходительное сочувствие к оригинальным экспериментам в мастерских.

Действительно, среди учеников было очень много таких, кто не имел желания усваивать заповеди Школы изящных искусств и предпочитал следовать собственным склонностям. На наиболее сознательных учеников преобладающее влияние оказывали Пюви де Шаванн и Моне.²

В каждой мастерской имелся избираемый учениками *massier*, * в чьи обязанности входило не допускать вопиющих беспорядков, следить за печкой, нанимать модели и заниматься прочими административными делами. Поль Серюзье был *massier* так называемой „малой мастерской“ Академии Жюльена, помещавшейся в предместье Сен-Дени, где преподавателями были Лефевр и Буланже. Среди более или менее вульгарных и неотесанных учеников он выделялся большой культурой и был направляющей силой, вожак в интеллектуальных и художественных вопросах. Однако в то же время он был обаятельный и веселый товарищ, готовый на любые шалости, любивший пошутить, но всегда бравший слабых под свою защиту, гордый своей физической силой, приятной внешностью, замечательным голосом. Родившийся в 1863 г., Серюзье получил превосходное высшее образование, интересовался театром, писал пьесы в стихах, рисовал декорации и делал марионеток; он также много читал и начал даже изучать арабский язык. Родители не желали, чтобы он посвятил себя искусству, но в конце концов он добился разрешения поступить к Жюльену, где быстро начал делать успехи. Его картина, написанная согласно традиционным указаниям учителей, заслужила даже „почетный отзыв“ в Салоне 1888 г. Однако в том же году краткое знакомство с Гогеном открыло ему новые горизонты.

Возвратясь из Понт-Авена в Париж в октябре 1888 г., Серюзье показал свой этюд небольшой группе близких друзей по Академии Жюльена. Друзья его стояли выше большинства преимущественно тупых учеников, они интересовались новыми идеями и готовы были отправиться на поиски нехоженых путей. Все они — Пьер Боннар, Эдуард Вюйар, Морис Дени, Феликс Валлотон и Поль Рансон — были начинающими, и все они на несколько лет были моложе Серюзье. Этюд его вначале показался им почти бесформенным из-за того, что

* Жезлоносец, старшина (*франц.*).

все элементы в нем были до предела синтезированы. Энтузиаст, как все новообращенные, Серюрье зашел в абстракции дальше, чем сам Гоген. Его небольшая картина напоминала лоскутное одеяло с большими пятнами сплошного цвета и абсолютным минимумом натуралистических элементов; практически трудно было сказать, где у нее верх, где низ. Светло-синие стволы деревьев были увенчаны плоскими массами желтого и зеленого, голубое пятно означало кусочек неба, виднеющегося из-за листвы, а отражения в воде, написанные с предельной свободой, занимали всю нижнюю половину картины. Объясняя это произведение, Серюрье передал друзьям „послание“ Гогена: „Вместо того чтоб копировать природу, передавая ее такой, какой видишь, надо преобразовать ее, превращать в игру ярких красок, подчеркивать простые, выразительные, оригинальные арабески и радовать этим глаз“.

Намерения Гогена в восторженной интерпретации Серюрье казались прямо-таки волшебством, но друзья его не дали увлечь себя. Им было внезапно предложено решение многих проблем, к которым они еще не успели подойти, в том числе и таких, о существовании которых они еще и не подозревали. Сплотиться вокруг Гогена и принять его теории было бы слишком просто. Могли ли они, обратясь в веру Серюрье, отказаться от своего здорового любопытства, радости экспериментирования, трепета неожиданных открытий? Могли ли они променять свою юношескую предприимчивость на зрелую уверенность? Несомненно, в теориях Гогена было много такого, что могло им помочь освободиться от условности натурализма, но, с другой стороны, они таили в себе опасность сделать их пленниками слишком узкой формулы. А главное, существовал ряд вопросов, на которые сам Серюрье еще не мог дать ответа, так как его встреча с Гогеном ограничилась несколькими часами.

Хотя концепции Гогена стали чуть ли не навязчивой идеей Серюрье, он понимал, как мало он знает о них, и мечтал встретиться с Гогеном еще раз. Во время пасхальных каникул он в сопровождении нескольких других учеников Жюльена отправился в Понт-Авен, откуда Гоген сообщил Бернару: „Только что приехал Серюрье и не говорит ни о чем другом, кроме происшедшей в нем перемены. Он намерен сопротивляться влиянию Лефевра и обещает повести за собой своих друзей. Я еще не видел ни одной его работы...“³

В достаточной мере странно, что вначале Серюрье испытал в Понт-Авене большое разочарование и написал своему другу Морису Дени: „Как только я приехал, я осознал, что Гоген, находящийся рядом со мной, не тот художник, о котором я мечтал. В его рассуждениях есть пункты, по которым мы решительно расходимся, в его работах я нахожу недостаток тонкости, нелогичное, доходящее до ребячливости подчеркивание рисунка, поиски оригинальности, граничащей с обманом. Я поэтому воздержался показывать ему мои работы“.⁴

Однако спустя три дня Серюрье закончил это письмо на более радостной ноте. Приписка сделана в Ле Пульдю, небольшой приморской деревне неподалеку от Понт-Авена: „Я прибыл вчера к этим прелестным берегам, где проведу две недели вдвоем с Гогеном, без развлечений, без забот и без аперитивов.“

Я охвачен желанием работать, все хорошо... Надеюсь, мне наконец удастся сделать что-нибудь стоящее".⁵

В своем энтузиазме Серюрье написал на стене гостиницы следующее кредо, заимствованное из сочинений Вагнера: „Я верю в судный день, когда все те, кто на этом свете осмеливались торговать возвышенным и чистым искусством, все те, кто пятнали и унижали его изменностью своих чувств, своей подлой страстью к материальному наслаждению, будут осуждены на страшные муки. С другой стороны, я верю, что верные апостолы великого искусства обретут славу, что, окутанные тканью небесных лучей, благовоний, мелодичных звуков, — они возвратятся в лоно божественного источника всеобщей Гармонии, чтобы навсегда слиться с ним".⁶

Вдохновленный такой мистической преданностью своему призванию, Серюрье должен был, однако, еще найти способ выражения, соответствующий его природному дарованию. Проблема, которая особенно занимала его и которую он, по-видимому, подробно обсуждал с Гогеном, была сформулирована им в следующих словах: „Какую часть должна занимать природа в произведении искусства? Где должна проходить граница? Надо ли, с точки зрения практики, работать непосредственно с природы или лишь созерцать и вспоминать ее? Слишком большая свобода пугает меня, беднягу подражателя, и все-таки голова моя полным-полна образами, порожденными всем тем, что я постоянно вижу вокруг себя, и поэтому натура кажется мне незначительной и банальной".⁴

Советы, которые Гоген давал Серюрье, несомненно шли в том же направлении, что и советы, данные им Ван Гогу. Но как бы догматичен ни был Гоген, как бы ни хотел сам Серюрье перейти в его веру, последний, по-видимому, вернулся в Париж далеко не убежденный в том, что нашел истину.

Тем временем Париж был взбудоражен предстоящей Всемирной выставкой, которая должна была открыться весной 1889 г. под сенью только что законченной Эйфелевой башни, символизирующей новые возможности применения железа в архитектуре. На Всемирной выставке 1889 г. в павильоне искусств должна была состояться „выставка столетия" (открывшаяся с некоторым опозданием), в состав которой критик Роже Маркс имел смелость включить несколько картин таких все еще спорных художников, как Мане, Моне и Писсарро. Ренуар в момент сомнений и уныния сообщил Роже Марксу: „Я считаю очень плохим все сделанное мной, и мне было бы чрезвычайно больно увидеть это на выставке".⁷

Дега был еще более скромнее — или горд: он попросту отказался воспользоваться комнатой, специально отведенной для его работ. Что же касается Сезанна, то Роже Маркс сумел протащить его только потому, что Виктор Шоке, друг и Ренуара, и Сезанна, отказался представить на выставку свою антикварную мебель, если не будет выставлено хотя бы одно полотно Сезанна.

На выставке был, конечно, неизбежный контингент официальных мастеров, но для работ более молодых художников, как, например, Гоген, места не нашлось: Роже Маркс столкнулся с неистовым сопротивлением уже тогда, когда дело дошло лишь до их непосредственных предшественников.

У Гогена была единственная возможность появиться на Всемирной выставке — последовать примеру Курбе и Мане, выстроивших собственные павильоны на территории выставки. Но на это у него не было средств. Гоген уже отказался от всякой надежды выставиться, когда совершенно случайно Шуффенекер обнаружил место, где он и его друзья могли показать свои работы. Он заметил большой зал кафе, весьма кстати носившего название „Большое кафе изящных искусств” и расположенного как раз рядом с павильоном искусств. Когда Шуффенекер разговорился с его владельцем, итальянцем по имени Вольпини, выяснилось, что тот находится в полном отчаянии, так как зеркала стоимостью в 250000 франков (?), заказанные им для украшения стен, не будут готовы вовремя. Видимо, Шуффенекеру оказалось не трудно убедить хозяина, что выгоднее отказаться от зеркал, затянуть стены гранатово-красным материалом и позволить художнику и его друзьям повесить там свои картины.⁸

Гоген получил неожиданное известие в Понт-Авене и тотчас же ответил: „Браво! Вы победили. Отправляйтесь к [Тео] Ван Гогу и договоритесь с ним обо всем, пока я еще здесь. Но помните: эта выставка не для других. Следовательно, давайте ограничимся небольшой группой друзей.

Исходя из этого, я желаю быть представленным максимально возможным количеством работ. Пожалуйста, присмотрите, чтобы все было сделано как можно благоприятнее для меня в зависимости от имеющегося в нашем распоряжении места. [Здесь следует список десяти картин, сделанных на Мартинике, в Арле и Бретани, которые Гоген хотел показать.] Помните, это мы приглашаем остальных, а потому...

Шуффенекер	— 10 картин	}	40 картин
Гийомен	— 10 "		
Гоген	— 10 "		
Бернар	— 10 "		
Руа	— 2 картины	}	10 картин
Человек из Нанси	— 2 "		
Винсент	— 6 картин		
50 картин			

Этого достаточно. Я отказываюсь выставляться с другими, с Писсарро, Сёра и прочими. У нас своя группа! Я собирался показать всего две-три работы, но Лаваль считает, что пришла моя очередь выставиться и что мне нет смысла работать на других".⁹

С самого начала Гоген занял весьма агрессивную позицию по отношению к художникам, которых не хотел приглашать, и потому кажется странным, что он предоставил такие широкие возможности Гийомену, принадлежавшему, в конце концов, к старой гвардии импрессионистов, а не к группе Гогена. Верно, однако, и то, что Гийомен не имел контракта с Дюран-Рюэлем и его редко включали в число импрессионистов. Тем не менее позиция Гогена по отношению к его друзьям импрессионистам, видимо, обозлила Гийомена,

потому что он отказался участвовать в выставке. Гоген впоследствии объяснял, что если бы Гийомен выставлялся с ними, ему не пришлось бы привлечь к участию в выставке столько молодых, неизвестных художников. Отказ Гийомена Гоген в сущности счел дезертирством.

В первоначальный список участников выставки Гоген позабыл внести своего друга Лавалья; позднее он добавил его фамилию. Руа и „человек из Нанси“, Леон Ф о ш е , — это два молодых художника, с которыми Гоген недавно познакомился в Бретани и. которые пользовались его советами. Серюзье же, видимо, был отстранен. Впоследствии список еще расширился: в него был внесен Даниэль де Монфрейд, друг Шуффенекера, с которым Гоген познакомился в начале 1889 г. Но удивительно, что для Мейера де Хаана так и не нашлось места.

Вполне естественно, что Шуффенекер, хотя и посредственный художник, получил возможность выставить десять картин, поскольку он, в конечном счете, был не только инициатором всей выставки, но и самым верным и терпеливым другом Гогена. Более знаменателен тот факт, что Гоген предоставил юному Эмилю Бернару столько же мест, сколько занял сам, в то время как ограничил Винсента Ван Гога. Впоследствии Гоген объяснял Тео Ван Гогу, что он считает себя и Бернара столпами нового направления, тогда как в других видит только „заместителей“.

Когда, в соответствии с инструкциями Гогена, Шуффенекер отправился поговорить с Тео Ван Гогом насчет выставки, он неожиданно выяснил, что тот вообще настроен против всей этой затеи. „Вначале я сказал, что ты выставишься с ними, — сообщал Тео брату, — но вся эта история приняла такой скандальный и неприглядный характер, что, право, как-то неудобно принимать в ней участие... Все это выглядит так, словно люди хотят пролезть на выставку через черный ход".¹⁰ Так, даже не посоветовавшись с братом, Тео отстранил Винсента от участия в выставке.

Впоследствии художник подтвердил правильность такого решения, хотя ни в коей мере не осуждал все предприятие в целом. Действительно, если бы не его безоговорочное доверие к Тео, Винсент, пожалуй, не согласился бы с ним. „Я думаю, ты прав, — писал он брату. — Не следует показывать мои картины на выставке Гогена и других, тем более что у меня есть уважительная причина воздержаться от участия, не обижая их, — по крайней мере до тех пор, пока я не поправлюсь окончательно. Я нисколько не сомневаюсь, что Гоген и Бернар обладают подлинными и большими достоинствами. Вполне понятно, что такие люди, как они, очень энергичные и молодые, должны жить и пробиваться вперед. Не могут же они повернуть свои картины лицом к стене, пока их кто-то там не признает и не покажет где-нибудь в официальном винегрете. Выставки в кафе, конечно, производят сенсацию, которая, не отрицая, может оказаться и дурного вкуса, но у меня самого на совести такой же грех, так как я выставлялся в „Тамбурине" и на авеню Клиши... Таким образом, если речь идет о сенсации, меня, во всяком случае, следует винить еще больше, хотя, видит бог, я к ней не стремился. Юный Бернар, по-моему, уже написал

несколько поразительных полотен; в них есть какая-то мягкость, что-то неотъемлемо французское и на редкость искреннее. Во всяком случае, ни он, ни Гоген не принадлежат к числу таких художников, о которых может создаться впечатление, что они пытаются пробраться на Всемирную выставку через черный ход. Можешь быть в этом уверен. Вполне понятно, что они не могли усидеть спокойно."¹¹

Несмотря на отступничество Ван Гога, Гоген продолжал действовать, решив собрать вокруг себя друзей и последователей и доказать, что они могут появиться перед публикой в виде более или менее однородной группы. В связи с этим в список участников выставки был включен товарищ Бернара — Анкетен. Существовал еще один художник, который дал понять, что примет участие в выставке, если получит приглашение. Художником этим был Тулуз-Лотрек. Но, выставившись однажды с группой, которую не одобрял Гоген, он был теперь исключен из числа возможных участников выставки, хотя состоял в дружеских отношениях и с Бернаром и с Анкетеном.¹² Правда, по своему стилю Лотрек не имел ничего общего с кружком Гогена.

Гоген вернулся в Париж для того, чтобы лично организовать эту выставку. Он помогал перевозить к Вольпини картины в белых рамах и вместе с друзьями развешивал их под благожелательным взглядом хозяина. Зал Вольпини, по-видимому, оказался гораздо вместительнее чем они предполагали. Вместо пятидесяти картин, которые рассчитывал показать Гоген, группа смогла повесить около ста картин, рисунков и акварелей. Большую часть их доставил Бернар, выставивший свыше двадцати работ, а в каталоге, под именем Людовика Немо, числилось несколько его картин *au rétroil*. * Шуффенекер выставил двадцать работ, а Гоген — только семнадцать. Лаваль, ленивый и вечно неудовлетворенный своей работой, был представлен десятью картинами. Анкетен и Руа представили по семи картин, Фоше выставил пять, а Даниель де Монфрейд — три. Печатный каталог был красиво оформлен и включал репродукции рисунков Гогена, Бернара, Шуффенекера и Руа. Среди работ Гогена были картины, сделанные на Мартинике, в Бретани и Арле. Лаваль тоже прислал работы, написанные на Мартинике и в Бретани; бретонские сюжеты занимали большое место и в работах Бернара.¹³

Когда пришло время объявить выставку, Гоген начал колебаться в выборе соответствующего названия. Он сам и окружающие его художники стремились к синтезу своих ощущений, порвав все связи с импрессионистами, и все-таки Гоген, так же как Ван Гог, продолжал считать себя импрессионистом. В пансионе Глоанек его и его друзей называли импрессионистами. Поскольку Сёра и его группа подчеркивали свою связь с предшественниками, называя себя „неоимпрессионистами“, Гоген мог бы объявить себя „новым“ или „современным“ импрессионистом, но это, вероятно, показалось ему чересчур путаным. Он упростил дело, назвав свою группу „импрессионисты и синтетисты“. Таким путем он, видимо, хотел извлечь выгоду из симпатии, которую мало-помалу

* Краска, приготовленная на керосине (*франц.*).

завоевывали импрессионисты среди какой-то части непредубежденной публики, а кроме того, привести к некоему общему знаменателю все картины своих союзников, не всегда отражавшие его новый стиль. По словам Бернара, название это фактически предложил его друг Орье. Как бы то ни было, Гоген никогда не потрудился объяснить выбор этих двух слов, хотя они и повели к многочисленным недоразумениям.

Были отпечатаны плакаты, где крупными буквами на фоне горизонтальных красных и белых полос объявлялось о выставке картин „Группы импрессионистов и синтетистов" в „Кафе искусств"; там были также указаны фамилии участников выставки. Желая обеспечить широкое распространение плакатов, Гоген, Лаваль, Шуффенекер и Бернар ночью пошли расклеивать их по всему городу. Они взбирались на плечи друг другу, чтобы наклеить их повыше, откуда их трудно было бы сорвать.⁸ „Шуффенекер утверждает, что такая реклама сведет на нет всех остальных художников, — докладывал брату Тео Ван Гог, — и я полагаю, что если бы дать ему волю, он маршировал бы по улицам Парижа с разноцветными знаменами, чтобы показать, какой он великий победитель".¹⁰

За несколько дней до открытия выставки Бернар написал Орье, которого ранее представил своим друзьям и с которым посетил ряд выставок. (Вместе с Орье и его коллегой Жюльеном Леклерком они любовались у папаши Танги арльскими картинами Ван Гога.) Теперь Бернар просил Орье устроить им бесплатную рекламу в многочисленных символистских журнальчиках. „В результате всевозможных усилий мы наконец пробилась на Всемирную выставку. Мы нашли помещение: это кафе — лучшее место в мире для того, чтобы смотреть картины, которые следует разглядывать и обсуждать не спеша. Нужно, чтобы кафе это получило известность; люди должны узнать, где оно находится и что в нем содержится. Я зываю к вашей дружбе и особенно к вашим художественным убеждениям. Помогите нам всем, чем можете, а именно, напечатайте во всех известных вам периодических изданиях... объявление в таком духе:

„В „Кафе искусств" (Павильон изящных искусств, напротив Павильона прессы) открыта выставка новой группы импрессионистов. Зал для выставки любезно предоставлен просвещенным г-ном Вольпини, художественным директором „Большого кафе". Участвуют в выставке Поль Гоген, Эмиль Бернар, Эмиль Шуффенекер, Шарль Лаваль, Луи Анкетен, Винсент Руа. (Подробный обзор этой выставки будет нами опубликован.)"¹⁴

Бернар добавлял, что предоставленная им площадь стен имеет двадцать четыре метра в длину и около семи метров в высоту. Он предлагал также, чтобы журнал „Moderniste", редактором которого был Орье, напечатал отдельным выпуском каталог выставки для продажи его у Вольпини. Орье не воспользовался этим предложением и, по-видимому, не считал кафе „лучшим в мире местом" для осмотра картин, но он начал свой общий обзор Всемирной выставки следующим абзацем:

„Я счастлив узнать, что благодаря частной инициативе наконец предпринято то, на что никогда бы не согласилась администрация в своем неизлечимом тупоумии. Небольшая группа независимых художников сумела пробиться

не во Дворец изящных искусств, а на выставку — и теперь вступает в соревнование с официальной экспозицией. Конечно, устроились они несколько примитивно, даже странно и, как несомненно будет говорить публика, „по-богемному". Но что оставалось делать? Если бы эти бедняги имели в своем распоряжении дворец, они, конечно, не вывесили бы свои картины на стенах кафе".¹⁵

Выставка, по-видимому, открылась в конце мая или в начале июня и, вероятно, перепугала постоянных посетителей кафе, которые пришли туда посмотреть, как некая „княгиня Долгорукая" дирижирует оркестром женщин-скрипачек, предположительно русских, в сопровождении единственного мужчины корнетиста.¹⁶

Выставка не привлекла внимания обозревателей ежедневной прессы, но Орье, по-видимому, исполнил просьбу Бернара, так как в нескольких символистских журнальчиках появились краткие отчеты о выставке. Гюстав Кан в „La Vogue" (снова начавшем выходить) сожалел по поводу того, что картины Гогена показываются в таких скверных условиях, но не выразил никакого восторга по поводу работ остальных участников.¹⁷ Феликс Фенеон с большой симпатией к Гогену и его друзьям писал о выставке в „La Stovache", но высказал мнение, что Гоген находится под влиянием Анкетена. „Похоже, что манера г-на Анкетена — его сплошные контуры, однообразный и интенсивный колорит оказали некоторое влияние на г-на Поля Гогена; но влияние это чисто формальное, так как в его [Анкетена] искусных декоративных работах не ощущается ни малейшего чувства".¹⁸

Гоген, который не был лично знаком с Анкетеном, так и не простил Фенеону его, по существу, правильного, утверждения, поскольку клуазонистский стиль Анкетена был превосходно известен Гогену по работам товарища Анкетена Бернара, хотя критик и не знал этого факта.¹⁹

В своем обозрении Фенеон сообщал: „Нелегко приблизиться к этим полотнам из-за буфетов, пивных стоек, столиков, бюста кассирши господина Вольпини и оркестра молодых москвичек, чьи смычки наполняют огромный зал музыкой, не имеющей никакого отношения к этим многоцветным картинам".¹⁸

Самая странная статья о выставке появилась в „Art et Critique" за подписью Жюля Антуана, который пытался разделить участников выставки на импрессионистов и синтетистов. Высшей похвалы его удостоился Шуффенекер. Синтетистами он считал только Бернара и Анкетена, Гогена же причислял к импрессионистам. С другой стороны, он обвинял Лавалья, так же как и Бернара, в подражании Гогену.²⁰

Позднее сам Бернар сказал, что выставка имела довольно разнородный характер и что только он, Гоген и Лаваль представляли на ней синтетизм: остальных же участников он считал импрессионистами. Стало совершенно очевидно, что такое деление на две группы только создавало путаницу; к тому же все расходилось во мнениях, пытаясь определить, к какой категории принадлежит тот или иной художник.

Гоген был доведен до белого каления постоянными рассуждениями о том, влиял ли он на Бернара или сам находился под его влиянием. „Я похожу на него

не больше, чем он на меня, — объяснял Гоген Тео Ван Гог у, — если не считать того, что оба мы идем различными путями к достижению одной и той же цели, о которой я очень долгое время раздумывал, но которую сформулировал совсем недавно".²¹

Значительно более прозорливый и фактически первый по времени отзыв принадлежит перу Орье, одному из немногих поэтов и писателей символистов, вслед за Фенеоном посвятивших себя серьезному изучению современного искусства.

В своих последующих статьях Орье подробно исследовал взаимоотношение между импрессионизмом и синтетизмом понт-авенской группы. Он настаивал на том, чтобы прежнее название сохранилось исключительно „за теми художниками, для кого искусство является лишь средством передачи их ощущений и впечатлений", а в картинах Гогена усматривал тенденцию, аналогичную символистскому направлению в литературе, которую он предпочитал называть „символизм", а не „синтетизм".²² Но сформулировал он свои определения значительно позже, после того как глубже познакомился с искусством Гогена. Во время выставки у Вольпини он лишь убеждал читателей недавно основанного журнала „Moderniste" посетить кафе и разъяснял им: „В большинстве выставленных работ, особенно в работах Гогена, Бернара и Анкетена, я замечаю явную тенденцию к синтезу в рисунке, композиции и цвете, а также попытку упростить эти средства выражения, что кажется мне чрезвычайно интересным именно в данный момент, когда пустая ловкость и дешевые трюки стали обычным явлением".²³

В целом Гоген был глубоко разочарован приемом, который встретила выставка. Ни одна картина не была продана у Вольпини. Однако он мог утешиться тем, что полотна его вызвали огромный интерес у многих художников нового поколения.

Серюзе и его друзья, например, были частыми посетителями кафе, где они наконец познакомились с синтетизмом, как коллективным достижением. Как впоследствии сформулировал один из приятелей Серюзе, их влекло к Гогену „предчувствие высшей реальности, склонность к таинственному и необычному, любовь к мечтам, духовное братство..."²⁴ Благодаря рассказам Серюзе идеи Гогена уже пустили ростки в их душах; теперь они впервые могли изучить достаточно показательную серию его работ. В них они обнаружили пережитки импрессионистского исполнения в сочетании с упрощением форм — странную смесь наивности и изысканности, грубости и тонкости, догматизма и примитивности. Они могли даже обнаружить следы дурного вкуса и грандиозных видений. Молодые художники были поражены этими противоречиями и возбуждены всем тем, что мог им предложить Гоген. Но лишь один из них — Серюзе был теперь окончательно убежден и обращен в новую веру. Он сказал Гогену: „Отныне я один из ваших".²⁵

Другим посетителем, кого глубоко поразила выставка, был юный Аристид Майоль, оставивший класс Кабанеля в Школе изящных искусств для того, чтобы посвятить себя рисованию и выполнению гобеленов, в которых сказывалось

сильное влияние Пюви де Шаванна. Друг Серюрье Морис Дени уже говорил с ним о Гогене. „Искусство Гогена было для меня откровением, — признавался впоследствии Майоль. — Школа изящных искусств не просветила меня, а, напротив, затемнила мое видение. Посмотрев понт-авенские картины Гогена, я почувствовал, что смог бы работать в том же духе. Я сразу же сказал себе, что был бы удовлетворен своей работой, если бы ее одобрил Гоген".²⁶ Несколько позже Майоль встретился с Гогеном и показал ему свои работы.

Гоген и не подозревал, что еще один неоперившийся художник извлек большую пользу из его выставки. Художником этим была двадцатитрехлетняя Сюзанна Валадон. После рождения сына в декабре 1883 г. она посвятила себя ребенку, но в свободное время продолжала рисовать. Хотя она почти никогда не посещала Лувр и не ходила на выставки, она, должно быть, все-таки побывала у Вольпини, потому что впоследствии, перечисляя решающие моменты своей карьеры, говорила, что была „заинтригована понт-авенской техникой", которую решила применить к более натуралистическим сюжетам, без „каких бы то ни было следов эстетизма или искусственности".²⁷

С другой стороны, некоторые художники из старой гвардии импрессионистов, по-видимому, отозвались о предприятии Гогена неодобрительно. Но критика их не задевала Гогена, который вызывающе объявил Тео Ван Гогу: „Писсарро и прочим не нравится моя выставка; следовательно, она полезна для меня".²¹

Несмотря на то что выставка не получила надлежащего признания, Гоген не хотел согласиться с тем, что совет Тео не выставляться у Вольпини был хоть в какой-то мере разумен. По существу, выставка эта открыла новую страницу в жизни Гогена, так как завоевала ему новых друзей среди молодых писателей и художников и сильно помогла ему утвердиться в качестве главы нового направления в искусстве.

На парижской Всемирной выставке особенное внимание Гогена привлекла реконструкция яванской деревни, и он часто ходил туда смотреть национальные танцы. Его поражала тесная связь этих танцев с искусством Камбоджи, которое он изучал и любил; фотографии камбоджийских экспонатов он даже хотел увезти с собою в Бретань. Эти впечатления вновь пробудили в нем тоску по тропикам; теперь им овладела мысль уехать в Тонкин или на Мадагаскар.

Во время своего пребывания в Париже Гоген через Бернара познакомился наконец с Орье и, так же как Бернар, написал несколько статей для журнала Орье „Moderniste". Статьи Гогена весьма неуклюжи по стилю, трудны по мысли и примитивны по постановке вопроса. Он поносит официальное искусство без необходимой беспристрастности, которая могла бы придать убедительность его выводам, и вообще занимает огульно отрицательную позицию, вместо того чтобы изложить свои взгляды на новые направления в искусстве.²⁸

Возвратившись в Понт-Авен, Гоген снова взялся за работу, хотя и был подавлен неудачей у Вольпини. „Гийомен сообщил мне, что на выставку никто не обращает внимания", — с горечью он писал Шуффенекеру.²⁹ Бернар был убит еще больше. Свалив нераспроданные каталоги у папаши Танги, он оставил Париж и теперь жаловался Шуффенекеру: „Ни одна картина не продана! Никаких

упоминаний в ежедневной прессе или так называемых художественных журналах! Хорошо, не правда ли?"³⁰

Но в то время как Бернар окончательно пал духом, Гоген сделал над собой героическое усилие, и неудача не помешала ему продолжать работу. „Я пребываю в страшно подавленном состоянии, — писал он Бернару, но тут же добавлял: — Работая над вещами, для завершения которых требуется определенное время, я испытываю удовольствие не столько от того, что задуманное мною приближается к концу, сколько от поисков чего-то большего. Я его чувствую, но пока еще не могу выразить. Я уверен, что найду его, хотя, несмотря на все мое нетерпение, дело подвигается медленно. При таких обстоятельствах мои поиски ощутяю дают весьма жалкие, незначительные результаты. Тем не менее надеюсь этой зимой показать вам почти полностью нового Гогена; я говорю „почти“, потому что все в мире связано между собой и я не претендую на изобретение чего-то нового... Я хочу лишь выразить ту часть моего я, которая еще неизвестна..."³¹ И Бернар с завистью сообщал Шуффенекеру: „Гоген экспериментирует, и его не одолевают сомнения. Какой счастливец! Лаваль изверился и бездействует".³⁰

К этому времени Гоген устал от Понт-Авена, где собралось слишком много художников официального типа, которые насмехались над его полотнами, вывешенными в пансионе Глоанек вместе с их картинами. И хотя он хвастал Шуффенекеру: „Борьба в Понт-Авене кончена; все разбиты наголову, мастерская Жюльена меняет курс и начинает поднимать на смех Школу изящных искусств",²⁹ хотя он гордился своим положением вождя нового направления, он начал ощущать растущую потребность в уединении. Понт-Авен больше не сулил ему атмосферы благоприятной для размышлений и обмена мнениями с небольшой группой верных друзей. Немного позднее Синьяк проездом побывал в Понт-Авене и насмешливо писал своему другу Люсу: „Вчера я был в Понт-Авене. Нелепое местечко с укромными уголками и маленькими водопадами, как будто специально созданное для английских художниц-акварелисток. Что за странная колыбель для символизма в живописи!.. Повсюду художники в бархатных блузах, пьяные и непристойные. На табачной лавочке вывеска в виде палитры с надписью по-английски: „Материалы для художников", служанки в гостинице носят в волосах претенциозные банты и, вероятно, больны сифилисом".³²

Даже Бернар позднее писал из Понт-Авена: „Это местность страшных видений и отвратительных кошмаров, где стены украшены ларвами и орланами, совами и вампирами; она отжила свое время".³³ Не удивительно, что Гоген предпочел вернуться в Ле Пульдю, где он уже бывал вместе с Серюзье и где мог остаться с несколькими художниками, которых хотел собрать вокруг себя. Он отправился туда с Мейером де Хааном, продолжавшим тайно оплачивать счета своего друга. Бернар хотел присоединиться к ним, но его отец возражал против отъезда сына в Ле Пульдю. Однако Бернару удалось пробыть какое-то время в Понт-Авене. Вместо него в Ле Пульдю прибыл Серюзье, чтобы, как он говорил, „испросить прощения у мэтра Гогена за то, что не сумел сразу понять его".³⁴

Ле Пульдю, расположенный в устье реки Кемпер в двадцати милях от Понт-Авена, был одиноко стоящим поселком в драматически необычной местности. Вокруг, как волны застывшего моря, расстилались гигантские песчаные дюны, между которыми поблескивал Бискайский залив и виднелись валы Атлантики. По словам одного художника, побывавшего там незадолго до Гогена, край этот был населен дикого вида мужчинами, которые только тем и занимались, что искали прибитый к берегу лес да собирали морские водоросли, увозя их на занятых запряженных косматыми пони салазках, и женщинами в черных платьях и больших черных головных уборах, напоминающих огромные шляпы для защиты от солнца.³⁵ Гоген даже и не предполагал, что может встретиться во Франции с таким примитивным образом жизни. Он пробыл там до конца 1889 г., а затем, после кратковременной поездки в Париж, в начале 1890 г. снова вернулся, прожив в Ле Пульдю большую часть и этого года.

Остановившись сначала в более просторной из двух гостиниц Ле Пульдю, Гоген и его друзья в октябре 1889 г. перебрались в меньшую, принадлежавшую мадемуазель Мари Анри (ее называли также Мари Пупе), которая с самого начала окружила их материнской заботой.

Других жильцов у нее почти не было, так что художникам фактически была предоставлена вся гостиница. По-видимому, вскоре же после их переезда в гостиницу Мари Анри зашел один молодой человек, путешествовавший пешком по Бретани, как это некогда делал Бернар. Звали его Андре Жид, и много лет спустя он записал свои воспоминания об этом дне: „Во время путешествия по морскому берегу... я однажды под вечер прибыл в маленькую деревушку Ле Пульдю... Деревушка эта состояла всего из четырех домов, два из них были гостиницы. Более скромная показалась мне приятнее, и я зашел в нее, так как ужасно хотел пить. Служанка провела меня в просторную комнату с выбеленными стенами и, подав мне стакан сидра, ушла. Небольшое количество мебели и отсутствие занавесей дало мне возможность сосредоточить внимание на множестве картин, составленных на полу лицом к стене. Не успел я остаться один, как подбежал к этим картинам; я поворачивал их одну за другой и рассматривал со все возрастающим удивлением. У меня создалось впечатление, что это просто детская мазня, но краски были такие яркие, необычные, веселые, что я сразу же раздумал уходить. Мне захотелось встретиться с художником, способным на такие забавные глупости; я... снял комнату на ночь и спросил, когда подают обед.

„Хотите, чтобы вам подали отдельно или будете обедать в одной комнате с этими господами?“ — спросила служанка. „Господа“ и были создателями этих картин. Их было трое, и вскоре они появились с мольбертами и этюдниками. Конечно, я захотел обедать с ними при условии, что не стесню их своим присутствием. Но они и не думали стесняться, иными словами, держались совершенно непринужденно. Все трое были босиком, одеты с великолепной небрежностью и разговаривали во весь голос. В продолжение всего обеда я с широко раскрытым ртом ловил каждое слово, изнемогая от желания поговорить с ними, представиться им, узнать, кто они такие, и сказать одному из

них, высокому с ясными глазами, что ария, которую он громко распевает, а остальные подхватывают хором, принадлежит не Массне, как он думает, а Бизе..."³⁶

Впоследствии Жид выяснил, что одним из этих трех был Гоген, а вторым Серюзье; третьим, возможно, был Филлигер.

Стены столовой Мари Анри в Ле Пульдю недолго оставались пустыми. Вскоре Гоген и его друзья принялись щедро декорировать их, не оставляя ни одного свободного местечка. Они либо писали прямо по штукатурке, либо развешивали свои картины, рисунки, литографии повсюду, где только находилось место.

По воспоминаниям Мари Анри, стена напротив входа была занята большим портретом самой хозяйки гостиницы, написанным Мейером де Хааном; Гоген был от него в таком восторге, что перед тем как повесить портрет на почетное место, сам изготовил и расписал для него раму. По сторонам портрета висели два пейзажа Понт-Авена, рисунок Гогена и прочее. Справа на камине возвышался бюст Мейера де Хаана, более чем в натуральную величину, вырезанный Гогеном из массивного куска дуба и подцвеченный. Над ним висела картина Гогена „Танцующие бретонские девочки" (картина, которую Тео Ван Гог, видимо, не удалось продать, несмотря на внесенные в нее исправления). По обе стороны бюста стояли глиняные, забавно разукрашенные горшки и несколько статуэток. На верхнюю панель одной из дверей справа Гоген поместил свой портрет, слева же висел „Автопортрет" де Хаана. На другую дверь Гоген повесил свой второй автопортрет, „Здравствуйте, господин Гоген", навеянный картиной Курбе, которую они вместе с Ван Гогом видели в Монпелье; под ним он прямо на дереве написал „Караибскую женщину с подсолнечниками".³⁷ Над одной из дверей Гоген нарисовал большого белого гуся и сделал надпись: „Дон Мари Анри". В простенке между дверьми Серюзье записал изречение Вагнера. Окна, которые выходили на улицу, ведущую к морю, друзья тоже расписали масляными красками, но не позаботились об их сохранности и скоро краски эти погибли от непогоды.

С особой роскошью был декорирован потолок; основной темой послужила пародия на мифологический сюжет о Леде. Лебедь, скорее похожий на гуся, клювом ласкал волосы женщины, которая была никем иным, как Мари Анри. Но поскольку в тот момент Гоген деятельно и не без успеха ухаживал за служанкой гостиницы, а не за хозяйкой, то он счел нужным украсить эту аллегория надпись: „*Nomis soit qui mal у pense*". * (На самом деле Мари Анри была возлюбленной Мейера де Хаана и родила от него ребенка; говорят, Гоген очень ревновал своего друга.)

Некоторые картины висели также в прихожей гостиницы и за стойкой. Выставка в столовой, вероятно, периодически обновлялась, так как на фотографиях, сделанных много лет спустя, видны еще другие картины, по большей части написанные прямо на стене.³⁸ Среди них находится очень стилизованная

* Искаженное „*Nomis soit qui mal у pense*" (франц.) — „Позор тому, кто дурно об этом подумает", девиз английского ордена Подвязки.

композиция Гогена четырех футов высоты, на которой изображена бретонская девушка (предполагается, что это Жанна д'Арк), и фреска Мейера де Хаана семи футов ширины с бретонскими женщинами, треплющими коноплю. Гогену так нравилась эта роспись, что он послал Ван Гогу набросок и описание ее.

Гоген и его друзья жили в Ле Пульдю своеобразной, спокойной и в то же время захватывающей жизнью. Кроме де Хаана и Серюзье, в этих краях было еще несколько художников, либо наезжавших время от времени к Мари Анри, либо живших в Понт-Авене, где их периодически навещали Гоген и его группа. Среди них находились бывший адвокат Анри де Шамайяр, чьи работы слегка походили на работы Гогена, швейцарец Филлигер, очень скромный человек, с необыкновенной тщательностью делавший небольшие гуаши и умудрившийся не подпасть под влияние Гогена, а черпать вдохновение в византийском искусстве, Мофра — скорее имитатор Моне, Луи Руа, молчаливый Море, любивший больше слушать, чем говорить; позднее снова появился Лаваль, целых шесть месяцев не притрагивавшийся к кисти, и некоторые другие. Жила там даже какая-то княгиня с дочерью, и обе они были очарованы Гогеном, чем он особенно гордился. Те, кто не мог присоединиться к ним, как, например, Шуффенекер и Бернар, поддерживали со своими друзьями в Ле Пульдю регулярную переписку. По временам они переписывались также с Винсентом Ван Гогом.

Видимо, наиболее серьезными мыслителями, наиболее ревностными теоретиками гогеновской группы были Серюзье и де Хаан. Если раньше Бернар вооружал Гогена плодами своей разносторонней начитанности, то сейчас Серюзье делился с остальными своими широкими познаниями в области философии. Что же касается де Хаана, то он был наделен умом, хорошо натренированным в религиозных и метафизических вопросах. Следы этого можно обнаружить в его портрете, на котором Гоген утрировал необычные черты своего друга и изобразил две книги: „Сартор Резартус“ Карлейля и „Потерянный рай“ Мильтона.

В долгих спорах и ежедневных экспериментах идеи этих людей принимали все более и более определенную форму. „Я живу вместе с Гогеном и де Хааном, — сообщал Серюзье своему другу Морису Дени, — в столовой гостиницы, которую мы расписали и украсили. Я немного работаю и много учусь. А сколько я смогу порассказать тебе, когда мы снова увидим друг друга! Самое главное: живопись моя изменилась...“³⁹

Одним из любимых предметов спора был пуантилизм Сёра, к которому Гоген относился особенно саркастически. В предшествующем году в Понт-Авене он и Бернар развлекались тем, что придумали персонаж, изображавший неоимпрессиониста, которого они прозвали „Рипипуэн“. Бернар написал на эту тему несколько песенок, и друзья наслаждались, хором распевая их.⁴⁰ Гоген привез и повесил в столовой пуантилистский пейзаж, написанный в Понт-Авене в 1886 г., а сейчас в Ле Пульдю выполнил точками небольшой натюрморт, который действительно подписал „Рипипуэн“. (Лаваль в каталоге выставки у Вольпини пометил акварель с Мартиники „владелец г-н Рипипуэн“.)

Даже сам синтетизм далеко не всегда трактовался ими серьезно. На глиняном горшке, подаренном Филлигеру, Гоген издевательски написал: „Viva la cintoize!“⁴¹ и нередко высмеивал все направления в искусстве, включая синтетизм. Гоген „всегда разговаривал в насмешливой манере, что породило множество недоразумений и вымыслов“, — рассказывал впоследствии один из его друзей.⁴²

Гоген написал также иронический автопортрет, где изобразил себя синтетистским „святым“ с ореолом над головой, в окружении декоративных цветов, яблок и стилизованным изображением не то змеи, не то лебедя.⁴³ Он даже придумал „синтезированную“ подпись и подписывал большую часть своих работ П. Го.

Непрестанно беседуя об искусстве и по временам музицируя, друзья, за исключением, вероятно, де Хаана и Серюзье, по-видимому, никогда ничего не читали: ни книг, ни журналов, ни газет; они решительно держались в стороне от внешнего мира. Жили они размеренной жизнью, целиком посвященной работе. Рано утром они вставали и писали на пленере, возвращаясь в гостиницу только к завтраку. После завтрака снова работали на воздухе до наступления сумерек. Обычно они ложились в девять, посвятив ранние вечерние часы спорам или рисованию.⁴⁴ Ряд таких набросков вместе с другими, сделанными в 1888 г., впоследствии был собран в один альбом Шуффенекером. Поскольку многие из них не подписаны, трудно определить отдельных авторов. Среди этих рисунков имеется один под сатирическим названием „Кошмар“; на нем изображены Шуффенекер, Бернар и Гоген перед композицией, над которой крупными буквами написано „Синтетизм“.⁴⁵

На зимний сезон друзья (вернее, де Хаан) сняли под мастерскую мансарду соседней виллы. Это была огромная комната размерами 36 на 45 футов, которую Гоген украсил литографиями Бернара и своими собственными, а также японскими гравюрами. Но пока позволяла погода, художники предпочитали работать на воздухе, а не в мастерской и использовали ее преимущественно для скульптурных работ.

Охваченные всепожирающей жаждой творчества, Гоген и его друзья уже не удовлетворялись одной живописью. Вполне возможно, что декорировка столовой в гостинице Мари Анри навела их на мысль поработать и в области прикладного искусства.

Гоген пробовал свои силы не только в круглой скульптуре (он ею уже занимался раньше), но и в барельефе; он делал также рисунки для блюд и вееров, украшал резьбой мебель и даже вырезал узоры на своих деревянных башмаках.

Более претенциозной работой в этом плане был широкий многоцветный барельеф с многозначительной надписью, адресованной женщинам: „Люби и будешь счастлива“.

Конечно, Гоген был неоспоримым вождем небольшой группы. Вот что сказал о нем один анонимный почитатель: „Гоген был вождем. У него были

* Да здравствует синтез! (*франц.*) (Надпись сделана с грубыми орфографическими ошибками.)

последователи, которых он немилосердно третировал, поощрял и дружески наставлял на путь, каким им следовало идти. Он демонстрировал, что такое настоящая работа, и подавал всем пример, ни единой секунды не оставаясь без дела. Он пускал в ход дерево, глину, бумагу, холст, стены — все, на чем можно было запечатлеть свои идеи и результаты своих наблюдений. Я до сих пор помню бочонок, на обручах которого он вырезал ряд фантастических животных, и, казалось, что они танцуют. Завистливые люди говорили, что он разыгрывает из себя папу римского, но даже если предположить, что так оно и было, разве он не имел на это права? Однако он держался без всяких претензий, демонстрируя кому угодно свои самые последние эксперименты, хотя, как каждый большой художник, прекрасно знал себе цену... Тем, кто следовал за ним, он открывал новые горизонты. Он выявлял самые разнообразные индивидуальности; те, в ком тлела лишь слабая искорка, так никогда ничего бы и не создали, если бы не его магическое присутствие. И тем не менее у него никогда не было учеников..."⁴²

Несмотря на подобное свидетельство, кажется все же сомнительным, что Гоген не имел учеников. Самая яркая индивидуальность среди художников Бретани, он, хотя и заимствовал некоторые свои идеи у более инициативного Бернара, был значительно одареннее и сильнее своего друга. Его плодовитость, легкость, с какой он творил, изобретательность, какую он проявлял, смелость, с какой он открывал новые пути, делали его на голову выше всех окружающих. Те, кто группировались вокруг него, либо были слишком слабы, чтобы противостоять его влиянию, либо не испытывали такого желания, так как сами искали общества Гогена, чтобы учиться у него.

При постоянном обмене мнениями, который возникал в результате тесного содружества группы людей, стремящихся к одной цели, бывало, конечно, и так, что Гоген черпал вдохновение у друзей или, по крайней мере, находил в их похвалах поддержку своим собственным убеждениям, но в целом, несомненно, Гоген больше давал, чем получал, и к тому же давал щедро. Факт налицо: из группы, сложившейся в Понт-Авене и Ле Пульдю, не вышло ни одного крупного художника, кроме Гогена, и все ее члены имеют право претендовать на бессмертие лишь в качестве его друзей и последователей.

В то время как Гоген не любил давать советы из уважения к индивидуальности своих друзей, склонный к философствованию Серюэе возводил самые его мелкие замечания в научные догмы. Серюэе поддерживал постоянную связь со своими друзьями у Жюльена в Париже, главным образом с Морисом Дени, Боннаром и Вюйаром. Для всех них, как говорил потом Дени, Гоген был „неоспоримым мэтром, чьи парадоксальные суждения собирались и распространялись, чей талант, красноречие, жесты, физическая сила, злая ирония, неистощимое воображение, умение пить и романтическое поведение вызывали всеобщий восторг. Секрет его влияния можно объяснить тем, что он снабдил нас несколькими простыми и явно бесспорными идеями в тот момент, когда мы зашли в тупик и жаждали руководства. Так, отнюдь не стремясь к красоте в классическом смысле слова, он тотчас же привел нас к тому, что она поглотила

все наши мысли. Больше всего он стремился схватить характер вещей, выразить их „внутренний смысл" даже через уродство... Он был неповторимо индивидуален и в то же время держался за народные традиции, наиболее общие и безымянные. Из этих противоречий мы извлекали законы, наставления и метод".⁴⁶

Летом 1890 г. Дени написал статью, в которой сформулировал принципы искусства Гогена так, как их ему передал Серюзье.⁴⁷

Гоген, конечно, полностью сознавал, что он играет роль вождя. „В то время, — объяснял он впоследствии Дени, — я хотел использовать все средства, чтобы в известном смысле освободить младшее поколение".⁴⁸

Влияние Гогена, по существу, было так велико, что чувствовалось даже в работах многих художников, никогда не встречавшихся с ним, не знакомых с его работами, но живших в тот период в Бретани; видимо, это было неизбежно. Те, кто непосредственно не общались с ним, по крайней мере слышали о нем от Серюзье или Бернара. Так, элементы „синтетизма" можно, например, обнаружить в картинах молодого датчанина И. Ф. Виллюмсена, который приехал в Понт-Авен летом 1890 г. Во время одного из своих кратких наездов в Понт-Авен Гоген заметил Виллюмсена, когда тот работал над холстом с изображением двух бретонков, и разговорился с ним. Несмотря на сильную неприязнь к датчанам (жена его была датчанкой), Гоген провел два дня с Виллюмсенем в пансионе Глоанек и взял его с собой к Морису Дени, занимавшему маленький домик за пределами деревни. Хотя Дени не было дома, Гоген смог показать Виллюмсену некоторые его работы. За те два коротких дня, что они провели вместе, Гоген сделал множество рисунков на простой оберточной бумаге, в том числе портрет своего нового молодого друга. Правда, Виллюмсен впоследствии утверждал, что обязан Гогену лишь техническими сведениями — например, как подготавливать холст, как смешивать краски и т. д. Гоген также научил его резать дерево и подвечивать его разными красками.⁴⁹

Несмотря на то что все вокруг жадно внимали ему, Гоген был глубоко несчастен и удручен. В тот момент он страшно боялся одиночества и ощущал большую потребность в обществе своих молодых друзей, хотя их восхищение не могло рассеять его мрачного настроения. Во всех его письмах, относящихся к этому периоду, чувствуются подавленность и горечь. „В этом году мои усилия не принесли мне ничего, кроме воя из Парижа, который настигает меня даже здесь и до такой степени обескураживает, что я не смею больше писать и под северным ветром таскаю свое старое тело по берегам Ле Пульдю! Чуть ли не механически делаю какие-то этюды (если можно назвать этюдами несколько мазков, сделанных на глаз). Но души в них нет; печально созерцает она зияющую перед ней пустоту".⁵⁰

Гоген внезапно обиделся на Дега, которому, вероятно, пришлось не по вкусу кое-какие последние работы художника, виденные им у Тео Ван Гога. „В моих полотнах, — жаловался Гоген, — он не находит того, что есть у него самого (омерзительного запаха модели). Он чувствует в нас направление, враждебное его собственному. О, если бы только у меня, как у Сезанна, были материальные

возможности ввязаться в драку, я бы это сделал, с наслаждением сделал. Дега стареет и теперь пришел в ярость, потому что не он произнес последнее слово..."⁵⁰

В то время как Гоген изливался своим отсутствующим друзьям, те, кто находились с ним в Ле Пульдю, вероятно, не подозревали о его подавленном состоянии. Правда, они замечали, что его беспокойство отражалось в необычайном разнообразии направлений, в которых он пробовал себя. „Некоторые полагали, что он собирается изменить свой стиль, — писал впоследствии один из его соратников. — Какое заблуждение! Тем не менее в этом заключался смысл его ежедневной работы, ибо каждый день... он пребывал в поисках неведомого, новой художественной доктрины, и все это, конечно, без всякого усилия, просто следуя велениям своего темперамента".⁴²

С тех пор как в начале 1889 г. он написал смело задуманный портрет семейства Шуффенекера, Гоген старался несколько смягчать четкие контуры, которыми окружал все формы, а также заменять широкие плоскости более тонко моделированными планами. Но даже в тех полотнах, где он прибегал к выполнению мелкими скученными, тесно переплетенными мазками, он сохранял свое пристрастие к богатым контрастами композициям; он применял, например, свой любимый прием, помещая крупные широко написанные фигуры на фоне более импрессионистически написанного заднего плана. Краски его были яркими, хотя он избегал слишком резких контрастов. По-прежнему он продолжал выказывать полную независимость от реализма и упорно совмещал упрощенные формы с преувеличенно ярким колоритом, чтобы порвать какую бы то ни было связь между „моделью и этой проклятой природой".⁵¹ Но по временам, как, например, в натюрморте, подаренном им своей новой почитательнице, графине де Нималь, он возвращался к тщательной моделировке, в то время как в таких картинах, как портрет Мейера де Хаана избирал совершенно противоположный подход, то есть полную абстракцию. „Гоген прислал мне несколько новых полотен, — сообщал брату Тео Ван Гог в сентябре 1889 г. — Он пишет, что не решался посылать их, поскольку не достиг в них того, чего искал. Он пишет, что нашел это в других полотнах, которые еще не высохли. Как бы то ни было, его посылка кажется мне не такой хорошей, как в прошлом году, но в ней есть одна картина — это снова по-настоящему красивый Гоген. Он называет ее „Прекрасная Анжела". [Портрет госпожи Сартр, жены подрядчика и будущего мэра Понт-Авена, которая отказалась принять картину в подарок.] Это портрет, расположенный на холсте, подобно большим головам на японских шелках: поясной портрет в раме и фон. На нем изображена сидящая бретонка, руки ее сложены, она в черном платье, фиолетовом переднике и белом воротнике; рама серая, а фон красивый лиловато-голубой с розовыми и красными цветами. Выражение лица и поза получились очень хорошо. Женщина немного напоминает телку, но в картине есть нечто деревенское и вместе с тем она так свежа, что на нее очень приятно смотреть".⁵² Немного позднее Тео Ван Гог в письме к брату снова обсуждал последние работы Гогена, сожалея об избытке японских, египетских и прочих влияний: „Что касается меня, то я предпочитаю видеть

бретонку из Бретани, а не бретонку с жестами японки; но в искусстве не существует норм, и каждый может работать так, как ему нравится".⁵³

В своей работе Гоген опирался и на местные традиции. Вдохновленный грубыми каменными распятиями, часто встречающимися на дорогах Бретани, он сделал несколько композиций, в которых пытался уловить „великую первобытную и суеверную простоту", столь поражавшую его в крестьянах. Одна из таких его картин — „Желтый Христос" несомненно навеяна деревянной полихромной статуей Христа, находящейся в старинной часовне в Трэмало возле Понт-Авена. Эта примитивная цвета слоновой кости фигура выделяется на голубовато-белой стене под аркой, выкрашенной синим, что усиливает ее собственный желтоватый цвет.⁵⁴ Другая картина, сделанная в том же духе, изображает распятие с зеленым Христом и несомненно навеяна одним из замшелых каменных распятий, очень распространенных в Бретани.⁵⁵ Глубокие религиозные чувства, пробужденные местным окружением и поддержанные горячей верой Бернара, отразились еще в одной картине Гогена, где он изобразил себя в виде Христа в Гефсиманском саду. Несмотря на собравшихся вокруг него „апостолов", это яркий символ его собственного одиночества; лицо его выражает покорность и страдание, о которых он так часто говорил в своих письмах. Тем временем Бернар тоже писал сцены из жизни Христа, и хотя Гоген в одной из них узнал себя в образе Иуды, протестовать он не стал.⁵¹

Последние работы Бернара, видимо, нравились Тео Ван Гогу не больше, чем работы Гогена. „В его [Бернара] живописи больше тонкости, — писал он Винсенту. — В его картинах чувствуется более непосредственное влияние примитивов... Он тоже написал „Христа в Гефсиманском саду": лиловый Христос с красными волосами и желтый ангел. Очень трудно понять. Из-за поисков стиля его фигуры часто выглядят немного смешными, но, быть может, из этого и выйдет что-нибудь хорошее".⁵⁶

Когда Винсент Ван Гог получил от Бернара несколько фотографий его последних работ, он полностью согласился с братом. „Они напоминают фантазии или кошмары, — писал он Тео. — Они свидетельствуют об известной эрудиции — чувствуется, что они сделаны человеком, одержимым примитивами, но, откровенно говоря, английские прерафаэлиты делали это гораздо лучше, а, кроме того, есть Пюви де Шаванн и Делакруа, которые куда здоровее прерафаэлитов. Не скажу, чтобы это меня не трогало, но у меня остается болезненное ощущение упадка, а не прогресса".⁵⁷

В письме к самому Бернару Винсент реагировал куда более яростно, обвиняя друга в попытке возродить средневековые шпалеры. „Несомненно, очень разумно и правильно, что тебя волнует Библия, — писал он , — но современность так крепко держит нас, что при попытке даже отвлеченно, мысленно восстановить древние времена в наши размышления врываются мелкие события повседневной жизни и наши собственные переживания насильно возвращают нас в мир личных ощущений — радости, скуки, страдания, злости или смеха".⁵⁸

В противоположность Бернару Гоген действительно старался насыщать свои религиозные картины отражением собственных переживаний.

Мистическое вдохновение составляет лишь один аспект работы Гогена в 1889—1890 гг. В целом он, видимо, старался отказаться от зрелищных эффектов синтетизма в пользу более основательных достоинств „чистой“ живописи. Если в этот критический период Гоген и находился под влиянием какого-нибудь художника, то художником этим был Сезанн. По-видимому, Гоген даже взял с собой в Ле Пульдю натюрморт Сезанна (из остатков своей коллекции), с которым он не захотел расстаться и который изобразил на заднем плане портрета молодой бретонки Мари Лагаду, иногда позировавшей Гогену и Серюрье.⁵⁹ Гоген всегда отзывался о Сезанне с большим уважением. Говорят даже, что когда в Ле Пульдю он начинал работу над новым полотном, то объявлял: „Давайте сделаем Сезанна“.⁶⁰ В некоторых натюрмортах совершенно явно видна его зависимость от этого мастера, а метод, которым он накладывал краску, очень часто приближался к методу Сезанна (то же самое относится и к некоторым работам Бернара). Но тогда как Сезанн оставался щепетильно верен своему „мотиву“, не отрывая от него глаз во время работы, Гоген перенял пластический язык Сезанна, его мазки и сдвинутые планы, но не его подход к природе.

Ведь Гоген изучал окружающую его природу только чтобы почерпнуть в ней элементы формы и цвета, которые воспроизводил в своих картинах, не заботясь о точности.

Дени впоследствии утверждал, что и в своих высказываниях, и в полотнах Гоген раскрывал окружающим искусство Сезанна „не как работу независимого гения, „отщепенца“ школы Мане, а как то, чем она была на самом деле, — как завершение длительных усилий, неизбежное следствие большого кризиса“.⁴⁶

Хотя выставка у Вольпини свидетельствовала о растущем противодействии импрессионизму (несмотря на то, что в ее названии был использован этот термин), особенно остро проявлявшемуся в работах Сёра и его последователей, Гоген обратился теперь к Сезанну, единственному члену группы импрессионистов, который пытался снова поставить живопись на более прочную основу. Но в то время как Сезанн уединился на юге Франции, работая в полном молчании, не поддерживая связи даже с немногими своими друзьями, Гоген, отчасти в силу сложившихся обстоятельств, отчасти из-за потребности общаться с другими и влиять на них, вовлекал в свою орбиту все более и более далекие от него группы. В то же самое время к аналогичной цели стремился его друг Ван Гог. Гоген, однако, был не намерен снова объединяться с ним, несмотря на то, что весной 1890 г., на выставке „Независимых“, счел работы Ван Гога самыми примечательными.

Гоген, по-видимому, очень редко упоминал Винсента Ван Гога в беседах с теми, кто окружал его в Бретани, а если и упоминал, то говорил о нем, как о человеке, покушавшемся в Арле на его жизнь. Правда, Ван Гог писал теперь не часто и даже жаловался в письме к Бернару, что он совершенно не в курсе того, что делают в Бретани Гоген и его друзья. Когда же Ван Гог стал однажды наводить справки, нельзя ли ему присоединиться к своим друзьям в Ле Пульдю, Гоген вскипел: „Ни за что! Он сумасшедший! Он пытался убить меня!“⁶¹

Примечания

- ¹ О. Maus. Le Salon de XX à Bruxelles. „La Cravache”, 2 марта 1889. Работы Гогена занесены в каталог следующим образом: Paul Gauguin, 2, place Lamartine, Arles (художник принял приглашение, когда жил вместе с Ван Гогом). 1. „Aux Mangos” (Tropiques) (по-видимому, картина, принадлежащая Тео Ван Гогу); 2. „Conversation” (Tropiques); 3. „Paysage breton”; 4. „Breton et veau”; 5. „Berger et Bergère”; 6. „Lutteurs en herbe”; 7. „Vision du sermon”; 8. „En pleine chaleur”; 9. „Misères humaines”; 10. „Au Presbytère”; 11. „Les Mas” [написана в Арле]; 12. „Vous y passerez, la belle!”
- ² Об Академии Жюльена см.: W. Rothenstein. Men and Memories. — Recollections (1872—1900), New York, 1931, т. 1, стр. 36—43; H. Schlittgen. Erinnerungen. München, 1926, стр. 173—179; L. Hevesi. Altkunst—Neukunst, Wien (1894—1908), Wien, 1909, стр. 579—588; L. Corinth. Legenden aus dem Künstlerleben. Berlin, 1938, стр. 50—68; A. S. Hartwick. A Painter's Pilgrimage through Fifty Years. Cambridge, 1939, стр. 13—27.
- ³ Письмо Гогена к Бернару [март 1889, Понт-Авен]. См. Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis. Paris, 1946, N CVIII, стр. 197. Согласно сообщению Бернара, это письмо без даты (последняя часть его утеряна) написано в 1890 г., но поскольку в нем идет речь о выставке, которая должна была открыться в июне 1889 г., его можно датировать весной 1889 г.
- Чрезвычайно трудно установить точную хронологию передвижений Гогена в течение 1889 г., особенно в части его поездок в Понт-Авен и Ле Пульдю. Ни один из документов, относящихся к этому периоду, не датирован. В сущности, у нас нет доказательств пребывания Гогена и Серюзе в Ле Пульдю весной 1889 г. Обычно считают, что все письма, относящиеся к их встрече в Ле Пульдю, написаны летом того же года, когда они действительно некоторое время вместе работали в Ле Пульдю. Тем не менее, нам кажется, что последовательность событий, приводимая в данной книге, наиболее правильна или, по меньшей мере, наиболее вероятна.
- ⁴ Письмо Серюзе к Дени [март] 1889, Понт-Авен. См.: P. Sérusier. ABC de la Peinture. Correspondance. Paris, 1950, стр. 39—40. (Обычно считают, что письмо это написано в течение лета 1889 г.)
- Там же, стр. 41.
Там же, стр. 42.
Письмо Ренуара к Р. Марксу от 10 июля 1889 г. См.: C. Roger-Marx. Renoir. Paris, 1937, стр. 68.
- ⁸ См.: E. Bernard. Souvenirs inédits sur l'artiste peintre Paul Gauguin et ses compagnons lors de leur séjour à Pont-Aven et au Pouldu. Lorient, без даты [1939], стр. 14, 15.
- ⁹ Письмо Гогена к Шуффенекеру [март 1889, Понт-Авен]. Lettres de Gauguin..., № LXXVII, стр. 152, 153 [ошибочно опубликовано, как написанное в Арле в декабре 1888].
- ¹⁰ Письмо Тео к Винсенту Ван Гогу от 16 июня 1888 г. [Париж]. См.: Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh, т. IV, № T₁₀, стр. 268.
- ¹¹ Письмо В. Ван Гога к брату [от 19 июня 1889 г., Сен-Реми]. Verzamelde Brieven..., т. III, № 595, стр. 431, 432.
- ¹² Эмиль Бернар, не всегда точный в своих воспоминаниях, писал впоследствии, что Лотрек принял участие в выставке благодаря его, Бернара, вмешательству. (См.: Bernard. L'Aventure de ma vie в книге Lettres de Paul Gauguin à Emile Bernard. Genève, 1945, стр. 33.) Ни в афишах, ни в каталоге выставки у Вольпини Лотрек не значится, и ни в одной рецензии имя его не упоминается.
- ¹³ В каталоге значится следующее: Paul Gauguin chez M. Schuffenecker, 29, rue Bulard [Paris]. 31. „Premières Fleurs”, Bretagne; 32. „Les Mangos”, Martinique (принадлежит г. Ван Гогу); 33. „Conversation”, Bretagne; 34. „Hiver”, Bretagne; 35. „Presbytère de Pont-Aven”; 36. „Ronde dans les foins”; 37. „Paysage d'Arles”. 38. „Les Mas”, Arles; 39. „Pastel décoratif”; 40. „Jeunes Lutteurs”, Bretagne; 41. „Fantaisie décorative”, pastel; 42. „Eve”, aquarelle; 43. „Misères humaines” (принадлежит г. Полю Шуффенекеру); 44. „Dans les vagues”; 45. „Le Modèle”, Bretagne; 46. „Portrait”, Arles; 47. „Paysage”, Pont-Aven.

Emile Schuffenecker, 29, rue Boulard [Paris]. 55. „Danseuse", pastel; 56. „Nature morte"; 57. „Notre-Dame par la neige"; 58. „Paysage de neige"; 59. „Coin de plage à Concarneau" (принадлежит г. Готро); 60. „Coucher de soleil à Concarneau"; 61. „Ramasseuses de varech", Yport; 62. „Pivoines" (принадлежит г. Шокару); 63. „Falaises", Yport; 64. „Cirque de Fécamp"; 65. „Rochers", Yport; 66. „Au Parc de Montsouris"; 67. „Paysage parisien"; 68. „Nature morte, Oranges"; 69. „Square"; 70. „A Vanves"; 71. „Matinée à Yport"; 72. „Dans la neige"; 73. „Effet de neige"; 83. „Portrait de Monsieur B^{xxx}" (peinture pétrole).

Emile Bernard, 5, avenue Beaulieu, Asnières. 7. „Chiffonnières", Clichy; 8. „Fleurs en pots"; 9. „Paysage à Asnières"; 10. „Paysage pont-aveniste"; 11. „Paysage Saint-Briacois"; 12. „Portrait de Monsieur Q^{xxx}"; 13. „L'Ami Marcel" (принадлежит г. Эриссе); 14. „Les Bretonnes" (принадлежит г-же Берт); 15. „Château de Kerlaouen"; 16. „Floréal"; 17. „Paysage asniérois"; 18. „Marche au Calvaire"; 19. „Moisson", Bretagne; 19 bis. „Paysage à Saint-Briac"; 75. „Baigneuses" (принадлежит г. Орье Альберу); 76. „Château de Kerlaouen" (принадлежит г-же Ла Валь); 77. „Nues" (принадлежит г. де Лаваль); 79. „Peupliers"; 80. „Croquis à Pont-Aven", aquarelle; 81. Idem; 86. „Femme et Oies" (принадлежит г. Режи Дельбефу); 88. „Caricatures bretonnes" (принадлежит м-ль Жанне Симон).

Louis Anquetin, 86, Avenue de Clichy [Paris]. „Bateau, Soleil déclinant"; 2. „Effet du soir"; 3. „Eté"; 4. „Etude de cheval"; 5. „Etude de cheval"; 6. „Rosée"; 6 bis. „Eventail".

Louis Roy, Lycée Michelet, Vanves. 49. „Poires"; 50. „A Gif" (принадлежит г. Филлигеру); 51. „Paysage à Gif"; 52. „Primevères"; 53. „A Gif"; 54. „Chemin des Glaises", Vanves; 54 bis. „Crépuscule".

Léon Fauché, 5, rue Boissonnade [Paris]. 22. „Le Soir", pastel; 23. „Femme et Enfant"; 25. „Paysanne cousant"; 26. „La Carriole"; 28. „Cantonnier".

Charles Laval, à Pont-Aven (Finistère). 84. „Entrée de bois", Martinique; 85. „Allant au marché", Bretagne; 89. „Les Palmes"; 90. „Sous les bananiers"; 91. „Femmes au bord de la mer", esquisse; 92. „Rêve martiniquais"; 93. „Le Saule", Pont-Aven; 94. „Dans la mer" (принадлежит г. Бернару); 95. „L'Avent, Ruisseau" (принадлежит графине Z^{xxx}); 96. „Course au bord de la mer", aquarelle Martinique (принадлежит г. Рипипуэну).

Georges Daniel [de Monfreid], 55, rue du Château [Paris]. 20. „Fleurs"; 21 „Paysage"; 21 bis. „Portrait du peintre".

Ludovic Némo [Emile Bernard]. 74. „Portrait d'un jeune ouvrier", peinture pétrole (1887) (принадлежит г. Жаку Тасце); 87. „Après-midi à Saint-Briac", peinture pétrole (1887) (принадлежит г. Эмилю Шуффенекеру).

Visible sur demande: „Album de Lithographies" par Paul Gauguin et Emile Bernard.

¹⁴ Письмо Бернара к Орье, понедельник, утро [май 1889, Париж]. Непубликованное письмо, любезно предоставленное г. Жаком Шатору.

¹⁵ Aurier. A propos de l'Exposition Universelle de 1889, 26 мая 1889. См.: Aurier. Oeuvres posthumes. Paris, 1893, стр. 334, 335.

¹⁶ См.: A. Retté. Bars et Brasseries à l'Exposition. „La Vogue", № 2, август 1889.

¹⁷ См.: G. Kahn. L'Art français à l'Exposition. Кан писал: „Г-н Гоген выставляется в кафе, в ужасных условиях; картины его интересны, хотя кажутся глухими и грубоватыми. Окружающие их картины других художников не представляют интереса. Они чрезмерны в цвете, положенном плоско, моделировка их неубедительна и малопривлекательна".

¹⁸ F. Fénéon. Autre groupe impressionniste. „La Cravache", 6 июля 1889; перепечатано в Fénéon. Oeuvres. Paris, 1948, стр. 180.

¹⁹ Хотя в вопросах искусства Теодор Визева фактически никогда не соглашался с Фенеоном, он двумя годами позже выразил ту же мысль, даже в еще более резкой форме: „Манера г-на Гогена... просто заимствована у г-на Анкетена, который придерживался ее четыре-пять лет тому назад, причем более оригинально использовал заложенные в ней возможности". Возможно, однако, что Гоген не читал этих строк, так как статья появилась вскоре после его отъезда на Таити. См.: T. de Wyzewa. Le Nouveau Salon du Champ-de-Mars. „L'Art dans les Deux Mondes", 13 июня 1891.

²⁰ См.: J. Antoine. Impressionnistes et Synthétistes. „Art et Critique", 9 ноября 1889.

- ²¹ Письмо Гогена к Тео Ван Гогу [ноябрь 1889, Ле Пульдю]. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное В. В. Ван Гогом, Ларен.
- ²² См.: A. Aurier. Le Symbolisme en peinture, Paul Gauguin. „Mercure de France", март 1891.
- ²³ A. Aurier. Concurrence. „Le Moderniste", N 10, 27 июня 1889.
- ²⁴ V. Verkade. Le Tourment de Dieu. Paris, 1926, стр. 70л
- ²⁵ См.: M. Denis. Paul Sérusier, sa vie, son oeuvre, у P. Sérusier. ABC de la peinture. Paris, 1942, стр. 46.
- ²⁶ См.: J. Rewald. Maillol. Paris, 1939, стр. 9, 10.
- ²⁷ См.: Suzanne Valadon par elle-même. „Prométhée", март 1939.
- ²⁸ Все перечисленные статьи появились в „Le Moderniste": Gauguin. Notes sur l'art à l'Exposition Universelle, 4, 13 июня 1889; Bernard. Au Palais des [Beaux-Arts. Notes sur la peinture, 27 июля 1889; Gauguin. Qui trompe-t-on ici? 21 сентября 1889.
- ²⁹ Письмо Гогена Шуффенекеру от 1 сентября 1889 г., Ле Пульдю. Lettres de Gauguin... № LXXXVI, стр. 165.
- ³⁰ Письмо Бернара к Шуффенекеру от 26 августа 1889 г. [Сен-Бриак]. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное г-жой Жанной Шуффенекер, Париж.
- ³¹ Письмо Гогена к Бернару [август 1889, Ле Пульдю]. Lettres de Gauguin..., № LXXXIV, стр. 162, 163.
- ³² Письмо Синьяка к Люсу [лето 1891]. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное г-жой Жинет Кашен-Синьяк, Париж.
- ³³ Письмо Бернара к Шуффенекеру [1892], Понт-Авен. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное г-жой Жанной Шуффенекер, Париж.
- ³⁴ Письмо Серюзе к Дени, 1889. Париж. См. ABC de la peinture. Paris, 1950, стр. 38.
- ³⁵ См.: Hartrick. A Painter's Pilgrimage through Fifty Years. Cambridge, 1939, стр. 30.
- ³⁶ A. Gide. Si le grain ne meurt. Paris, 1924, т. II, стр. 195—196. Согласно воспоминаниям Жида, встреча эта произошла в 1888 г., но нет никаких сомнений, что на самом деле она состоялась в 1889 г.
- ³⁷ См.: Mothéré (муж Мари Анри), цитируется у C. Chassé. Gauguin et le groupe de Pont-Aven. Paris, 1921, стр. 46—50.
- ³⁸ Эти фрески были открыты в 1924 г. американскими художниками Абрахамом Ратнером и Айседором Леви (см. „Life", 1 мая 1950 г.).
- ³⁹ Письмо Серюзе к Дени [осень 1889, Ле Пульдю]. См.: ABC de la peinture, 1942, стр. 54.
- ⁴⁰ См.: Bernard. Souvenirs. „La Rénovation esthétique", ноябрь 1907 и апрель 1909. Одна из этих песенок приведена в книге: Rewald. Seurat. Paris, 1948, стр. 152 (примеч. 81). В своих мемуарах Бернар (цит. соч.) впоследствии писал, что в те дни „мы смеялись над всеми, от членов института до дивизионистов и пуантилистов, которых тогда главным образом представляли г.г. Синьяк, Сёра и Писсарро. Последний, как каждый новообращенный, превратился в самого воинствующего и опасного оборонщика этого направления. Сколько художников стало приверженцами этой теории из уважения к его почтенной седой бороде и признанному таланту". В другом месте Бернар говорил о „Камилле Писсарро, иными словами о самом Рипипуэне (в связи с его непоколебимой верой в дивизионизм)". (См.: F. L. [Francis Lepeseur — псевдоним Бернара]. Choses diverses. „La Renovation esthétique", март 1908.
- ⁴¹ См.: Mothéré, цит. соч., стр. 38.
- ⁴² Неподписанная статья. „Gauguin et l'Ecole de Pont-Aven", „одного из его поклонников, принадлежащего к Понт-авенской школе". „Essays d'Art libre", ноябрь 1893.
- ⁴³ См.: K. van Hook. A Self Portrait by Paul Gauguin. „Gazette des Beaux-Arts", декабрь 1942.
- ⁴⁴ См.: Mothéré, цит. соч., стр. 33, 34.
- ⁴⁵ См.: C. Chassé. De quand date le synthétisme de Gauguin? „L'Amour de l'Art", апрель 1938.
- ⁴⁶ M. Denis. L'Influence de Paul Gauguin. „L'Occident", октябрь 1903. Перепечатано у Denis. Théories 1890—1910. Paris, 1921, стр. 163.
- ⁴⁷ См.: M. Denis. Définition du néo-traditionnisme. „Art et Critique", 23, 24 августа 1890. Перепечатано там же, стр. 1—13.

- ⁴⁸ Письмо Гогена к Дени [июнь 1899, Таити]. *Lettres de Gauguin...*, № CLXXI, стр. 290, 291.
- ⁴⁹ Сведения любезно предоставлены покойным И. Ф. Вилломсеном, Канны, и М. С. Шульцем, Копенгаген. М. Bodelsen. Willumsen, Kopenhagen, 1957. Автор доказал, что Вилломсен был более близко знаком с синтетизмом Гогена, которого никогда не признавал.
- ⁵⁰ Письмо Гогена к Бернару [ноябрь 1889, Ле Пульдю]. *Lettres de Gauguin...*, № XCII, стр. 173, 174.
- ⁵¹ Письмо Гогена к Бернару [конец ноября 1889, Ле Пульдю], там же, № XCV, стр. 178.
- ⁵² Письмо Тео к Винсенту Ван Гогу от 5 сентября 1889 г., Париж. См.: *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № T₁₆, стр. 274.
- ⁵³ Письмо Тео к Винсенту Ван Гогу от 22 октября 1889 г. [Париж], там же, № T₁₉, стр. 277.
- ⁵⁴ См.: F. Dauchot. Le „Christ Jaune” de Gauguin. „Gazette des Beaux-Arts”, июль—август 1954.
- ⁵⁵ В своей книге С. Chassé (*Gauguin et son temps*. Paris, 1955) воспроизводит распятие в Низоне около Понт-Авена, которое поразительно схоже с картиной Гогена „Зеленый Христос”.
- ⁵⁶ Письмо Тео к Винсенту Ван Гогу от 16 ноября 1889 г., Париж. *Verzamelde Brieven...*, № T₂₀, стр. 278.
- ⁵⁷ Письмо В. Ван Гога к брату [ноябрь 1889, Сен-Реми]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 615, стр. 478.
- ⁵⁸ Письмо В. Ван Гога к Бернару [начало декабря 1889, Сен-Реми]. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № V₂₁, стр. 236.
- ⁵⁹ Сведения, любезно предоставленные м-ль Х. Бутарик (Париж), по словам которой покойная г-жа Кошонек из Роспордена (Бретань), предполагаемая дочь Мари Анри и Мейера де Хаана, всегда утверждала, что портрет этот изображает не ее мать, хотя обычно он и считался портретом Мари Анри.
- ⁶⁰ См.: R. Rey. *Gauguin*. Paris, 1928, стр. 25.
- ⁶¹ См.: Mothégré, цит. соч., стр. 36.

ВАН ГОГ В СЕН-РЕМИ

•

СТАТЬЯ ОРЬЕ О ВАН ГОГЕ

Винсент Ван Гог покинул больницу лишь две недели спустя, 7 января 1889 г. Его отвез домой преданный почтальон Рулен, добросовестно информировавший Тео о состоянии здоровья Винсента. В больнице Ван Гог подружился с пастором Саллем и доктором Реем, проходившим практику при больнице (Ван Гог написал его портрет); с ними обоими встретился и Тео во время своего кратковременного пребывания в Арле, и они тоже поддерживали с ним связь.

Теперь, когда Винсент снова вернулся в свой желтый домик (хотя и продолжал ежедневно ходить в больницу на перевязки), он получил письмо от Гогена, где тот объяснял, что уехал в Париж, не желая тревожить друга во время болезни. Ван Гог был не вполне удовлетворен таким объяснением и написал Тео: „Как может Гоген ссылаться на то, что его присутствие тревожит меня? Ведь он же не станет отрицать, что я непрестанно звал его; ему передавали, и неоднократно, как я настаивал на том, чтобы немедленно повидаться с ним. Дело в том, что я хотел просить его держать все в тайне и не беспокоить тебя. Он даже не пожелал слушать”.¹

Когда Ван Гог начинал вспоминать о случившемся, ему становилось не по себе, но он всячески старался не показывать этого. Однако в одном из писем

к Тео он откровенно признался: „Позволив себе смелое сравнение, мы вправе усмотреть в нем [Гогене] маленького жестокого Бонапарта импрессионизма или что-то в этом роде... Не знаю, можно ли так выразиться, но его бегство из Арля — назовем вещи своими именами — можно отождествить или сравнить с возвращением из Египта вышеупомянутого маленького капрала, тоже поспешившего после этого в Париж и вообще всегда бросавшего свои армии в беде".¹

О собственном положении Ван Гог говорил совершенно спокойно. „Хотя в данный момент все будут бояться меня, — писал он Тео, — со временем это пройдет. Все мы смертны, и каждый из нас подвержен всевозможным болезням. Наша ли вина, что болезни эти бывают весьма неприятного сорта? Самое лучшее — это постараться поскорее выздороветь. Я чувствую угрызения совести, когда думаю о беспокойстве, которое, хотя и невольно, причинил Гогену. Но еще до того как все произошло, я в последние дни ясно видел: он работал, а душа его разрывалась между Арлем и желанием попасть в Париж, чтобы посвятить себя осуществлению своих замыслов".²

У Винсента даже хватало мужества подшучивать над собой. Обсуждая намерение Гогена снова вернуться в тропики, он писал брату: „Из этих мест мне вовсе нет нужды уезжать в тропики. Я верю и всегда буду верить в искусство, которое надо создавать в тропиках, и считаю, что оно будет замечательным, однако лично я слишком стар и во мне слишком много искусственного (особенно, если я приделаю себе ухо из папье-маше), чтобы ехать туда".³

Несмотря на печальный опыт, Ван Гог готов был в любой момент снова разделить свой дом с Гогеном и писал Тео: „Единственное, что он [Гоген] мог бы сделать и чего он безусловно не сделает, это попросту вернуться сюда... Словом, беру на себя смелость считать, что мы с Гогеном достаточно сильно любили друг друга, чтобы в случае необходимости снова начать совместную жизнь".⁴

Но надеждам Ван Гога был нанесен жестокий удар: ровно через месяц после его выздоровления, как раз когда он начал работать, его снова пришлось отправить в больницу. На этот раз он внезапно вообразил, что его пытаются отравить. Попав в больницу, он наотрез отказался разговаривать. Однако уже примерно через неделю доктор Рей смог сообщить Тео, что Винсент чувствует себя гораздо лучше и есть надежда на выздоровление. Несколько дней спустя художник сам писал брату: „Большой частью я чувствую себя совершенно нормальным. Право, мне кажется, что мое заболевание просто связано с пребыванием в этой местности и я должен спокойно переждать, пока оно пройдет, даже в том случае, если приступ повторится (чего, вероятно, не будет)". Винсент сейчас заставил себя отказаться даже от своей заветной мечты. Он добавлял: „После того, что случилось со мной, я больше не смею понуждать других художников ехать сюда; они рискуют потерять разум, как потерял его я..."⁵

Вторично выйдя из больницы, Ван Гог поспешил вернуться к работе и написал несколько полотен, которые сам считал совершенно „спокойными". Прежде всего он взялся за портрет г-жи Рулен, начатый еще до болезни. Он особенно торопился завершить работу над этим полотном, так как Рулена переводили на новую должность в Марсель, куда за ним должна была последовать семья,

и Ван Гог боялся, что жена почтальона после отъезда мужа не захочет больше позировать ему. (Много лет спустя г-жа Рулен рассказала дочери, что всегда немножко побаивалась художника.)

В этой новой картине Ван Гог изобразил г-жу Рулен, качающей невидимую колыбель на фоне, украшенном вымышленными цветами. Картина была навеяна романами Пьера Лоти „Исландский рыбак“, который Ван Гог обсуждал с Гогеном. Размышляя о монотонной и опасной жизни моряков, Винсент захотел написать такую картину, повесив которую в каюте они вспоминали бы, как когда-то качались в люльке под звуки колыбельной песни. Таким образом, картина эта выражала его увлечение „абстракциями“ и „утешающим“ искусством, но, как он объяснял, она была также „попыткой извлечь из цвета всю возможную музыку“. Ван Гог был так захвачен своей темой, что написал несколько вариантов картины. Один из них, по мнению Винсента наилучший, был выбран г-жой Рулен; другой он позднее подарил Гогену, пожелавшему иметь также один из вариантов его „Подсолнечников“. Но Ван Гог, вспомнив, что „Подсолнечники“ понравились Гогену лишь много времени спустя, после того как он увидел их, согласился на это лишь при условии, что Гоген даст ему в обмен одну из своих не менее значительных работ.⁶

Винсент Ван Гог был так спокоен, что написал свой автопортрет с еще перевязанным ухом, а несколько ранее даже зашел в публичный дом, где ему сказали, что такие инциденты, как тот, что произошел с ним, здесь считаются обычным делом.⁷ (Ван Гог жадно собирал любые сведения, подтверждающие, что его случай был явлением „обычным“, вызванным климатом и т. д., иными словами, мог произойти с каждым.) Но стоило ему опять взяться за работу, как над ним нависла новая беда: свыше восьмидесяти жителей Арля подписали петицию на имя мэра с требованием госпитализировать художника.⁸ 26 февраля к нему явился полицейский чиновник, опечатал его дом и вновь водворил Винсента в больницу.

Много месяцев спустя Ван Гог сожалел, что послушно последовал за полицейским и жаловался брату: „Я упрекаю себя за трусость; я должен был отстаивать свою мастерскую, даже если бы это привело к драке с жандармами и соседями. Другой на моем месте схватился бы за револьвер, и, конечно, если бы я, художник, убил нескольких болванов, меня бы оправдали. Так мне и надлежало поступить, но я оказался трусом и пьяницей“.⁹

К счастью, Ван Гог не прибег к оружию (да он его, несомненно, и не имел), а вместо этого подавил свою гордость, с трудом сохранив спокойствие из боязни, что его могут счесть буйно помешанным, если он начнет бурно выражать свое возмущение. В страшные дни, последовавшие за этим, когда он был полностью предоставлен самому себе — без книг, даже без своей трубки, у него было достаточно времени на размышления о прошлом и будущем, которое начинало ему казаться все более и более мрачным. Напряжение оказалось чересчур сильным, и у Ван Гога начался новый приступ, длившийся, однако, недолго. Винсент был так подавлен, что даже не подумал написать Тео; пастор Салль взял на себя обязанность информировать Тео и, после того как приступ прошел, сообщил ему: „Ваш брат с большим спокойствием и совершенно разумно говорил со мной

о своем положении, а также о петиции, подписанной его соседями. Эта петиция чрезвычайно расстроила его. „Если бы полиция, — сказал он мне, — встала на мою защиту, запретив детям и даже взрослым собираться вокруг моего дома и заглядывать в окна, как они делали (словно я какое-то диковинное животное), я был бы куда спокойнее; во всяком случае, я никому не причинил вреда". Короче, я нахожу, что брат ваш преобразился, и дай бог, чтобы дело и дальше шло на поправку, хотя состояние у него все еще неопределенное и невозможно объяснить те неожиданные и полные перемены, которые происходят в нем".¹⁰

После месячного молчания Винсент снова написал Тео и просил его не вмешиваться в действия местных властей, так как рассчитывал вновь завоевать свободу спокойным и разумным поведением. Он беседовал о своей болезни с доктором Реем, который объяснил ему, что его состояние отчасти вызвано тем, что вместо обильного и регулярного питания он сидел на кофе и алкоголе. Он ответил: „Допускаю, но мне приходилось как-то подстегивать себя для того, чтобы получить ту высокую напряженность желтого цвета, которой я добился прошлым летом. В конце концов, художник — это человек, который работает, и несправедливо позволять нескольким дуракам [имеются в виду лица, подписавшие петицию] добивать его". И он печально добавил: „...Я думаю, мне придется сознательно избрать роль сумасшедшего, так же как Дега избрал себе маску нотариуса. Только у меня, вероятно, не хватит сил играть такую роль".¹¹

Тео Ван Гог, уже назначивший день своей свадьбы, был глубоко встревожен вестями от Винсента. Услышав, что Синьяк собирается поехать на юг, он попросил его заехать в Арль и навестить брата. Так, в конце марта, Синьяк побывал у Ван Гога в больнице. Ему разрешили погулять с пациентом, и они вдвоем направились к домику Винсента, куда им удалось проникнуть с трудом, так как он все еще был опечатан полицией. В конце концов они все-таки вошли туда, и Винсент смог показать Синьяку все собранные в мастерской картины; он даже подарил Синьяку небольшой натюрморт с двумя селедками. Синьяк впоследствии рассказывал об этом визите: „Весь день он говорил о живописи, литературе, социализме. К вечеру он немного устал. Дул жуткий мистраль, и это, возможно, взвинтило его. Он порывался выпить литр скипидара прямо из бидона, стоявшего на столе у него в спальне. Пришло время вернуться в больницу".¹²

Синьяк зашел к нему на следующий день, чтобы попрощаться. Визит его очень подбодрил Ван Гога, хотя Синьяк, по-видимому, не слишком восторженно отнесся к работам Винсента. Во всяком случае, в сообщении, посланном Тео, он высказывается весьма осторожно: „Я застал вашего брата в отличном физическом и душевном состоянии, — писал Синьяк. — Вчера и сегодня утром мы вместе ходили гулять. Он показал мне свои картины; среди них есть несколько по-настоящему хороших и все они очень интересны".¹³

Сам же Винсент был в восторге от этого посещения, нарушившего тоскливую монотонность его жизни, и сообщил брату: „Я пишу тебе, чтобы рассказать о визите Синьяка, доставившем мне большую радость. Он был очень смел, откровенен и прост, когда речь зашла о том, не взломать ли нам дверь,

запертую полицией... Я нашел Синьяка очень спокойным, хотя говорят, что он бывает неистов; на меня он произвел впечатление человека хладнокровного и уравновешенного — вот и все. Редко, вернее, никогда не приходилось мне беседовать с импрессионистом без споров или обоюдного раздражения." ¹¹

В конце марта Ван Гог у разрешили самостоятельные прогулки, и он был счастлив выяснить, что его непосредственные соседи не принимали участия в петиции. Но по договоренности с врачами было решено, что он пока по-прежнему остается в больнице, где он в тот момент писал двор и делал кое-какие рисунки. ¹⁴

Страстно желая снова приступить к работе, он вынужден был в то же время расстаться со своим желтым домиком и отправить мебель на хранение. Доктор Рей предоставил в его распоряжение две небольшие комнатки; примерно в середине апреля Винсент уже сообщал брату, проводившему медовый месяц в Голландии, что он работает над шестью этюдами одновременно.

Работа способствовала его выздоровлению, хотя и не отвлекала от размышлений о будущем. „Я очень мало читаю, чтобы иметь возможность больше думать, — писал он своей сестре Вил. — Вполне возможно, что мне предстоит еще много страданий. Сказать по правде, это не очень улыбается мне, ибо меньше всего меня привлекает карьера мученика. Я никогда не стремился проявлять героизм, которого во мне нет и которым я безусловно восхищаюсь в других людях, но, повторяю, я не считаю героизм ни своим идеалом, ни своим долгом... Ежедневно я принимаю лекарство от самоубийства, которое рекомендует несравненный Диккенс. Состоит оно из стакана вина, куска хлеба, ломтика сыра и трубки с табаком. Ты, пожалуй, скажешь, что это чересчур простой способ. Верь или не верь, но тоска иногда доводит меня почти до самоубийства; бывают, однако, моменты, когда..." ¹⁵

Ван Гог не мог не сознавать, что сейчас у него не хватит мужества жить и работать в одиночестве. У него был долгий разговор с пастором Саллем, который затем сообщил Тео: „Иногда кажется, что не осталось и следа болезни, так сильно мучившей его... Он полностью сознает свое положение и говорит со мной с трогательной искренностью и простотою обо всем, что с ним произошло, и как он опасается, может произойти опять. „Я не в состоянии, — сказал он мне позавчера, — сам следить за собой и контролировать себя; я чувствую, что стал теперь совсем другим, чем раньше". ¹⁶

В результате пастор, посоветовавшись с докторами, предложил художнику поселиться в убежище для душевнобольных в окрестностях Сен-Реми, и Винсент целиком одобрил это предложение. 21 апреля он написал брату подробное письмо: „Надеюсь, будет достаточно, если я скажу, что решительно неспособен искать новую мастерскую и жить там в одиночестве — ни здесь в Арле, ни в другом месте... Я пытался привыкнуть к мысли, что мне придется все начинать сначала, но в данный момент это немыслимо. Работоспособность моя понемногу восстанавливается, но я боюсь, что потеряю ее, если стану принуждать себя и если на меня сверх того ляжет вся ответственность за мастерскую. Итак, я решил на время перебраться в убежище ради собственного спокой-

ствия и ради спокойствия окружающих. Меня несколько утешает то обстоятельство, что теперь я начинаю считать безумие такой же болезнью, как любая другая, и воспринимаю его как таковую, тогда как во время приступов все, что я воображал, казалось мне реальностью. Честное слово, не хочу ни думать, ни говорить об этом. Избавь меня от объяснений, но прошу тебя, пастора Салля и доктора Рея устроить так, чтобы в конце этого месяца или в начале мая я смог бы поселиться там как постоянный пациент. Начать снова жизнь художника, какую я вел прежде, уединяться в мастерской, без развлечений, если не считать посещения кафе или ресторана, под испытующими взорами соседей и прочее, — нет, этого я не могу. Жить же с другим человеком, даже с художником, трудно, очень трудно: берешь на себя слишком большую ответственность. Не смею даже думать об этом. Давай попробуем три месяца, а потом увидим... Я буду работать над картинами и рисунками, но без прошлогоднего напряжения. Не расстраивайся из-за всего этого. Последние несколько дней были грустными — переезд, перевозка мебели, упаковка картин, которые я посылаю тебе. Грустно мне главным образом потому, что все это ты дал мне с такой большой братской любовью, что в течение долгих лет ты один поддерживал меня, а теперь я снова докучаю тебе этой печальной историей, — но мне очень трудно выразить все, что я чувствую. Доброта, проявленная тобой по отношению ко мне, не пропала даром, поскольку ты обладаешь ею и она остается при тебе, даже если ее практические результаты равны нулю...

Пойми, если одной из главных причин моего сумасшествия был алкоголь, то пришло оно очень медленно и уйти может тоже только медленно, если ему, конечно, вообще суждено уйти. Если же виновато курение, то все равно... Что ж, от пороков нашего времени все равно никуда не денешься и, в конце концов, только справедливо, что после долгих лет сравнительно хорошего здоровья мы рано или поздно получаем, что заслужили. Что до меня, то должен признаться, я не выбрал бы сумасшествие, если бы мог выбирать, но уж раз такая штука приключилась, от нее легко не отделаешься. Тем не менее я могу найти утешение в том, что еще способен немного заниматься живописью... Мысленно жму твою руку, но не знаю, сумею ли часто писать тебе, поскольку не каждый день ум мой бывает настолько ясен, чтобы я мог писать совершенно логично".¹⁷

Тео считал, что Винсенту лучше поехать в Понт-Авен, чем быть запертым в Сен-Реми, но брат его отверг этот проект. Когда молодая жена Тео предложила, чтобы художник приехал и поселился с ними в Париже, ее муж попытался объяснить ей своеобразный характер деверя, с которым она никогда не встречалась: „Самая большая трудность состоит в том, что он всегда болезненно воспринимает любое внешнее воздействие, независимо от того, здоров он или нет. Если бы ты знала его, то поняла, как трудно решить, что с ним делать. Как тебе известно, он давно порвал со всеми так называемыми условностями. По его одежде и манерам сразу видно, что это человек совершенно особый, и уже много лет назад те, кто встречался с ним, говорили: „Он сумасшедший". Мне все это безразлично, но дома у нас жить он не сможет. Даже

в его манере разговаривать есть нечто такое, от чего люди либо становятся о нем очень высокого мнения, либо вовсе не переваривают его. Он всегда находит людей, которых влечет к нему, но в то же время у него много врагов. Безразличные отношения для него невыносимы. У него всегда либо одна крайность, либо другая. Даже его лучшие друзья не всегда могут легко поладить с ним, так как он никого и ничего не щадит. Если бы у меня было время, я поехал бы к нему, возможно, отправился бы вместе с ним в длительное путешествие пешком, так как сейчас это единственное, что способно хоть немного успокоить его. Если бы я мог найти кого-нибудь из художников, кто согласился бы на такую поездку с ним, я послал бы к нему этого человека. Но те, с кем он хоть как-то может ладить, боятся его, и его совместная жизнь с Гогеном ничего не изменила — напротив. Кроме того, есть еще кое-что, из-за чего у меня не хватает смелости пригласить его сюда..."¹⁸

Дальше Тео объяснял, как перевозбужден был в Париже Винсент и что едва ли пребывание в столице принесет ему пользу. Однако он добавлял: „Если он сам захочет приехать сюда, я ни секунды не стану колебаться... Но, повторяю, мне кажется, что для него можно сделать только одно — разрешить ему поступать, как он хочет. Ему нигде не будет спокойно, разве что там, где его окружают природа и очень простые люди, как Рулены. Где бы он ни находился, пребывание его всюду оставляет след. Он не в силах промолчать, если видит, что что-то не так, и вот возникают ссоры... Я страдаю из-за того, что так беспомощен и ничего не могу для него сделать, но необычным людям помогают необычные меры, и, я надеюсь, выход найдется там, где обычные люди даже не станут искать его".¹⁸

Сам Винсент Ван Гог был готов прибегнуть к необычным мерам: он даже сообщил брату, что самым лучшим выходом для него будет поступить на пять лет во Французский иностранный легион, так как физически он уже давно не чувствовал себя так хорошо, как сейчас, хотя и признает, что умственно он не совсем устойчив. Тео, конечно, и слышать не хотел о таком решении, подозревая, что Винсент готов скорее пожертвовать собой, чем обречь его на дальнейшие осложнения и расходы. Тео не мог отделаться от мысли, что даже желание Винсента попасть в убежище для душевнобольных продиктовано стремлением упростить положение; поэтому он еще раз, вопреки здравому смыслу, предложил брату переехать в Бретань или Париж. Но художник отказался: „Я не в состоянии ехать в Париж или Понт-Авен; к тому же у меня нет ни охоты ехать, ни сожалений о том, что я не могу себе этого позволить".¹⁹

А жене Тео Винсент несколько позже объяснил, что для него, как и для Тео, „Париж представляется чем-то вроде кладбища, где погибли уже многие художники, с которыми мы прямо или косвенно были знакомы".²⁰ Тео в конце концов согласился на изоляцию Винсента, но разъяснил ему: „Я считаю твой уход в Сен-Реми не отступлением, как ты говоришь, а просто кратковременным отдыхом, для того чтобы поскорее вернуться с новыми силами".²¹

В общем болезнь в значительной мере смягчила характер Винсента Ван Гога. Он даже признал, что его безудержный нрав действительно мог восста-



новить против него окружающих, и боялся, что суждения его часто бывают чересчур безапелляционны.

Тем временем пастор Салль побывал в Сен-Реми и привез следующие новости: месячная плата там выше, чем они ожидали, и Винсенту не разрешат работать за стенами убежища. Художник был чрезвычайно огорчен, но Тео согласился взять на себя дополнительное финансовое бремя. „Если бы не твоя дружба, — писал ему Винсент, — меня безжалостно довели бы до самоубийства: как мне ни страшно, я все-таки прибег бы к нему”.²²

В тот самый момент, когда Ван Гог готовился к отъезду в Сен-Реми, он снова и в последний раз заговорил о своей любимой мечте: „Я не отказываюсь от мысли об ассоциации художников, о совместной жизни нескольких из них. Пусть даже нам не удалось добиться успеха, пусть даже нас постигла при-скорбная и болезненная неудача, — сама идея, как это часто бывает, все же остается верной и разумной. Но осуществить ее так и не придется”.²³

24 апреля 1889 г. Тео Ван Гог написал из Парижа директору убежища для умалишенных в Сен-Реми: „Господин директор, с согласия нижеупомянутого лица, являющегося моим братом, я прошу принять в ваше заведение Винсента Вилема Ван Гога, художника, тридцати шести лет, родившегося в Грут Зундерт (Голландия) и ныне проживающего в Арле. Я прошу принять его как пациента третьего класса. Учítывая, что изоляция его желательна главным образом для того, чтобы предупредить повторение приступов, а не потому, что он находится в неуравновешенном умственном состоянии, я надеюсь, вы сочтете возможным разрешить ему писать картины за пределами убежища, если он того пожелает. Сверх того, не вникая в подробности необходимого ухода,

который, без сомнения, одинаково заботливо предоставляется всем вашим пациентам, я прошу вас оказать мне любезность и разрешить ему по крайней мере полбутылки вина за обедом. Примите уверения в моем совершенном почтении. Т. Ван Гог".²⁴

8 мая 1889 г. Винсент Ван Гог в сопровождении пастора Салля предпринял короткое путешествие (около семнадцати миль) через Тараскон в Сен-Реми и был представлен директору убежища доктору Пейрону. На следующий день пастор сразу же сообщил Тео Ван Гогу: „Наша поездка в Сен-Реми прошла в высшей степени благополучно. Г-н Винсент был совершенно спокоен и сам объяснил директору, что с ним, как человек, прекрасно сознающий свое положение. Он пробыл со мной до моего отъезда, а когда я прощался с ним, усиленно благодарил меня и, казалось, был растроган мыслью о совершенно новой жизни, которую будет вести в этом заведении".²⁵

Художнику была предоставлена достаточно комфортабельная комната и дано желанное разрешение выходить за пределы убежища, если ему захочется работать в живописных и мирных окрестностях.

Убежище это расположено в красивом, но довольно уединенном месте, милях в двух от самого Сен-Реми, родины Нострадама, сонного городка, насчитывающего всего несколько тысяч жителей. Убежище находится на плодородной равнине и окружено полями пшеницы, виноградниками и оливковыми рощами, а с южной стороны к нему вплотную подходят обрывистые горы Люберон, последние отроги далеких Альп. Первоначально здесь был августинский монастырь, построенный в XII—XIII столетиях; от него и поныне сохранилось небольшое, но восхитительное здание и церковь. Позже помещение было расширено и к нему были пристроены два невысоких и удивительно длинных крыла, которые протянулись по обеим сторонам старинного здания. Когда в начале XIX века здесь было основано убежище, в этих корпусах размещались пациенты — мужчины и женщины. Сейчас вся лечебница окружена садами и лужайками и обнесена стеной; красивая сосновая аллея и дорожка, густо окаймленная ирисами и лаврами, ведет к жилищу врача. Окна мужского корпуса с одной стороны выходят на пашню, а с другой — в величественный, хотя и сильно запущенный парк, с каменными скамьями, круглым бассейном, высокими узловатыми соснами, согнутыми мистралем, густой травой и кустарником. Хотя общий вид здания и парка, несмотря на его заброшенность и пустынность, не производит гнетущего впечатления, внутри помещение для мужчин выглядит крайне мрачно: длинные, плохо освещенные коридоры и монотонные ряды маленьких комнаток с зарешеченными окнами.

Помещение, которое занимал Ван Гог, выходит на поля, где вдалеке виднеются гряды гор. Налево от коридора расположена большая комната, вся мебель которой состоит из деревянных скамей, прикрепленных к стенам; окна этой комнаты выходят в парк, но большие деревья, впоследствии вырубленные, тогда почти не пропускали в нее света.

Когда Ван Гог был принят в лечебницу для душевнобольных, в ней было всего десять пациентов — мужчин. За ними присматривало несколько слугите-

лей, которым помогали монахи, варившие пищу, занимавшиеся шитьем и пр. В целом же пациенты были предоставлены самим себе, так как из-за крайне скудного бюджета доктор Пейрон заботился главным образом о том, чтобы его пациенты не протянули ноги, и не помышлял лечить их теми новейшими средствами, которыми располагала наука того времени.

Доктор Теофиль Пейрон вначале служил врачом во флоте, а потом получил место окулиста в Марселе.²⁶ Он, по-видимому, был знаком с терапией, но его вряд ли можно было считать специалистом по душевным болезням.

На другой день после прибытия художника в убежище доктор сделал следующую запись в списке больных, добровольно поступивших в лечебницу: „Я, нижеподписавшийся, директор убежища Сен-Реми, удостоверяю, что Винсент Ван Гог, тридцати шести лет, уроженец Голландии, в настоящее время постоянно проживающий в Арле, департамент Буш-дю-Рон, и находившийся на излечении в местной больнице, страдает помешательством в острой форме со зрительными и слуховыми галлюцинациями, в результате чего он искалечил себя, отрезав себе ухо. В настоящий момент он, видимо, находится в здравом рассудке, но не имеет достаточно сил и мужества для самостоятельной жизни и поэтому добровольно просил принять его в число пациентов данной лечебницы. На основании вышеизложенного считаю, что г-н Ван Гог подвержен эпилептическим припадкам с очень большими интервалами, почему и рекомендуется подвергнуть его длительному наблюдению в стенах данной лечебницы“.²⁷

Диагноз доктора Пейрона был, очевидно, основан на сообщении из арльской больницы и на том, что рассказали ему сам художник и пастор Салль. Позднее болезнь Ван Гога изучали многие врачи. Они ставили различные диагнозы — от шизофрении до сифилиса, наследственного или благоприобретенного (хотя это совершенно бездоказательно), но большинство их склонялось к мнению, что он страдал падучей болезнью.²⁸ Ван Гог рассказал доктору Пейрону, что в семье его матери были случаи эпилепсии. Теперь признано, что он страдал эпилептическим психозом (скрытая психическая эпилепсия); симптомы этого заболевания следующие: больной мрачен, неразговорчив, непокорен, подозрителен, обидчив, склонен оскорблять других, легко возбудим, способен набрасываться на людей.²⁹ Для этого заболевания характерны периодические припадки неопределенной длительности, которым предшествует так называемый „сумеречный период“ и после которых наступает оцепенение. Однако в промежутках между приступами больной ведет себя совершенно разумно.

У Винсента Ван Гога приступы обычно длились от двух недель до одного месяца; начинались они более или менее внезапно и случались через сравнительно длительные промежутки времени. Во время приступов он стремился покончить с собой, неоднократно пытался проглотить свои ядовитые краски и страдал от страшных галлюцинаций. Нечего и говорить, что все обычные занятия, как, например, живопись, рисование, писание писем полностью прекращались, как только несчастного одолевала болезнь, погружавшая его обычно в состояние глубокого утомления, если только он не был перевозбужден. Когда он приходил в себя, у него оставались лишь смутные воспоминания

о происшедшем. В промежутках между приступами он полностью сохранял все свои способности и мог работать, писать, рассуждать с прежней ясностью ума. Это позволяло ему обсуждать собственную болезнь с поразительным беспристрастием и полной покорностью перед неизбежным.

Во всяком случае, письма, написанные Ван Гогом в Сен-Реми, и работы, выполненные им там, принадлежат человеку, полностью владеющему своими эмоциями. Провалы памяти, которыми он страдал, не оставляли следов на его работе, поскольку периоды его болезни и творческой деятельности никогда не совпадали.

Хотя доктор Пейрон, возможно, и поставил правильный диагноз болезни Ван Гога, он ничего не предпринял для излечения своего пациента, если не считать двух длительных ванн в неделю. (Ванны, по-видимому, принимались одновременно группой больных в небольшой комнате нижнего этажа, с двумя рядами лоханей, стоявших друг против друга.) Правда, медицина в те времена не располагала теми средствами и методами, какими располагает сегодня, но, с другой стороны, директор убежища Сен-Реми славился своей скупостью. Остальным пациентам приходилось не лучше, чем художнику: все они в равной мере были заброшены. „Следовать лечению, применяемому в этом заведении, очень легко, — писал Винсент брату, — ибо здесь ровно ничего не делают".³⁰ Удивительно, однако, что Ван Гог сначала был доволен убежищем, — возможно, потому что его предоставили самому себе и позволили работать. В конце концов, это было как раз то, чего он хотел, хотя нельзя отрицать, что более внимательный и индивидуальный подход мог бы разрядить то страшное напряжение, в каком художника держало подозрение, что болезнь его неизлечима. Нужнее всего ему была уверенность в том, что еще есть надежда и могут найтись пути к восстановлению его здоровья, но именно эту уверенность он получал в самых недостаточных дозах. Даже религиозные басни могли бы сотворить чудо, если бы они убедили его, что приступы эти будут становиться все реже и реже и в конце концов совершенно прекратятся. Как всякий обреченный, он бы несомненно радовался возможности утешиться иллюзиями. В самом деле, бывали моменты, когда он сам держался за эту надежду, мужественно обманывая себя. Однако в целом удручающая атмосфера лечебницы слишком часто напоминала ему о его состоянии, хотя он и говорил, что общество других пациентов в какой-то мере примиряет его с собственной болезнью.

В тот самый день, когда его приняли в лечебницу, Ван Гог писал брату и невестке: „Я думаю, что, приехав сюда, поступил правильно главным образом потому, что, видя реальность жизни различных сумасшедших и душевнобольных, я избавляюсь от смутного страха, от боязни безумия. Мало-помалу я смогу приучить себя считать сумасшествие такой же болезнью, как всякая другая... Вполне возможно, что я пробуду тут довольно долго. Никогда не испытывал я такого покоя, как здесь и в арльской больнице. Наконец-то я смогу немного поработать!"³¹

Писал он теперь реже, чем раньше, вероятно, потому, что однообразная жизнь не давала материала для частых сообщений, но если уж писал, то письма были длинные и полные подробностей.

Через несколько недель после первого письма он послал Тео подробный отчет о своей новой жизни: „С тех пор как я прибыл сюда... для работы мне хватало запущенного сада и я еще не выходил за ворота. Тем не менее места в Сен-Реми очень красивые, и рано или поздно я начну проводить там какое-то время... У меня маленькая комнатка, оклеенная серо-зелеными обоями, с двумя занавесями аквамаринového цвета с набивным рисунком — очень бледные розы, оживленные кроваво-красными полосками. Эти занавеси, — наверно, дар какого-нибудь несчастного богатого покойного пациента, — очень хороши. Того же происхождения, видимо, и старое кресло, обитое пестрой тканью à la Диаз или à la Монтичелли: коричневое, красное, розовое, белое, кремовое, черное, незабудковое и бутылочно-зеленое. За окном, забранным решеткой, видно обнесенное стеной пшеничное поле... над которым по утрам во всем своем блеске восходит солнце. Кроме того, так как здесь пустует более тридцати комнат, у меня есть еще одна комната для работы. Комната, где мы проводим дождливые дни, напоминает зал для пассажиров третьего класса на какой-нибудь захолустной станции, тем более что здесь есть и почтенные сумасшедшие, которые постоянно носят шляпу, очки, трость и дорожный плащ, вроде как на морском курорте. Вот они-то и изображают пассажиров.

Еда — так себе. Немножко, конечно, попахивает плесенью, как в каком-нибудь запыленном тараканами парижском ресторанчике или дрянном пансионе. Так как эти несчастные абсолютно ничего не делают (нет даже книг, ничего решительно, чтобы занять их, кроме кегельбана и шашек), им не остается ничего другого, как в определенные часы набивать себе живот горохом, бобами, чечевицей и всякой другой бакалеей и колониальными продуктами. Так как переваривание этой провизии сопряжено с некоторыми трудностями, то они поглощены весь день занятием столь же безопасным, сколь дешевым. Но, отбросив шутки в сторону, должен сказать, что я в значительной мере перестаю бояться безумия, когда вижу вблизи людей, пораженных им, таких, каким в один прекрасный день могу стать и сам... Хотя есть и такие, которые кричат и обычно бывают невменяемы, здесь в то же время существует и подлинная дружба... Они говорят: „Мы должны терпеть других, чтобы другие терпели нас". Все мы здесь отлично понимаем друг друга... Если у кого-либо случается припадок, остальные ухаживают за ним и следят, чтобы он не нанес себе повреждений. То же относится к людям, впадающим в буйство: если затевается драка, старожилы заведения тотчас же разнимают дерущихся...

И вот что еще радует меня: я замечаю, что другие во время приступов тоже слышат звуки и странные голоса, как я, и вещи перед их глазами тоже меняются. А это уменьшает страх, который я почувствовал во время первого приступа... Когда знаешь, что это просто симптом болезни, начинаешь воспринимать это спокойно, как и многое другое... Мне кажется, если знаешь, что это такое, если понимаешь свое положение и отдаешь себе отчет, что ты подвержен приступам, то можно подготовить себя к ним, чтобы не поддаться чрезмерному страху и отчаянию.

Потрясение, пережитое мною (во время первого приступа), было таким сильным, что я даже боялся шевельнуться, и приятнее всего для меня было бы вовсе не просыпаться. В настоящий момент этот страх перед жизнью ослабел и чувство подавленности менее остро. Но у меня до сих пор нет силы воли и отсутствуют какие бы то ни было желания... Вот почему я не скоро уеду отсюда; в любом месте я останусь подавленным. Лишь за последние несколько дней мое отвращение к жизни несколько смягчилось.

Надеюсь, что через год я буду лучше знать, что я могу и чего хочу. Тогда мало-помалу я найду в себе силы начать все сызнова. Возвращаться в Париж или ехать куда-нибудь еще у меня сейчас нет охоты. Мое место здесь. По-моему, те, кто пробыли здесь много лет, страдают крайней апатией. Однако до известной степени меня спасет от такого состояния моя работа".³²

Письмо это представляет собой не только мужественную попытку спокойно проанализировать свое состояние. Попутно Винсент всячески старается рассеять тревогу брата и в то же время подавить собственные опасения. Юмористически описывая пациентов и даже подчеркивая преимущества пребывания вместе с другими сумасшедшими, он пытается скрыть от брата, как ужасно тяжело жить в обществе слабоумных и шизофреников. Подшутив над нездоровой пищей, он ничего больше об этом не сообщил Тео, и лишь несколько месяцев спустя признался, что с первого же дня отказался от общего стола, предпочитая жить на хлебе и супе.³³

Вероятно, художник поначалу действительно не видел всех неудобств новой жизни, отчасти из-за ослабевшей силы воли, отчасти потому, что перемена в жизни отвлекла его внимание от мелочей, но главным образом потому, что чувствовал, как возрождается его желание работать. Он больше всего уповал на то, что работа исцелит его, поможет ему преодолеть подавленное настроение и даст ему мужество взглянуть в лицо будущему.

Спустя месяц после его прибытия в Сен-Реми Ван-Гогу разрешили работать не только в саду убежища, но и в его окрестностях, куда он отправлялся в сопровождении служителя. Но хотя он испытывал удовлетворение от своей работы и даже чувствовал, что картины его становятся лучше, чем прежде, он все еще не был готов к жизни в нормальной обстановке.

„Однажды я отправился в деревню [Сен-Реми], — сообщал он в июне, — и хотя я шел с провожатым, зрелище людей и вещей привело меня чуть ли не в обморочное состояние, и я почувствовал себя совершенно больным. На природе же меня поддерживает сознание, что я работаю".³⁴

Однако теперь он старался не переутомляться. Размеренное и безбурное существование, а также успешная работа укрепили его уверенность в себе. „Благодаря тем предосторожностям, которые я сейчас принимаю, — писал он Тео в июне, — я уже так легко снова не заболею, и, надеюсь, приступы мои не повторяются".³⁵

Конечно, жилось Ван Гогу в лечебнице куда более сносно, чем остальным несчастным пациентам. Он мог уединиться и работать, мог по временам выходить на волю и мог очень много читать. Переписка с братом держала худож-

ника в курсе всех интересовавших его событий, а Тео посылал ему не только книги, но также газеты и журналы. Так он узнал о большой выставке скульптур Родена и картин Моне, устроенной у Пти во время Всемирной выставки, прочел о выставке Гогена и „Группы импрессионистов и синтетистов" у Вольпини. Название это, по-видимому, озадачило его, потому что он отметил: „Меня хотят заставить поверить, что основана еще одна новая секта и, конечно, куда более непогрешимая, чем все существующие. Это и есть та выставка, о которой ты писал мне? Что за буря в стакане воды!"³⁴

Однако в письме к сестре Винсент отзывался о выставке Гогена с большим сочувствием: „Друг, живший со мной в Арле, и еще несколько художников устроили выставку, в которой участвовал бы и я, если бы был здоров. А чего они сумели добиться? Почти ничего. И все-таки в их полотнах есть нечто новое, нечто хорошее, такое, что доставляет мне радость и, уверяю тебя, даже вызывает мое восхищение".³⁶

Хотя Ван Гог теперь не переписывался ни с Гогеном, ни с Бернаром, он непрестанно думал о своих двух друзьях и нередко, работая, чувствовал их рядом с собой. Особенно часто он вспоминал, как обсуждал с ними необходимость „утешающего искусства" и как старался объяснить Гогену, что такое искусство уже было создано художниками Барбизонской школы.³⁷ Как они, он обращался к наблюдениям над самыми скромными и простыми объектами природы, которые передавал без слишком тщательной композиции, так, как будто бы он заметил их случайно. Действительно, среди первых его тамошних картин, сделанных, по-видимому, в саду лечебницы Сен-Реми, есть несколько таких, которые изображают цветы или растения, заполняющие холст. Самая значительная и большая из них — это картина с ирисами, которая напоминает затканную цветами и искусно переплетенными листьями материю и на которой почти не видно ни земли, ни неба. Вся поверхность представляет собой одну ослепительную композицию, повторяющую все те же формы цветов, все тот же рисунок листы, все те же краски и передающую таким образом ощущение пышного цветения. Ван Гог написал в двух аспектах и сам сад: скамью среди деревьев, увитых плющом, и ряд деревьев и цветущих кустов вдоль фасада крыла, отведенного для мужчин. Кроме того, он написал несколько видов обнесенного оградой поля, простиравшегося за его зарешеченным окном, с виднеющимися вдали горами. Среди нескольких картин, написанных за стенами лечебницы в течение мая — июня 1889 года, есть три с изображением кипарисов.

„Кипарисы все еще увлекают меня, — писал Винсент Тео. — Я хотел бы сделать с ними нечто вроде моих полотен с подсолнечниками. Меня удивляет, что до сих пор они не были написаны так, как вижу их я. По линиям и пропорциям они прекрасны, как египетский обелиск. И такая изысканная зелень! Они — как черное пятно в залитом солнцем пейзаже, но это черное пятно — одна из самых интересных и трудных для художника задач, какие только можно себе вообразить".³⁸

В другом письме Ван Гог сообщал: „Я написал пейзаж с оливами и новый этюд звездного неба. Хотя я не видел последних полотен Гогена и Бернара,

я глубоко убежден, что те два этюда, о которых я упомянул, сделаны в том же духе. Когда этюды эти, равно как этюд с плющом, побудут какое-то время перед твоими глазами, ты получишь гораздо более полное, чем из моих писем, представление о вещах, которые мы обсуждали с Гогеном и Бернаром и которые нас занимают. Это не возврат к романтизму или религиозным идеям, нет. Тем не менее, взяв у Делакруа по части цвета больше, чем можно предположить, и придерживаясь манеры более произвольной, чем иллюзорная точность, можно выражать и сельскую природу, более чистую, нежели предместья и таверны Парижа. Необходимо также пытаться изображать людей, более светлых и чистых, чем те, кого наблюдал Домье, хотя при этом, конечно, надо следовать рисунку Домье... Гоген, Бернар и я можем посвятить этому всю жизнь и ничего не добиться, но побеждены мы все-таки не будем: мы, вероятно, рождены не для победы и не для поражения, а просто для того, чтобы утешать искусством людей или подготовить такое искусство".³⁹

Когда Винсент отправил Тео первую партию картин, сделанных в Сен-Реми, среди них отсутствовали два его последних полотна: „Пейзаж с оливами" и „Звездная ночь", вероятно, потому, что они еще не высохли. Ван Гог отослал их в Париж только в сентябре.

Тео был в восторге от первой посылки брата, тем более что с опасением смотрел на развитие „символистско-синтетического" искусства Гогена и Бернара. В работах, которые теперь делались в Понт-Авене и Ле Пульдю, он, видимо, обнаружил нечто слишком интеллектуальное, слишком надуманное, слишком искусственное и рад был видеть, что Винсент остался ближе к природе и не так гнался за стилистической оригинальностью.

„Твои последние картины, — писал он Винсенту, — заставили меня много думать над тем состоянием, в каком ты находился, когда писал их. Все они отличаются такой энергией цвета, какой ты прежде не достигал; это уже само по себе ценно, но ты пошел еще дальше: в то время как некоторые заняты тем, что ищут символы, насилуя формы, я нахожу их [символы] во многих твоих полотнах как выражение общего итога твоих размышлений о природе и живых существах, которые, как ты верно чувствуешь, так сильно связаны с ней".⁴⁰

Тео несколько меньше понравились последние рисунки брата, потому что, по его словам, они „кажутся сделанными в лихорадке и как-то менее близки к природе".⁴¹

Тео был счастлив показать последние работы Винсента всем его друзьям. Гоген, занимавшийся большей частью скульптурой, только что уехал в Бретань, после того как устроил выставку у Вольпини, но Мейер де Хаан пришел посмотреть последнюю посылку Ван Гога. Пришел и Камилл Писсарро с сыном, пришли также несколько художников иностранцев.

Обнадеженный благоприятными отзывами, полученными из Парижа, Винсент в начале июля, ровно через два месяца после прибытия в Сен-Реми, решил съездить на денек в Арль и привезти оттуда свои последние картины. Они были оставлены там из-за того, что не успели просохнуть, а теперь он хотел



переслать их брату. Если вспомнить, что незадолго перед этим даже короткая прогулка в деревню Сен-Реми вызвала у Ван Гога головокружение, то можно только поражаться, что художнику разрешили предпринять эту поездку, хотя и в сопровождении одного из служителей лечебницы. Экскурсия, вероятно, была отчасти мотивирована желанием Ван Гога совершить то, что они с Гогеном прозвали „ночными гигиеническими прогулками“. (Сен-Реми не мог похвастать соответствующим учреждением.) Все, видимо, прошло хорошо, хотя Винсенту и не удалось повидать доктора Рея и пастора Салля, так как оба в тот день отсутствовали. Ван Гог вернулся в тот же вечер и подготовил свои картины к отправке.

Прошло немного времени, и жена Тео сообщила Ван Гогу, что в феврале 1890 г. она ожидает ребенка (она хотела мальчика и собиралась назвать его Винсентом); вскоре после этого, когда в ветреный день художник писал за пределами лечебницы, с ним случился второй припадок. Но приступ этот был не настолько внезапным, чтобы помешать художнику закончить картину.

Первый приступ Ван Гога в Сен-Реми был еще тяжелее, чем приступы в Арле. Он сопровождался попытками покончить жизнь самоубийством и ужасными галлюцинациями, интенсивность которых ослабевала очень медленно.⁴² За приступом последовала глубокая депрессия, так как повторение приступа достаточно явно подтверждало хронический характер заболевания художника.

Доктор Пейрон был откровенен с ним и сказал, что не возлагает больших надежд на ближайшее будущее, но он по крайней мере позаботился о питании своего пациента, добавив к его обычному рациону мясо и вино, хотя художник терпеть не мог находиться на особом положении. По-видимому, состояние художника усугублялось еще религиозной атмосферой, царившей в лечебнице, где он, протестант, должен был жить в католическом окружении.

Сейчас он, уже боясь остальных пациентов, избегал всякого контакта с ними. Большею частью он сидел в своей комнате, так как на некоторое время ему запретили работать без специального разрешения. Он это воспринял, как желание унижить его, особенно после того, как он снова и снова доказывал, что только работа может отвлечь его от мыслей о болезни и помочь ему преодолеть уныние.

Шесть недель он не покидал помещения, не выходил даже в сад, а когда наконец начал писать, то делал это дома.

„Погода стоит чудесная, — писал он сестре Вилл, — но уже очень давно, месяца два, сам не знаю почему, я не покидаю своей комнаты... Мне необходимо мужество, а его у меня часто недостает. Наверно, это еще и потому, что в поле меня охватывает такое ужасное чувство одиночества, что я не решаюсь выйти. Но со временем все изменится. Я чувствую, что еще живу, только когда работаю перед мольбертом. Здоровье мое в порядке, так что моя крепкая натура еще раз одержит верх“.⁴³

Странно, что последний, совершенно неожиданный приступ болезни отнюдь не ослабил силу воли Ван Гога, а, напротив, укрепил ее. „Во время приступа, — объяснял он брату, — я боюсь страданий и мук, боюсь больше чем сле-

дует, и, быть может, именно эта трусость сейчас заставляет меня есть за двоих, много работать, поменьше встречаться с другими пациентами из-за боязни рецидива, в то время как раньше у меня не было желания поправиться; одним словом, в настоящий момент я пытаюсь выздороветь, как человек, который пробовал утопиться, но, найдя, что вода слишком холодна, пытается выбраться на берег".⁴⁴

На первом полотне, написанном Ван Гогом после того как он поправился, он изобразил самого себя, бледного и худого, — его бескровное лицо, соломенные волосы и рыжая борода выделяются на ярко-синем фоне. В руке он держит палитру; пронзительный взгляд его синих глаз выражает скорее решимость, чем подавленность: огонь еще не угас, и теперь художник упорно разжигал его. Он работал медленно, но без передышки, с утра и до вечера. В то же время он спокойно сообщал Тео, что около рождества ожидает нового приступа. Если выяснится, что „лечение" в убежище не дает результатов, он подумает о возвращении на север, тем более что под влиянием регулярного образа жизни он снова обратился к менее ярким гармониям. Пейзаж, который он писал в тот момент, когда у него случился припадок, представлял собою, как он сообщал Тео, „более спокойный этюд: матовые, не густо положенные краски, резко контрастные, зеленые, красные и железистые, охристо-желтые, точно такие, о каких я говорил тебе, когда хотел вернуться к палитре, которой пользовался на севере".⁴⁵

Во многих картинах, написанных в Сен-Реми, Ван Гог отдавал предпочтение „темным" краскам: коричневым, охром, тускло-фиолетовым. Энергия и сверканье его палитры постепенно заменялись приглушенными тонами и более темными гармониями; он теперь избегал резких столкновений и контрастов. По временам он пользовался мягкими тонами розового и бледно-зеленого, без сильных акцентов арльского периода.

Многие его картины, казалось, возвещали совершенно новую манеру, но к концу своего пребывания в Сен-Реми художник еще раз вернулся к более ярким, вибрирующим краскам, что свидетельствовало о вновь обретенной энергии выражения.

Новости, которые Ван Гог получил из Парижа незадолго перед последним приступом, были прекрасными, но прошло больше месяца, прежде чем ум художника обрел достаточную ясность, чтобы он мог ответить на письмо. Теперь с глубокой радостью и волнением отозвался он на известие о беременности Ио. Тео также сообщал ему, что они собираются переехать и что он снял комнату в доме, где жил папаша Танги, чтобы держать там полотна Винсента и дать тем самым возможность торговцу широко показывать эти картины. Танги сам помог перевезти их. „Ты можешь себе представить, — сообщал Тео, — в каком он восторге от таких колоритных вещей, как [красный] монмажурский виноградник, эффект ночи [на Роне, Арль] и пр. Хотел бы я, чтобы ты послушал его!"⁴¹

Но еще важнее было сообщение о том, что секретарь брюссельской „Группы двадцати" обратился к Тео с вопросом, согласится ли Винсент выставляться с бельгийской группой в 1890 г.; приглашен был также Бернар.

До этого Ван Гог, живя в Париже, выставлялся только на различных маленьких выставках, которые отчасти сам же и устраивал. После того как он уехал на юг, Тео послал три его картины и несколько рисунков на выставку „Независимых“ в 1888 г. и еще две картины на выставку в сентябре 1889 г.: „Ирисы“ и „Звездное небо над Роной“ (последняя была плохо повешена). Но никогда еще Винсента не приглашали на значительную и доступную не для всех выставку. В то время как Писсарро и Моне, Сёра и Синьяк, Лотрек и Анкетен и, наконец, Гоген были гостями „Группы двадцати“ в 1887—1889 гг., сам Ван Гог, видимо, не рассчитывал так скоро последовать за ними. Однако приглашение не взволновало его, и он ответил Тео, что для него это не имеет значения, что он не испытывает особого желания выставляться. Примерно в то же время он просил брата встретиться с голландцем Исааксоном, с которым Тео познакомился через Мейера де Хаана, и отговорить его писать статью о работах Винсента. Ван Гог чувствовал, что ему лучше подождать, пока он поправится и сможет собрать целую группу картин, которую намеревался назвать „Впечатления от Прованса“. Из этого следует, что в данный момент художник еще не считал себя готовым для встречи с публикой. Но когда он получил официальное приглашение от „Группы двадцати“, он принял его, даже не зная, кто еще приглашен вместе с ним.

В выставке принимал участие обычный контингент пуантилистов, всегда выставлявшихся с „Группой двадцати“ (на этот раз — Синьяк, Люсьен Писсарро, Дюбуа-Пилле и Айе) плюс Редон, Ренуар и Лотрек. Большинство их уже раньше выставлялось с „Группой двадцати“; помимо Ван Гога, были приглашены еще два новичка: одним из них был Сислей, отклонивший приглашение в 1888 г., вторым — Поль Сезанн. Что же касается Эмиля Бернара, то он либо не получил приглашения, либо еще раз отказался выставляться с Синьяком и его друзьями; во всяком случае, имя его отсутствует среди участников выставки 1890 г.

Надо воздать должное Октаву Маусу и членам „Группы двадцати“: несмотря на ошеломляющее количество новых талантов, противоречивых направлений, раздражителей и недолговечных знаменитостей, они всегда безошибочно угадывали великих новаторов своего времени. С 1886 г., когда они впервые пригласили Сёра на их выставку 1887 г., они продолжали посылать приглашения представителям юного поколения, чьи имена не были даже известны во Франции. Так, в 1887 г. их парижский „корреспондент“ Тео ван Риссельберг докладывал после визита к Тулуз-Лотреку (тот еще ни разу не участвовал в значительной выставке и даже не выставлялся с „Независимыми“): „Этот коротышка совсем неплох. У парня есть талант! Определенно годится для „Группы двадцати“. Никогда не выставлялся! В данный момент делает очень забавные вещи — цирк Фернандо, шлях и всякое такое. Хорошо знаком с множеством людей. Одним словом, подходящий тип. Мысль, что он будет представлен в „Группе двадцати“ несколькими сценами [публичных домов] на улице Сез и улице Лафит, кажется ему страшно шикарной...“⁴⁶

Осенью 1889 г. Сезанн получил приглашение выставляться с „Группой двадцати“. Он не выставлялся уже с 1877 г., когда в последний раз принял

участие в групповой выставке своих друзей импрессионистов. Правда, одна из его картин только что висела в Париже на Всемирной выставке, так как его друг и почитатель Виктор Шоке отказался экспонировать принадлежащую ему антикварную мебель, если не будет выставлена хотя бы одна картина Сезанна. Таким образом, подобно Гогену, хотя иным и менее бросающимся в глаза путем, он проник на выставку через черный ход.

За исключением небольшой группы любителей искусства и художников, ходивших смотреть его картины к папаше Танги, никто не знал о Сезанне. Но агент „Группы двадцати“, по-видимому, побывал у Танги, где видел работы и Сезанна, и Ван Гога. Сезанн, получив приглашение участвовать в выставке „Группы двадцати“, был удивлен не меньше, чем Ван Гог. Тогда как Ван Гог был хорошо осведомлен о бельгийской группе через Сёра, Синьяка, Писсарро и особенно через Гогена, получившего от них приглашение, в то время как он находился в Арле, Сезанн мог даже не знать о существовании этой организации.

По-видимому, вначале он отказался, так же как Дега, упорно не желавший выставляться с „Группой двадцати“ и даже потребовавший вообще снять свои картины со Всемирной выставки. Но когда Октав Маус упрекнул Сезанна в том, что он уединяется из высокомерия, и сообщил ему имена остальных приглашенных, художник смягчился и ответил:

„Ознакомившись с содержанием вашего лестного письма, я раньше всего хочу поблагодарить вас и с удовольствием принять ваше любезное приглашение. Позвольте мне, однако, опровергнуть обвинение в высокомерии, которое вы предъявляете мне в связи с моим отказом принимать участие в выставках. Должен сказать вам, что множество экспериментов, сделанных мною, дало отрицательные результаты, и, боясь заслуженной критики, я решил работать в тиши до той поры, пока не почувствую себя способным теоретически защитить результаты моих поисков. Однако удовольствие оказаться в таком обществе, как ваше, вынуждает меня без колебаний изменить мое решение...“⁴⁷

Сезанн дал три картины, Ван Гог предполагал послать в два раза больше. „Я с удовольствием принимаю ваше приглашение выставиться с „Группой двадцати“, — писал он Октаву Маусу. — Вот список картин, предназначенных для вас: 1) „Подсолнечники“, 2) „Подсолнечники“, 3) „Плющ“, 4) „Фруктовый сад в цвету (Арль)“, 5) „Пшеничное поле при восходе солнца (Сен-Реми)“, 6) „Красный виноградник (Монмажур)“. Все это полотна размера 30 [92X73 см]. Возможно, я превышаю норму в четыре погонных метра [отведенную каждому гостю], но, учитывая, что шесть этих полотен, вывешенных вместе, создадут очень сильный цветовой эффект, вы, может быть, сочтете возможным поместить их“.⁴⁸

Тем временем Ван Гог занимало только одно — работа. Он чувствовал, что более тяжелый приступ может навсегда лишить его способности писать, и твердо решил наилучшим образом использовать оставшееся ему время. Кроме того, он окончательно убедился, что менее мрачное окружение повысит его сопротивляемость и продуктивность. К тому же он испытывал сильное желание снова

встречаться с друзьями, обсуждать вопросы искусства с художниками и бежать от полного и угнетающего уединения Сен-Реми, в котором он находился уже почти шесть месяцев. Кроме доктора Пейрона, а с ним он встречался сравнительно редко, здесь не было ни одного человека, с кем он мог бы поговорить. Монахи, как и следовало ожидать, были невысокого мнения об его искусстве, и он, видимо, мало разговаривал с ними.⁴⁹ Он больше общался со служителями, особенно с двумя, которые по очереди сопровождали его, когда он уходил работать за пределы убежища, но и с ними он был не слишком разговорчив, хотя иногда расспрашивал о полевых работах и крестьянах. Впоследствии один из них говорил, что ни разу не видел, чтобы художник засмеялся или хоть улыбнулся.⁵⁰

Ван Гог был более близко знаком со старшим служителем, портрет которого написал. Но отсутствие интересного общества вместе с прочими неудобствами заставило его к концу 1889 г. начать все чаще и чаще задумываться о возвращении на север. Находясь в таком настроении, он написал брату письмо, где приводил все соображения, заставившие его уехать в Прованс, и объяснял свое желание возвратиться: „Ты знаешь, у меня была тысяча причин, по которым я отправился на юг и с головой ушел в работу. Я хотел видеть другой, более яркий свет, я думал, что, наблюдая природу под ясным небом, лучше пойму, как чувствуют и рисуют японцы. Я хотел видеть это ослепительное солнце еще и потому, что, не зная его, я не мог понять картин Делакруа с точки зрения выполнения и техники и чувствовал, что цвета спектра на севере загрязнены туманом. Все это остается отчасти в силе и сегодня. Сюда следует добавить еще страстную тоску по югу, которую Доде описал в „Тартарене“, и то, что я нашел здесь людей и вещи, которые полюбил. Пойми: я знаю, что моя болезнь ужасна, но тем не менее чувствую, что тут у меня создались слишком сильные привязанности, которые впоследствии могут снова вызвать у меня желание работать здесь. Однако я все равно готов возвратиться на север в недалеком будущем. Не скрою, что в настоящее время, когда мой аппетит восстановился, я испытываю безумное желание снова повидать друзей и еще раз увидеть родной север“.⁴⁴

Ван Гог еще не имел ясного представления о том, как он будет жить на севере. Ехать к Гогену в Понт-Авен он побаивался, да и на его вкус там было слишком много народу. Он подумывал, что ему лучше всего присоединиться к одному из художников, живущих в окрестностях Парижа. Он рассчитывал поселиться с Виньоном или еще лучше с Камиллом Писсарро, о котором Тео часто рассказывал в своих письмах. Братья относились к Писсарро с глубочайшим уважением; казалось совершенно бесспорным, что его ровный и благожелательный характер окажет благотворное влияние на Винсента. Писсарро, по видимому, не возражал против такого плана, хотя в предыдущем году вынужден был отклонить аналогичное предложение со стороны Мейера де Хаана из-за отсутствия места. Писсарро обещал обдумать этот вопрос, но Тео не слишком на него надеялся. „Не думаю, что его слово имеет большой вес дома: там всем верховодит его жена“, — писал он Винсенту. В самом деле, г-жа Писсарро боя-

лась, что общение с неуравновешенным человеком может дурно отразиться на ее детях (двум младшим еще не было десяти лет). Писсарро поэтому начал искать другое место и предложил дом доктора Гаше в Овере. Такое решение вопроса было тройне выгодным, так как Гаше был врачом, интересовался современным искусством, имел в числе своих друзей Сезанна, Гийомена и самого Писсарро, а кроме того, в какой-то мере был художником и особенно увлекался искусством гравирования.⁵¹

В то время как Тео выяснял возможности отправить весной Винсента в Овер на Уазе, неподалеку от Парижа, где Гаше мог бы незаметно присматривать за ним, Ван Гог не переставал работать. Хотя в данный момент он не испытывал большого желания очутиться рядом с Гогеном и Бернаром, он все же за работой часто думал о них. Свою связь с понт-авенской группой он, должно быть, особенно остро ощутил в июле, когда написал призрачный вид звездного неба над деревней — своеобразный гибрид впечатлений от Сен-Реми и воспоминаний о севере. Это полотно — одно из немногих, где он отходит от непосредственного наблюдения природы и дает волю воображению, придумывая формы и цвета для того, чтобы создать определенное настроение. Его „Звездная ночь“ с уснувшими домиками и кипарисами, которые вздымаются в глубокое синее небо, оживленное водоворотами желтых звезд и сиянием оранжевой луны, — это сознательная попытка воплотить внутреннее, крайне напряженное видение, желание дать выход непреодолимо сильным эмоциям, а не терпеливое изучение мирных аспектов природы, окружающей художника.

Ту же тенденцию и такое же использование тяжелых контуров находим мы и в некоторых других картинах, написанных в это время, особенно в пейзаже с серебристо-зелеными оливами на холмистом поле и грядой синих волнистых гор на заднем плане, над которой нависает плотное белое облако. В письме к брату Ван Гог пытался объяснить, чего он хотел добиться: „Оливы с белым облаком и горами на заднем плане, так же как восход луны и эффект ночи, преувеличены с точки зрения общей организации пространства. Линии искривлены, как в некоторых старинных гравюрах на дереве“. Ниже он продолжает: „Где эти линии упругие и волевые, там начинается картина, даже если они и преувеличены. Приблизительно то же чувствуют Бернар и Гоген. Они совсем не требуют точной формы дерева, но стараются, чтобы каждый мог определить, круглая это форма или четырехугольная. И, клянусь богом, они правы, ибо им осточертело дурацкое фотографическое совершенство некоторых художников. Они не станут требовать точного цвета горы, а скажут: „Черт побери, эта гора синяя? Ну так и делайте ее синей и не толкуйте мне, что синий цвет был чуть-чуть таким или чуть-чуть этаким. Она синяя, не так ли? Вот и чудесно! Делайте ее синей и баста!“⁵² (Как раз такой совет Гоген дал молодому Серюлье.)

Тео не преминул заметить сходство между новыми тенденциями брата и тенденциями Гогена. Когда в октябре он получил партию последних картин Винсента и несколько картин Гогена из Бретани, он написал в Сен-Реми: „В последних картинах, присланных мне Гогеном, я усматриваю те же попытки, что и в твоих...“ Но он тут же дал понять, что новый подход к природе, обнару-

женный им в картинах как брата, так и Гогена, ему не нравится. Говоря о картине „Ирисы“, только что вернувшейся с выставки „Независимых“, он объяснял: „Я думаю, что ты сильнее всего тогда, когда делаешь правдивые вещи, как эта или „Тарасконский дилижанс"... или „Стволы деревьев с плющом". Форма в них так отчетлива, и все полотно так красочно! Я понимаю, что интересует тебя в новых картинах, таких, как, например, деревня в лунном свете или горы, но мне кажется, что поиски стиля в чем-то умаляют верное ощущение вещей".⁵³

„Вопреки твоему мнению, что поиски стиля часто вредят другим качествам, — ответил Винсент, — я действительно испытываю сильное желание искать стиль, если тебе нравится так выражаться, но я подразумеваю под этим более мужественный и волевой рисунок. Пусть я из-за этого становлюсь похож на Бернара и Гогена, — ничего не могу поделать. Но я склонен верить, что с течением времени ты к этому привыкнешь". И художник уточнял свои размышления: „Я знаю, что этюды из моей последней посылки, написанные широкими узловатыми линиями, еще не такие, какими они должны быть, однако, прошу тебя, верь, в пейзажной живописи будут продолжаться попытки выделить большие массы посредством рисунка, стремящегося выразить переплетение этих масс... В этом направлении Бернар действительно сделал замечательные открытия. Не держись поэтому предвзятого мнения на этот счет".⁵⁴



Ван Гог отстаивал свою духовную связь с Гогеном и Бернаром, хотя не видел их последних картин и даже почти не переписывался с ними, будучи поглощен своей собственной работой. Но на самом деле в конце 1889 г. он был очарован художниками, отнюдь не похожими на понт-авенских. С литографий, репродукций и гравюр на дереве он копировал работы других мастеров. Его влекли к себе Делакруа, Рембрандт и даже такое сентиментальное произведение, как одна из картин *Виржини Демон-Бретон*, но особенно охотно копировал он работы Милле; в начале 1890 г. он писал также с Домье. Тео послал ему серию гравюр Лавьеля с Милле и репродукции рисунков Милле. С тех самых пор, как он начал рисовать крестьян своего родного Брабанта, Винсент находился под впечатлением монументальной простоты фигур Милле с их типичными позами и жестами. Возможно, он помнил, что Писсарро считал рисунки Милле „в сто раз лучшими, чем его картины“, хотя и находил, что его работы „заражены сентиментальностью“. ⁵⁵ Но в гравюрах на дереве и рисунках, которые Ван Гог сейчас изучал, эта сентиментальность сказывалась меньше, свет и тень использовались более подчеркнуто, чем в картинах, фигуры выделялись более мощно.

Делая копии с этих вещей или с более романтических и вдохновенных работ Делакруа, Ван Гог еще раз мог заняться тем, чего хотел добиться на юге, — более произвольным использованием цвета. „Мне кажется, — писал он брату, — что делать картины по рисункам Милле означает скорее переводить последние на другой язык, нежели копировать“. ⁵⁴

Действительно, работая с черно-белых репродукций, Ван Гог не только придумывал цвет, но также подчеркивал формы, стремясь к тем „широким и узловатым линиям“, которые он искал и в работе с натуры. С осени 1889 г. по весну 1890 г. он сделал с рисунков Милле ни много ни мало двадцать три картины, большей частью небольшого размера.

„Уверюсь т е б я , — сообщал Винсент Т е о , — что мне страшно интересно делать копии, и, поскольку сейчас у меня нет моделей, я при помощи этих копий не заброшу работу над фигурой. Я использую черно-белые репродукции Делакруа и Милле, как если бы это были реальные жизненные сюжеты. А затем я импровизирую цвет, хотя конечно не совсем так, как если бы делал это сам, а стараясь припоминать их картины. Однако это „припоминание“, неясная гармония их красок, которая хотя и не точна, но все-таки ощущается, и есть моя интерпретация“. ⁵⁶

К концу рокового 1889 г. воодушевление Ван Гога как будто бы немного ослабло. Он хотел писать заходы солнца, но работать на воздухе в сумерки ему не разрешали. Его страшно тяготили вечера в убежище, хотя он много читал, в частности исторические хроники Шекспира. Теперь, лишенный возможности писать на воздухе, он ни разу не взялся за натюрморты, которые так часто делал в Париже и Арле. Вместо этого он, если только не был занят копированием, писал реплики своих собственных картин — некоторые из них по просьбе матери и сестры, как, например, свою „Спальню в Арле“, которую Тео переслал ему из Парижа в Сен-Реми. Ван Гог даже собирался написать второй вариант

своего „Тарасконского дилижанса" и „Красного виноградника". В других случаях он делал реплики картин, написанных тут же, в Сен-Реми. Написал он также палату для душевнобольных в арльской больнице по этюду, сделанному там. В конце концов он начал просить брата и мать прислать ему некоторые ранние рисунки и небольшие наброски крестьян, чтобы поработать с них. Таким именно образом он использовал рисунок, сделанный им в Гааге между 1882 и 1885 гг. для картины „У врат вечности", изображающей рыдающего старика. Он почерпнул вдохновение даже из рисунка „Арлезианка", который Гоген сделал для своей версии ночного кафе.

„Я искренне старался уважительно отнестись к твоему рисунку, — впоследствии объяснял другу Винсент, — и все же разрешил себе вольно интерпретировать цвет в соответствии со строгим характером и стилем оригинала. Это можно назвать синтезом арлезианки; так как синтезы арлезианок встречаются редко, считай его твоим и моим произведением, итогом долгих месяцев нашей совместной работы".⁵⁷

Ван Гог действительно написал несколько картин маслом по рисунку Гогена. Вполне возможно, что этюд Гогена помог Винсенту делать портреты: Винсент всегда сожалел, что не может найти в Сен-Реми модели для портретов. Во всяком случае, с наступлением зимнего сезона количество его пейзажей уменьшилось.

Но копирование не помешало Ван Гогу по временам работать на пленере, невзирая на холодную погоду. Хотя не так часто, как прежде, он все же предпринимал прогулки по окрестностям, что в результате давало ему возможность писать некоторые пейзажи по памяти. В то же время он занимался поисками новых сюжетов и писал брату: „Картины уже созрели у меня в голове; я знаю заранее места, которые еще захочу написать в ближайшие месяцы".⁵⁸

В некоторых случаях, когда сюжеты не могли „дождаться" его, он „схватывал" их немедленно, как было, например, когда он увидел в Сен-Реми группу рабочих, чинивших мостовую на широком бульваре среди гигантских стволов узловатых платанов с желтеющими листьями. (В течение нескольких дней Ван Гог написал второй вариант этой картины.)

Вопрос о „новизне" сюжета часто вставал в мыслях и письмах Винсента, так как он всегда интересовался, писали уже другие художники тот или иной мотив или нет. Он чувствовал, что в Провансе есть множество еще недостаточно использованных сюжетов, как, например, виноградники, кипарисы, оливы. Им он уделял особое внимание, так как не хотел покинуть юг, не увезя с собой серий подлинно „новых" картин.

Так, в последние месяцы 1889 г. сюжетами, больше всего привлекавшими его внимание, были суровые горы неподалеку от лечебницы, изящные темные кипарисы (их суживающаяся форма казалась исполненной тайны), а главное, нежные серебристо-зеленые оливы, которых он раньше не писал. Ван Гог занялся целой серией картин, изображающих сбор оливок, хотя чувствовал, что Пюви де Шаванн, вероятно, лучше, чем он, знал, как „объяснить" эти живописные деревья. Но он вспоминал также Гогена и Бернара, когда писал Тео:

„Я работал этот месяц в оливковых рощах, потому что меня бесят все эти изображения „Христа в Гефсиманский саду“, в которых ничего не наблюдается. Само собой разумеется, я не собираюсь писать никаких библейских историй. Я сообщил Гогену и Бернару, что наш долг размышлять, а не грезить, и что поэтому я удивлен, усмотрев подобное направление в их работах...”⁵⁹

Прошел ровно год с тех пор как Ван Гог в последний раз написал Бернару; теперь, осенью 1889 г., он жаждал возобновить переписку.

„Брат сообщил мне, что ты приходил смотреть мои картины, — писал он. — Таким образом, я знаю, что ты вернулся в Париж, и очень рад, что тебе вздумалось пойти посмотреть, что я сделал. Со своей стороны, я жажду узнать, что ты привез с собой из Понт-Авена. Голова моя теперь не слишком приспособлена для переписки, но я чувствую вокруг себя пустоту, когда не нахожусь в курсе того, что делает Гоген, ты и другие...”

У меня здесь есть еще дюжина этюдов, которые, наверно, придутся тебе по вкусу больше, чем мои летние работы, показанные тебе моим братом. В числе этих этюдов имеется „Вход в каменоломню“: бледно-лиловые скалы на красноватой почве, как в некоторых японских рисунках. По использованию больших цветовых планов и рисунку в этом есть много общего с тем, что вы делаете в Понт-Авене. В этих последних этюдах я чувствовал себя увереннее, потому что здоровье мое значительно улучшилось... Надеюсь, они докажут тебе, что я еще на что-то годен.

Бог мог, что здесь за сложное местечко! Все трудно, если хочешь проникнуть во внутреннюю сущность вещей, так, чтобы это не было чем-то неопределенным, а раскрывало истинный характер Прованса. Чтобы справиться с этим, надо очень основательно трудиться, и в результате, естественно, получается немного абстрактно: ведь дело здесь в том, чтобы дать солнцу и небу их полную силу и яркость, уловить тонкий аромат тмина, который пропитывает выжженную и унылую землю. Здешние оливковые деревья, старина, специально созданы для тебя. Мне лично они не слишком дались в этом году, но я еще вернусь к ним, во всяком случае, намерен вернуться. Они похожи на серебро на оранжевой или лиловой земле под огромным белым солнцем... Так что, видишь, у меня здесь еще есть с чем повозиться... Я работаю над большим холстом „Овраг“; мотив очень похож на ваш этюд с желтым деревом, который я храню: две громады массивных скал и между ними тоненький ручеек, а в конце оврага — третья скала, замыкающая его. В таких сюжетах есть какая-то тихая грусть; к тому же забавно работать в диких местах, где мольберт приходится приваливать камнями, чтобы ветер не повалил все на землю”.⁶⁰

Восстановив контакт с Бернаром и сообщив ему, над чем он работает, Винсент несколько недель спустя был уже готов резко выступить против новой тенденции, которую Тео обнаружил в работах Гогена и Бернара, — религиозного мистицизма. Художник отнесся к ней не менее неодобрительно, чем его брат. Конечно, странно, что Винсент Ван Гог, бывший проповедник и фанатик, так яростно восстал против возрождения библейских сюжетов. Но его связь в Париже с такими атеистами и анархистами, как Писсарро, Синьяк, Сёра

и папаша Танги, книги, которые он прочел (Вольтер, Ренан, Флобер, Золя, Доде, Тургенев, Мопассан, Гюисманс, Гонкуры — авторы, в большинстве своем, по меньшей мере, вольнодумные), и личный опыт художника пошатнули его веру.

Все еще оставаясь верующим, он был, как художник, страстно привязан к реальному миру. Теперь он попытался объяснить свою точку зрения в длинном письме к Бернару, посвященном религиозным картинам своего друга, фотографии которых тот ему прислал. После нескольких лестных слов он прямо заявил, что считает позицию Бернара нездоровой. Проанализировав „Поклонение волхвов“ Бернара, Ван Гог утверждает, что, по его мнению, „невозможно себе представить такие неправдоподобные роды прямо посреди дороги“, и сравнивает это рождение Христа с рождением теленка, написанным Милле. „Лично я люблю все настоящее, все подлинно возможное, — пишет он. — Если я вообще способен на душевный подъем, то я преклоняюсь перед этюдом Милле, настолько сильным, что он вызывает в нас трепет: крестьяне, несущие на ферму теленка, только что родившегося в поле. Вот это, друг мой, чувствовали все люди, начиная от Франции и кончая Америкой. И после этого вы хотите возродить средневековые шпалеры? Действительно ли таковы ваши искренние убеждения? Конечно, нет! Вы умеете делать вещи получше и знаете, что должны стремиться к возможному, логичному, правдивому, даже если вам придется отказаться от парижских штучек бодлеровского толка. Насколько я предпочитаю Домье этому господину!

...Но, довольно! Надеюсь, ты понял: я жажду услышать, что ты делаешь такие вещи, как твоя картина „Бретонки на лугу“, находящаяся у Гогена, так дивно скомпонованная, отличающаяся таким наивно изысканным колоритом. А ты хочешь променять это, — скажу прямо, — на искусственность и притворство!.. Когда я сравниваю такие вещи с твоим кошмарным „Христом в Гефсиманском саду“, мне, право же, становится грустно. Так вот, в этом письме я еще раз умоляю тебя, кричу тебе во всю мощь моих легких, — стань снова самим собой. „Крестный путь“ — ужасен. Разве гармоничны в нем красочные пятна? Я не прощу тебе банальности — именно банальности композиции. Когда Гоген жил в Арле, я, как тебе известно, раз или два позволил себе увлечься абстракцией... Не спорю, после жизни, полной смелых исканий и единоборства с природой, можно рискнуть и на это; но что касается меня, я не желаю ломать себе голову над подобными вещами. Весь год я работал с натуры, не думая ни об импрессионизме, ни о чем другом. Тем не менее я еще раз дал себе волю и потянулся за звездами, которые оказались слишком велики, и вот снова неудача. Теперь с меня довольно! Итак, в настоящий момент я работаю над оливковыми деревьями, ишу различных эффектов серого неба, противопоставленного желтой почве и зелено-черным пятнам листвы... Что ж, меня это интересует больше, чем все вышеназванные абстракции.

...Если я не писал тебе так долго, то лишь потому, что, борясь со своей болезнью и стараясь успокоиться, я не имел желания спорить и считал все эти абстракции опасными для себя. Когда спокойно продолжаешь работать,

хорошие сюжеты приходят сами собой; необходимо прежде всего вновь погрузиться в действительность, без заранее обдуманного плана, без всех этих парижских предубеждений... Я, как мог, проникся атмосферой невысоких гор и оливковых рощ; посмотрим, что из этого выйдет. Мне не нужно ничего, кроме нескольких клочков земли, колосающейся пшеницы, оливковой рощи, кипариса — его, кстати, не так-то просто сделать..."⁶¹

Далее Ван Гог описывает некоторые свои пейзажи, рассказывая, что в одних он пытался передать ощущение страдания посредством определенных комбинаций красок и тяжелых черных контуров, в то время как в других картинах стремился передать мир и покой. Подытоживая свои мысли, он объявляет: „Для того, чтобы создать нечто мирное, успокаивающее, нет необходимости изображать персонажи нагорной проповеди".⁶¹

В письме к Тео, написанном в это же время, Винсент сравнивал свои последние работы с работами Гогена и Бернара: „То, что делаю я, несколько сурово и кажется грубым реализмом по сравнению с их абстракциями, и все же в моих работах звучит подлинно сельская нота и они пахнут землей".⁵⁹

Несмотря на свой „грубый реализм", Ван Гог чувствовал, что покой, которым он наслаждался в этот период, отразился даже на его красках и манере исполнения. Художник, видимо, отказался от столкновения дополнительных цветов, зачастую драматически звучащих в его картинах. Недаром он объяснял матери: „Все краски стали мягче, чем обычно".⁶²

А Тео он писал: „Похоже, что я больше не буду писать пастозно; это результат моей спокойной, отшельнической жизни, от которой мое самочувствие улучшилось. В конце концов, не такой уж у меня неистовый характер: я становлюсь самим собой, когда спокоен".⁶³

Лихорадочные попытки зафиксировать все мимолетные впечатления и писать так же быстро, как видишь, тоже отошли в прошлое. „Я стараюсь жить изо дня в день, кончать одну вещь, затем начинать другую", — писал он матери".⁶²

Эта хорошо организованная повседневная работа, видимо, так благотворно повлияла на Ван Гога, что в ноябре он без каких бы то ни было заметных дурных последствий смог провести два дня в Арле, где повидался с пастором Саллем. Художник был поражен, убедившись, что эта рискованная затея не повлекла за собой нового приступа. Приступ все же случился перед рождением, как и предвидел Ван Гог; однако на этот раз он длился всего неделю, что в значительной мере утешило больного. Несколько недель спустя, в последних числах января 1890 г., после дня, проведенного в Арле, у него снова был приступ, но он опять-таки прошел очень быстро и, видимо, не слишком расстроил художника.

Хотя ранее он заявлял, что безусловно покинет лечебницу, если приступы будут повторяться, решимость его поколебалась ввиду слабости двух последних припадков. Однако, несмотря на желание побыть еще некоторое время в Сен-Реми, где он собирался написать ряд новых картин, Винсент начал понемногу готовиться к возможному отъезду.

После первого легкого приступа он сообщил Тео: „Я напишу несколько слов Гогену и де Хаану и выясню, рассчитывают ли они оставаться в Бретани, можно ли мне прислать туда свою мебель [из Арля], а также хотят ли они, чтобы я приехал. Я не буду связывать себя никакими обещаниями, а только предупрежу, что, по всей вероятности, здесь не останусь".⁶⁴

Письмо Ван Гога застало Гогена в тот момент, когда он находился в страшно подавленном состоянии. „Бывают моменты, — писал Гоген своему другу Шуффенекеру в январе 1890 г., — когда я задаю себе вопрос, не лучше ли мне отступить. Вы должны признать, что у меня достаточно оснований махнуть на все рукой. Никогда я не был так обескуражен, как сейчас; в результате, я очень мало работаю и вечно задаю себе вопрос: „Что из всего этого выйдет и зачем все это?.." [Мейер де Хаан] попросил меня переехать из Понт-Авена в Ле Пульдю, чтобы я обучал его импрессионизму. Поскольку у меня нет кредита, а он им пользуется, он платит за мою комнату и стол в ожидании, пока Гупиль [Тео Ван Гог] что-нибудь продаст. Я бросил курить, а это для меня тяжкая жертва; потихоньку я сам стираю свое белье; по существу, я лишен всего, за исключением самой скромной пищи. Что можно сделать? Ничего. Остается сидеть, как крыса на бочке, брошенной в воду, и ждать..."⁶⁵

Когда Гоген получил письмо Ван Гога с сообщением о его возможном приезде в Бретань, настроение у него было совсем неподходящее для новых осложнений. Ответ его поэтому был достаточно краток: „Спасибо за письмо и за сообщение о твоих планах; я много размышлял о них и считаю, что мы с тобой можем, вполне можем жить вместе, но только приняв ряд предосторожностей. Твоя болезнь, от которой ты еще не совсем излечился, требует покоя и тщательного ухода. Ты сам говоришь, что когда едешь в Арль, тебя начинают волновать воспоминания. Не боишься ли ты, что и я могу явиться аналогичным возбудителем? Во всяком случае, мне кажется, тебе не следует поселяться в городке, где ты будешь одинок и, следовательно, не сможешь получить немедленную помощь в случае рецидива. В связи с этим я стал подыскивать подходящее место. Я обсудил этот вопрос с Мейером де Хааном (он очень разумный человек) и думаю, что Антверпен будет как раз таким местом, потому что жизнь там не дороже, чем в какой-нибудь провинциальной дыре, потому что там есть музеи, которыми художникам не следует пренебрегать, и, наконец, потому что там можно работать на продажу. Почему бы нам не устроить там мастерскую под моим руководством? При наличии некоторых связей и при том, что имена наши уже известны [в Бельгии] через „Группу двадцати", такая штука вполне возможна. Как бы мало мы там ни сделали, мы всегда сможем предпринять какие-нибудь выгодные шаги. По-моему, импрессионизм не добьется устойчивого положения во Франции, пока не вернется в нее из-за границы. Наилучший прием он встречает за пределами Франции, там о нем говорят, таким образом, там и следует работать." ⁶⁶

Хотя некоторое время Винсент, по-видимому, тешил себя этой идеей, он не считал ее практически выполнимой и скоро отказался от нее. Во всяком случае, он не обсуждал ее с Тео.

В свою очередь Тео, — возможно, потому, что не хотел волновать брата, — ни в одном из писем не упоминал о том, что Бернар привел к нему домой молодого критика, который был в восторге от работ Винсента. Действительно, Орье, по совету Бернара, решил написать статью о Винсенте Ван Гоге, и маловероятно, чтобы Тео ничего об этом не знал. Но поскольку Винсент уже просил своего соотечественника художника Исааксона не обсуждать его картины в статьях об импрессионистах, которые тот писал для голландской газеты (и в которых он упомянул Ван Гога в примечании), вполне возможно, что Тео предпочел не информировать брата о намерении Орье.

При всей неприязни, с какой Тео относился к символистскому направлению, многообещающим представителем которого был двадцатипятилетний Орье, Тео понимал, как важно, чтобы работы его брата, наконец, начали обсуждаться в печати, и, вероятно, считал, что будет лучше, если это начинание не сорвется вторично из-за возражений Винсента.

Орье поддерживал связь с Бернаром с начала лета 1888 г., когда он встретился с ним в Сен-Бриаке. Когда осенью того же года Бернар вернулся из Понт-Авена, Орье сообщил матери из Парижа: „Я снова видел Эмиля Бернара, художника-импрессиониста из Сен-Бриака. Он заставил меня посетить ряд выставок и познакомил с Гийоменом..."⁶⁷

Бернар, несомненно, познакомил своего нового друга со всеми последними тенденциями в искусстве (Орье вскоре начал разделять отвращение Бернара к пуантилизму Сёра), подробно рассказывал ему о поисках Гогена и своих собственных, а также детально описал жизнь и творчество Ван Гога, показав Орье наброски и письма, полученные из Арля. Орье был очарован ими и отправился с Бернаром к папаше Танги, а затем на квартиру Тео, чтобы посмотреть картины Винсента. (Когда в январе 1889 г. Бернар узнал от Гогена о трагических событиях в Арле, Орье был первым, с кем он поделился своим горем.)⁶⁸

В течение лета 1889 г. Орье помог Бернару, бесплатно анонсируя в некоторых символистских журналах выставку у Вольпини, и напечатал в „Le Moderniste", главным редактором которого состоял, несколько статей Бернара и Гогена, посвященных Всемирной выставке.

Во время выставки у Вольпини Орье впервые встретился с Гогеном. Но хотя к тому времени он был хорошо знаком с импрессионистско-символистско-синтетическим искусством, он еще не написал ничего значительного об этом направлении, несмотря на его явное родство с символизмом в литературе. Бернар, должно быть, почувствовал, что настало время использовать талант и славу Орье для поддержки усилий своих друзей.

Во второй половине 1889 г. Бернар послал Орье заметки о Винсенте Ван Гоге со следующим письмом: „Прилагаю к письму краткую статью о моем друге Винсенте. Если вы сочтете возможным напечатать ее в „Le Moderniste", пожалуйста, сделайте это. Я жажду, чтобы о моем добром друге хоть как-нибудь упомянули в печати: он подлинный художник и о нем следует написать еще при жизни, не потому что работа его абсолютно совершенна, а потому что у него бывают поразительные озарения. Если вы не возражаете, будет

лучше всего, если вы сами дополните эту статью критической оценкой его произведений, находящихся у Танги, и выразите надежду, что брат его не станет колебаться и в один прекрасный день покажет его картины, либо устроив выставку, что не так уж трудно, либо экспонировав их у Гупиля... Не знаю, согласитесь ли вы со мной. Во всяком случае, поступайте как хотите, но, по-моему, все-таки небезынтересно сделать обзор работ определенного числа старых и молодых импрессионистов в ряде статей, которые они напишут друг о друге".⁶⁹

Идея эта, видимо, заинтересовала Орье, хотя он и сам решил написать ряд статей о художниках-„одиночках“.

Перспектива изучения работ Винсента Ван Гога несомненно должна была импонировать любому автору символисту. Было соблазнительно открыть публике искусство человека совершенно неизвестного, который пытался красками и формами выражать состояния души, то есть делал нечто родственное тому, что символисты пытались сделать словами-образами и звуками (равно как Сёра пытался добиться того же через направление линий). Разве Теодор Визева не заявил, что „произведение искусства может нравиться лишь тогда, когда оно действительно ново, иными словами, гармонирует с новейшими открытиями; ему следует быть также немножко болезненным“.⁷⁰

Здесь перед ними были произведения совершенно новые, творения человека больного, страстного, вдохновенного, человека, который работал в лечебнице для душевнобольных, писал хватаящие за душу письма странным, неуклюжим и в то же время проникновенным стилем человека, чья жизнь и поведение всегда были необычными, не потому что он хотел быть оригинальным, как многие символисты, друзья Орье, а потому что действительно был оригинален. Орье несомненно помнил, что рассказывал ему Бернар о юности Ван Гога:

„Движимый глубочайшим мистицизмом, читая Библию и произнося проповеди во всевозможных непотребных местах перед самыми презренными людьми, мой дорогой друг почувствовал себя Христом, богом. Полная страданий и подвижничества жизнь должна была создать из этого существа с поразительно сильным интеллектом человека не от мира сего. Так и случилось. В возрасте двадцати пяти лет, будучи священником, он попытался реформировать протестантизм... Раздавленный, отвергнутый миром, он начал жить как святой. Немного позже он отправился в район угольных шахт и в Сорсьере выходил полусгоревшего при взрыве рудничного газа рабочего, на лбу которого виднелись „следы тернового венца“. Затем — долгие путешествия пешком по полям Голландии и душераздирающие изображения крестьян. Вот некоторые этапы его жизни до переселения в Париж. А в Париже — удивительно человеческое отношение к проституткам: я сам был свидетелем его возвышенной самоотверженности. Наконец, отъезд в Арль, торопливое возвращение оттуда Гогена... и весть о том, что Винсент находится в больнице...“⁷¹

Однако Орье предпочел не распространяться о таких биографических подробностях и вместо этого изобразил Ван Гога художником-символистом. Его статья, первая из задуманной им серии и вообще первая, посвященная

художнику, должна была появиться в январе 1890 г. в первом выпуске „Mer-cure de France“, символистском двухнедельнике, в создании которого Орье принимал активное участие. Статья Орье была озаглавлена „Одинокие. Винсент Ван Гог“. В ней он описывал полотна Ван Гога манерно-изысканным, много-словным и непонятным языком, свойственным всем представителям символи-стского направления. Однако, помимо слишком обильных литературных опре-делений и поэтических толкований, статья Орье содержала еще и ряд мест, дававших проницательную оценку работ художника.

„Что касается Винсента Ван Гога, — писал Орье, — то, невзирая на ошелом-ляющую иногда необычность его работ, трудно... не заметить в его искусстве наивную правдивость, искренность видения. В самом деле, не говоря уже об умении видеть реальные вещи в неуловимом аромате правдивости, которым дышат все его картины, о выборе сюжетов, о неизменной гармоничности самых чрезмерных красок, о честно изученных характерах, о непрерывных поисках истинной сущности каждого объекта, тысячи других многозначительных подроб-ностей свидетельствуют о его глубокой и чуть ли не детской искренности, его безмерной любви к природе и правде — его собственной правде. Всю его работу характеризует избыток — избыток силы, избыток нервной и страстности выражения. В его категорическом утверждении характера вещей, в его зачастую своевольном упрощении форм, в дерзком желании изобразить солнце, глядя ему в лицо, в неистовой напряженности его рисунка и колорита, даже в мельчайших особенностях его техники — всюду виден могучий человек, настоящий мужчина, смельчак, порой по-животному грубый, а порой удивительно нежный. Это явственно ощущается в чуть ли не разгульной чрезмерности всего, что им написано. Он — энтузиаст, враг буржуазной умеренности и мелочности; он похож на опьяневшего гиганта, которому легче сдвигать горы, чем возиться с без-делушками, это кипучий ум, чья лава неудержимо заливает все ущелья искус-ства, несокрушимый, обезумевший гений, порой возвышенный, порой гротескный, почти всегда показывающий нечто патологическое. И, наконец, — что важнее всего, — он ярко выраженный сверхэстет, который ощущает с ненормальной и, вероятно, даже болезненной интенсивностью неуловимую тайную сущность линий и форм и в еще большей мере чувствует характер цвета, света, магическую переливчатость теней, тончайшие нюансы, невидимые для здорового глаза. Вот почему реализм этого неврастеника, его искренность и его правдивость так оригинальны... Он несомненно прекрасно понимает свойства материальной реальности, ее значение и красоту, но наряду с этим, и в большинстве случаев, он считает эту упоительную материю лишь неким чудодейственным языком, предназначенным для выражения Идеи. Почти всегда он — символист... испыты-вающий постоянную потребность облекать свои идеи в точные, обдуманые, осязаемые формы, в интенсивно телесную и материальную оболочку. Под этой физической оболочкой, под этой живой плотью, под этой вещественной материей для тех, кто знает, как обнаружить ее, кроется мысль, Идея, — и эта Идея, будучи неотъемлемым субстратом произведения, в то же время является его действенной и конечной причиной.

Да, Винсент Ван Гог не только великий художник, захваченный своим искусством, своей красочностью и природой, он еще и мечтатель, верующий, фанатик, жадно впитывающий прекрасные утопии, человек, живущий идеями и сновидениями.

В течение долгого времени он упивался мечтами об обновлении искусства путем ухода от цивилизации, о создании искусства тропиков. [Не исключено, что Орье, утверждая это, приписывал Ван Гогу некоторые мысли Гогена.]⁷²

Придя к убеждению, что в искусстве все следует начать заново, он долгое время лелеял мысль изобрести живопись, которая была бы очень простой, доходчивой, почти детской, способной трогать простых, не искушенных в тонкостях людей и понятной даже для самого наивного и бедного ума... Осуществимы ли все эти теории, все эти мечты Винсента Ван Гога? Быть может, это лишь пустые, хоть и прекрасные фантазии? Кто знает!.."

Затем Орье анализировал технику Ван Гога: „Внешняя, материальная сторона его живописи находится в полном соответствии с его творческим темпераментом. Все его работы выполнены энергично, приподнято, грубо, напряженно. Его неистовый, могучий, иногда неловкий и тяжеловатый рисунок преувеличивает характер, упрощает и, властно смиряя ненужные подробности, достигает смелого синтеза, а порою, хоть и не всегда, большого стиля. Его цвет... неправдоподобно ослепителен. Он, насколько мне известно, единственный художник, передающий колорит вещей с такой интенсивностью; в нем чувствуется металл, сверкание драгоценных камней...

Этот сильный и подлинный художник, очень породистый, с грубыми руками гиганта, с нервами истерической женщины, с душой ясновидца, такой оригинальный и такой одинокий среди жалкого искусства нашего века, испытает ли он в один прекрасный день радость признания, льстивое раскаяние моды? Возможно. Но в любом случае, даже если он войдет в моду, маловероятно, чтобы за его полотна платили цены, какие платят за мерзости г-на Мейсонье. Я не думаю, что запоздалое восхищение широкой публики будет по-настоящему искренним. Винсент Ван Гог и слишком прост, и в то же время слишком тонок для нынешнего буржуа. Он никогда не будет понят до конца никем, за исключением своих братьев — настоящих художников и счастливых из числа простых людей, самых простых людей..."⁷³

Винсент Ван Гог получил эту статью в конце января 1890 г. вместе с радостным известием, что Тео стал отцом мальчика, которого в честь дяди назвали Винсентом.

Художник читал слова Орье со смешанным чувством. „Я был страшно удивлен написанной обо мне статьей, — сообщал он матери. — Исааксон однажды хотел написать статью обо мне, но я попросил его не делать этого. Я опечалился, прочтя эту статью, — так все преувеличено: правда совсем не такова. В моей работе меня подбадривает именно сознание, что другие делают то же самое, что и я. Тогда почему же статья посвящена только мне, а не шести-семи остальным? Однако должен признаться: когда я немного пришел в себя от удивления, я почувствовал, что статья окрылила меня".⁷⁴

В письме к сестре Вил он выражал те же чувства: „Когда я прочел статью, то с грустью подумал, — вот каким я должен быть, а я чувствую, что стою куда ниже. Гордость способна опьянять, как вино. Когда тебя хвалят и когда ты пьешь, всегда становится грустно. Видишь ли, я не знаю, как это выразить, но я чувствую, что лучшими работами были бы работы, сделанные совместно, целой группой, без ненужных взаимных похвал”.⁷⁵

В письме к Тео он повторил, что статья Орье показала ему, как он должен был бы писать. В конце концов, он сел за ответ самому Орье, с которым не был знаком.

„Дорогой господин Орье, горячо благодарю вас за вашу статью в „Mercure de France“, которая меня крайне поразила. Она мне очень нравится сама по себе, как произведение искусства; мне кажется, вы умеете создавать краски словами. В вашей статье я вновь нахожу свои картины, но только в ней они лучше, чем на самом деле, богаче, значительнее. Но я чувствую себя очень неловко, когда думаю, что все, о чем вы пишете, относится к другим художникам в значительно большей мере, нежели ко мне, например, и прежде всего к Монтичелли. Вы пишете обо мне: „Он, насколько мне известно, единственный художник, передающий колорит вещей с такой интенсивностью; в нем чувствуется металл, сверкание драгоценных камней“. Но если вы зайдете к моему брату и посмотрите у него один из букетов Монтичелли в белых, незабудковых и оранжевых тонах, вы поймете, что я имею в виду... Я не знаю другого колориста, который бы так непосредственно и явно исходил из Делакура... Я хочу только сказать, что вы приписали мне то, что могли бы скорее сказать о Монтичелли, которому я многим обязан. Многим обязан я также Полю Гогену, с которым работал несколько месяцев в Арле и с которым еще до этого встречался в Париже. Гоген — это удивительный художник, это странный человек, чья внешность и взгляд смутно напоминают „Портрет мужчины“ Рембрандта в коллекции Лаказа [Лувр], это друг, который учит вас понимать, что хорошая картина равноценна доброму делу; конечно, он не говорит этого прямо, но, общаясь с ним, нельзя не почувствовать, что на художнике лежит определенная моральная ответственность. За несколько дней до того как мы расстались и болезнь вынудила меня лечь в больницу, я пытался написать его „пустое место“. Это этюд его кресла коричневатого-красного дерева с зеленоватым соломенным сиденьем; на месте отсутствующего [Гогена] зажженная свеча и несколько современных романов. Прошу вас, если представится возможность... взгляните еще раз на этот этюд, сделанный исключительно в резко противопоставленных зеленых и красных тонах. Тогда, быть может, вы согласитесь, что статья ваша была бы более справедливой, а следовательно, — думается мне, — более сильной, если бы, трактуя вопрос о будущем „искусства тропиков“, равно как и вопрос колорита, вы, прежде чем говорить обо мне, воздали бы должное Гогену и Монтичелли. Уверяю вас, роль, которую играл или буду играть я, всегда останется второстепенной.

И еще я хотел бы спросить вас кое о чем. Допустим, два полотна с подсолнечниками, выставленные в данный момент с „Группой двадцати“, удались

по колориту и выражают идею, символизирующую „признательность“. Разве они так уж сильно отличаются от всех других картин других художников с изображением цветов, написанных с большим мастерством, но до сих пор не заслуживших одобрения?.. Видите ли, мне кажется, очень трудно провести грань между импрессионизмом и другими вещами; я не вижу смысла в таком настойчивом делении на секты, какое мы наблюдаем в последнее время, — по существу, я нахожу это абсурдным. И в заключение должен заявить, что не понимаю, как вы можете говорить о „мерзостях“ Мейсонье... Я унаследовал безграничное восхищение Мейсонье...

В следующую партию картин, которую я пошлю брату, я включу эту с кипарисами для вас, если вы доставите мне удовольствие принять его на память о вашей статье. Я еще работаю над ним в данный момент и хочу ввести в него фигуру. Кипарисы — самая характерная черта провансальского пейзажа, и вы почувствовали это, когда написали „даже черный цвет“. До сих пор я не мог написать их так, как чувствую; эмоции, охватывающие меня при соприкосновении с природой, иногда вызывают у меня обмороки, и в результате я по две недели бываю не в состоянии работать. Тем не менее, перед тем как уехать отсюда, я рассчитываю вернуться к этому мотиву и атаковать кипарисы... А пока прошу вас принять мою благодарность за вашу статью. Если весной я приеду в Париж, то, конечно, не премину зайти лично поблагодарить вас".⁷⁶

Винсент послал копию этого ответа Гогену. В письме к брату, написанном одновременно, он разбирал статью Орье с более практической точки зрения. Заявив, что „художнику следовало бы, по существу, работать, как сапожнику“, он признавал, что статья Орье „действительно окажет нам большую услугу в тот день, когда мы будем вынуждены, как всякие другие труженики, возместить расходы по созданию картины. Со всех других позиций статья меня не трогает, но для того чтобы иметь возможность заниматься живописью, существенно важно возмещать затраченные на картину деньги".⁷⁷

По-видимому, художник остерегался подробно обсуждать попытку Орье причислить его к лику символистов, от которых он тактично открестился в своем ответе, восстав против деления на секты.

Несомненно, Ван Гог пропускал мимо ушей большую часть тонкостей и ухищрений литературных символистов: их раздоры и усилия привлечь к себе внимание казались ему смешными. Не тратя больше слов по этому поводу, Винсент признавался Тео: „Статья Орье могла бы поощрить меня, если бы я осмелился дать себе волю, попробовал отойти от реальности и начал бы цветом создавать подобие музыки, как делает в некоторых своих полотнах Монтичелли. Но мне слишком дороги и правда, и поиски правды. Что ж, я все-таки предпочитаю быть сапожником, чем музыкантом, работающим красками".⁷⁷

Вопреки сдержанным возражениям Ван Гога и его непритворной скромности, статья Орье произвела настоящую сенсацию (отрывки из нее были напечатаны 19 января 1890 г. в номере „L'Art Moderne“, ежегодного органа

бельгийской „Группы двадцати“), несмотря на то что очень немногие читатели могли быть знакомы с работами художника: Орье не указал даже, где их можно посмотреть.

Тем не менее друг Орье Реми де Гурмон утверждал несколько позже, что эта первая статья из серии о современных художниках „имела неожиданный успех. Кстати, она была превосходна: говорила правду, не считаясь с общепринятыми взглядами, и восхваляла певца солнца и подсолнечников без той ребяческой лести, которая делает смешными всякие восторги... Статьи Орье об искусстве высоко ценились: каждый чувствовал их силу и оригинальность. Они имели большой вес в кругу, где знали и ценили импрессионистско-символистскую живопись, в кругу новом, узком, но влиятельном...⁷⁸

Вскоре после статьи о Ван Гоге Орье пригласили писать обзоры искусства в журнале „La Revue indépendante“, в то время более влиятельном, чем недавно основанный „Mercure de France“.

Статья Орье явилась лишь одним из событий, благодаря которым январь и февраль 1890 г. заняли столь важное место в жизни Винсента Ван Гога. Кроме нее, этот период был ознаменован выставкой „Группы двадцати“, рождением его племянника и тезки, намеченной на март новой выставкой „Независимых“, в которой он предполагал участвовать, и, наконец, известием, что одна из его картин — „Красный виноградник“ — была впервые продана в Брюсселе.

15 февраля он сообщал матери: „Тео вчера написал мне, что одна из моих картин продана в Брюсселе за 400 франков. Это мало, по сравнению с ценами на другие картины и тем, что теперь платят в Голландии, но я стараюсь быть настолько продуктивным, чтобы иметь возможность продолжать работу при самых умеренных ценах“.⁷⁴

Картину Ван Гога купила художница Анна Бок. Орье оказался прав: в данное время только художники могли оценить его работу. Действительно, в рецензии, появившейся в „La Wallonie“, бельгийском рупоре символистского движения, местный критик писал: „Мы не разделяем восторгов, которые у некоторых проникновенных и искренних художников вызывает искусство г-на Винсента Ван Гога. Его „Подсолнечники“, очень сильные по цвету и красивые по рисунку, в основе своей декоративны и ласкают взгляд; в его „Красном винограднике“ использование ярких, особым образом аранжированных красок, создает определенный эффект металлических отсветов, очень любопытный и оригинальный. Достоинства других его полотен решительно не доходят до нас“.⁷⁹

Синьяк в опубликованной анонимно статье (что позволило ему подробно остановиться на собственных работах) разбирал картины Сезанна и Редона, говорил о своих друзьях, Дюбуа-Пилле и Айе, но очень мало сказал о Лотреке и еще меньше о Ван Гоге, полотнам которого посвятил одну короткую и загадочную фразу: „Надгробный памятник желтому, хрому и веронезовой зелени: „Подсолнечники“, „Плющ“, „Красный виноградник“.“⁸⁰

Неизвестно, прочел ли Винсент эти строки, так как Тео предпочел не посылать ему эту статью. Тео лишь сообщил брату, что, как он узнал из газеты,

бельгийцев больше всего привлекли на выставку пленерные этюды Сезанна, пейзажи Сислея, цветковые симфонии Ван Гога и картины Ренуара.⁸¹

До Винсента, видимо, не долетели и отзвуки тех волнений, которые присланная им партия картин вызвала среди членов „Группы двадцати“.

16 января, за два дня до открытия выставки, Анри де Гру, религиозно-реалистический художник, которым когда-то восхищался Ван Гог, объявил, что снимает свои работы, так как не хочет, чтобы их показывали в одной комнате с „отвратительным горшком с подсолнухами г-на Винсента или какого-нибудь другого наемного провокатора“.⁸² Тем не менее два дня спустя де Гру принял участие в банкете, которым было официально отмечено открытие выставки. Среди гостей находились Тулуз-Лотрек и Синьяк, специально прибывшие по этому случаю. Во время обеда де Гру еще раз громогласно изругал Ван Гога и, согласно воспоминаниям Октава Мауса, назвал его „невеждой и шарлатаном“. Тогда на другом конце стола неожиданно вскочил с места Лотрек и, размахивая руками, завопил, что третировать так великого художника просто возмутительно. Де Гру ответил оскорблениями. Произошел скандал, были выбраны секунданты. Синьяк холодно объявил, что если Лотрек будет убит, он сам продолжит дуэль.⁸³

Смешная сторона этого инцидента заключалась в том, что де Гру, болезненный человек с землистым цветом лица, ростом был не выше Лотрека, который казался карликом из-за коротких ног.

Остальные члены „Группы двадцати“ немедленно исключили де Гру из ассоциации, а на следующий день Маус не без труда добился от него извинений, предотвратив таким образом дуэль. Несколько позже „Группа двадцати“ избрала двух новых членов. Одним из них был Синьяк.

После закрытия выставки Октав Маус написал Тео: „Когда вам представится возможность, передайте, пожалуйста, вашему брату, что я очень рад его участию в выставке „Группы двадцати“, где его работы вызвали оживленные дискуссии и завоевали большую симпатию художников“.⁸⁴

Однако эти утешительные известия дошли до художника с большим опозданием.

События этих первых недель 1890 г. оказались слишком бурными для Ван Гога. Впоследствии Винсент объяснял матери: „Когда я узнал, что работы мои получили признание в статье, я сразу же испугался, что это окончательно выведет меня из равновесия. Так почти всегда бывает в жизни художника: успех — самая страшная штука“.⁸⁵

24 февраля доктор Пейрон сообщил Тео, что у Винсента начался новый приступ, после того как он два дня провел в Арле, куда его, по-видимому, отпустили без провожатого. Его привезли в Сен-Реми на телеге, и было неизвестно, где он провел ночь. Картина „Арлезианка“, которую он взял с собой, вероятно, для того, чтобы подарить своей модели — г-же Жину, исчезла.

Несколько дней спустя доктор снова написал, сообщая, что этот приступ оказался длительнее предыдущего и что теперь окончательно доказано (!), как вредны художнику подобные прогулки в Арль.

Снова настали черные дни полной утраты памяти, муки и ужаса, галлюцинаций и страха, апатии и возбуждения, молчания и ярости. А нескончаемые ночи были еще хуже: одно бесконечное исступление, безнадежность, покорность и страдание. На этот раз приступ длился дольше чем когда-либо. Не зная, что делать, доктор Пейрон, видимо, решил предоставить пациенту свободу действий и разрешил ему работать. „Как раз когда мне было совсем худо, — вспоминал позднее Винсент, — я сделал несколько картин, в том числе воспоминание о Бранте — хижины с покрытыми мхом крышами и живыми буковыми изгородями в предвещающий непогоду осенний вечер, с красным солнцем, которое садится в розовом небе. Написал я и свекольное поле с женщинами, собирающими в снегу зеленые листья".⁸⁵

По-видимому, Ван Гог пытался проглотить во время работы ядовитые краски; трудно сказать, было это попыткой покончить с собою или бессознательным поступком. После этого у него пришлось отобрать краски, и он снова был обречен на затворничество и деморализующее безделье. Под конец он уже не страдал, но рассудок его был в оцепенении, и организм совершенно истощен.

Прошло почти два месяца, прежде чем он смог вновь писать брату. Он сделал это, не пытаясь уже анализировать причины своего последнего приступа, не связывая его с поездкой в Арль (о ней он умалчивал),⁸⁶ не останавливаясь даже на том, как он подавлен жестоким пароксизмом, разбившим все надежды, которые зародились у него после кратковременности предыдущих припадков. Он только написал: „Теперь я оставил всякую надежду, даже совсем отказался от нее. Может быть, может быть, я действительно вылечусь, если проживу немножко в деревне [на севере]".⁸⁷

На этот раз ничто не помогло. Обычные уклончивые утешения доктора Пейрона вроде: „Будем надеяться, что больше это не повторится" и аналогичные готовые фразы не смогли удержать Винсента от решения оставить лечебницу. У него произошла даже яростная стычка с доктором, но потом они сноваладили.

В середине апреля, когда Ван Гог уже оправился, доктор Пейрон вручил ему пачку писем, полученных за время его болезни, — письма от матери, сестры, от Гогена, Орье, Рассела, вероятно, также от Писсарро и, разумеется, от Тео. Но вначале он был слишком подавлен и слаб даже для того, чтобы прочесть почту. Как только Винсент почувствовал себя лучше, он написал брату: „Пожалуйста, попроси господина Орье не писать больше статей о моих картинах. Главным образом внуши ему, что он заблуждается на мой счет, что я, право, слишком потрясен моим несчастьем и гласность для меня невыносима. Работа над картинами развлекает меня, но когда я слышу разговоры о них, меня это огорчает сильнее, чем он может вообразить".⁸⁸

Вести из Парижа приходили в общем радостные и обнадеживающие.

Ребенок Тео и его жена, несмотря на ожидавшиеся осложнения, чувствовали себя прекрасно. Тео подробно рассказывал о новой выставке „Независимых", открывшейся 19 марта на Елисейских полях, где Винсент был представлен десятью картинами, сделанными в Арле и Сен-Реми. Среди них находились

„Кипарисы" (картина, обещанная Орье), „Бульвар в Сен-Реми", „Альпийские холмы", „Подсолнечники" и „Оливковая роща".

Те, в ком статья Орье пробудила интерес, смогли наконец увидеть достаточно репрезентативную выставку работ Ван Гога. Побывав вместе с женой на открытии выставки, Тео сообщил брату, что там присутствовал президент республики (ведь теперь „Независимые" стали „респектабельными") и добавил: „Картины твои очень хорошо повешены и производят прекрасное впечатление. Многие просили меня передать тебе поздравления. Гоген сказал, что твои картины — гвоздь выставки... Сёра экспонировал на редкость любопытную картину [„Канкан"], где он пытается выразить настроение направлениями линий. Он несомненно передал движение, но полотно его имеет довольно странный вид, и, по-моему, в нем не заложено большой идеи.

Гийомен показывает несколько вещей, среди которых есть хорошие. У Лотрека выставлен превосходный „Портрет женщины за пианино" и большая картина (сцена в „Мулен-Руж"), которая сделана очень хорошо. Несмотря на скабрёзный сюжет, она обладает подлинными достоинствами. Вообще надо отметить, что публика проявляет неизменно растущий интерес к молодым импрессионистам; по крайней мере, некоторые коллекционеры начинают их покупать. Выставка Писсарро [у Гупиля] закрыта. На ней побывало множество посетителей, и пять картин продано. В данный момент на большее мы и не рассчитывали. В будущее воскресенье Бернар и Орье придут смотреть твои последние картины".⁸⁹

Тео сообщал также, что Орье собирается изучать картины Гогена, о котором хочет написать статью. В последующих письмах Тео продолжал свои отчеты о выставке: „Я еще не заглядывал снова к „Независимым", но Писсарро, который ходит туда каждый день, сообщил мне, что ты имеешь настоящий успех у художников. Со мной говорили также некоторые коллекционеры — даже раньше, чем я успел привлечь их внимание к твоим полотнам. Газеты, печатающие обзоры выставки, молчат по поводу зала с импрессионистами. Это лучшее, что они могут сделать, ведь ты хорошо знаешь, чего стоит большинство критиков".⁹⁰

Не один Винсент Ван Гог был представлен у „Независимых" Десятью картинами. Сёра, Синьяк, Люс и Гийомен получили то же количество мест; „таможенник" Руссо выставил девять работ, Дюбуа-Пилле — восемь, Тео ван Риссельберг — семь. Анкетен, Кросс, Люсьен Писсарро, ван де Вельде и Лотрек были представлены меньшим количеством произведений. Но даже Моне признал, что картины Ван Гога были на выставке самыми лучшими.⁹¹

Гоген высказал свое мнение в особенно дружеском письме к Винсенту. Он вернулся в Париж в феврале, поскольку де Хаан больше не мог обеспечивать его, и теперь искал работу, но безуспешно, и Тео буквально лез из кожи, чтобы продать хоть что-нибудь из его картин, скульптур и керамики. Сейчас Гоген собирался вернуться в Бретань и провести еще два-три месяца с де Хааном в Ле Пульдю.

„Я очень внимательно изучал работы, сделанные тобой с тех пор, как мы расстались, сначала у твоего брата, потом на выставке „Независимых", — писал

Гоген. — Именно на ней можно особенно хорошо судить о том, что ты делаешь, отчасти потому что твои картины вывешены все вместе, отчасти потому что они окружены другими вещами. Хочу принести тебе мои искренние поздравления. Многие художники считают твои работы самым выдающимся явлением на всей выставке. Среди художников, работающих с натуры, ты — единственный, кто думает. Я говорил о тебе с твоим братом. Есть одно полотно, которое я бы хотел обменять на любое из моих, по твоему выбору. Я имею в виду горный пейзаж, где два крошечных путешественника взбираются на вершины словно в поисках неведомого. В нем есть эмоциональность, как у Делакруа, и краски его очень суггестивны. Здесь и там разбросаны красные нотки, как огоньки, а все целиком выдержано в лиловой гармонии. Красиво и грандиозно. Я подробно говорил о нем с Орье, Бернаром и многими другими. Все поздравляют тебя. Только Гийомен пожимает плечами при упоминании о нем. Между прочим, я понимаю его: он на все смотрит как на красочную материю — взглядом, лишенным мысли. На мои полотна последних лет он реагирует точно так же, ничего не понимая.

Я долго колебался, прежде чем написать тебе, так как знал, что у тебя был довольно продолжительный приступ. Поэтому прошу, не отвечай, пока окончательно не поправишься. Будем надеяться, что с наступлением теплой погоды, чего уже недолго ждать, ты наконец выздоровеешь; зима всегда была опасна для тебя".⁹²

Зима действительно была трудным временем для Ван Гога, весной же он всегда ощущал подъем. Весной он приехал к Тео в Париж; ранней весной он впервые прибыл в Арль и целиком отдался работе; весной он покинул больницу и перебрался в Сен-Реми; перед тем как начался его последний приступ, тоже была весна. Работа подвигалась успешно. На его последнем полотне были изображены ветви цветущего миндаля на фоне голубого неба; картина эта предназначалась его племяннику и тезке.

„По-моему, — сообщал он Тео, — эту картину я делал терпеливее и тщательнее всех остальных, писал ее спокойно и более уверенным мазком".⁸⁷ Затем болезнь внезапно прервала его работу. Весна фактически уже кончилась, и художник был вне себя, что не смог использовать ее. Приближалось раннее южное лето. Но Ван Гога по-прежнему лихорадочно тянуло к работе, возможно, даже еще сильнее, чем раньше, так как он сознавал, что скоро его здесь уже не будет. Первое, о чем он написал Тео, была просьба закупить для него основательный запас красок у папаши Танги и других торговцев. Розы и ирисы покрылись бутонами, скоро они должны были зацвести.

В мае ему снова разрешили работать в саду лечебницы. „Как только я ненадолго вышел в парк, — сообщал он брату, — ко мне вернулась вся ясность мысли и стремление работать. У меня больше идей, чем я когда-либо смогу высказать, но это не удручает меня. Мазки ложатся почти механически. Я воспринимаю это как знак того, что я вновь обрету уверенность, как только попаду на север и избавлюсь от своего нынешнего окружения и обстоятельств, которых я не понимаю и даже не желаю понимать... Здешняя атмосфера начинает

невывразимо тяготить меня. Что ж, я терпел больше года, теперь мне необходим воздух — я чувствую себя раздавленным скукой и печалью".⁹³

Тео согласился на отъезд Винсента, а пока что повидался с доктором Гаше, которому вскоре после встречи с ним написал о своем брате: „Вы подали мне надежду, что под вашим присмотром он, может быть, придет в нормальное состояние. Сейчас он чувствует себя очень хорошо и пишет мне вполне разумные письма. Ему страшно хочется приехать на несколько дней в Париж, а затем отправиться в деревню, но если вы считаете, что ему полезнее оставаться в лечебнице, он готов вернуться в Сен-Реми или определиться в какое-либо другое убежище...

Не кажется ли вам, что из осторожности его не следовало бы отпускать одного? Но мысль о сопровождающем внушает ему отвращение, и он умоляет разрешить ему ехать одному. Я был бы чрезвычайно рад услышать ваше мнение на этот счет".⁹⁴

В письме к Винсенту Тео набросал портрет врача: „У него вид человека, который прекрасно все понимает. Внешне он немного напоминает тебя. Когда ты прибудешь сюда, мы с тобой съездим к нему: он консультирует в Париже несколько раз в неделю. Когда я рассказал ему, как протекают твои приступы, он ответил, что, по его мнению, это не имеет ничего общего с безумием, и если болезнь твоя такова, как он предполагает, то он убежден, что сможет тебя вылечить. Но сначала он должен повидать тебя, поговорить с тобой, чтобы иметь возможность вынести верное суждение. Это человек, который может оказаться нам полезен, когда ты будешь здесь".⁹⁰

Между Парижем и Сен-Реми шел усиленный обмен письмами, в которых обсуждался вопрос о поездке Винсента. Тео настаивал, чтобы кто-нибудь сопровождал брата, но художник возражал. Он указывал, что за тяжелыми приступами, подобными тому, который он недавно перенес, всегда следуют три-четыре спокойных месяца, и что в ближайшем будущем нет никакой опасности рецидива. „Я никому не причинил вреда. Справедливо ли, чтобы меня сопровождали, как опасного зверя? Благодарю покорно, я отказываюсь. Если со мной случится припадок, то на каждой железнодорожной станции знают, что в таких случаях надо делать, и я подчинюсь".⁹⁵

Винсент согласился только, чтобы его проводили до Тараскона, где он сам сядет в поезд и доедет до Парижа. Чтобы не раздражать его, Тео уступил, хотя и содрогался при мысли о том, что может случиться, если Винсент действительно заболеет и попадет в руки чужих людей. Было условлено, что из Тараскона Винсент даст телеграмму и сообщит время своего прибытия.

И вот Ван Гог собрался укладывать чемодан. Но тем временем прибыли краски, а ирисы и розы расцвели. Винсент, не написавший в Сен-Реми ни одного натюрморта, не мог устоять перед искушением. „В настоящее время улучшение продолжается, — писал он в мае. — Этот проклятый приступ прошел, как шторм, и я работаю спокойно, с неослабевающим пылом: хочу сделать здесь несколько последних вещей. Я работаю над холстом с розами на светло-зеленом фоне и над двумя холстами с большими букетами фиолетовых ирисов. Один из них —

на розовом фоне, где эффект гармоничен и мягок благодаря сочетанию зеленых, розовых и лиловых тонов. Второй фиолетовый букет (проходит все стадии до кармина и чистой прусской синей) — совершенно противоположен первому. Помещенный на сверкающем лимонно-желтом фоне с иными желтыми тонами вазы и подставки, он создает эффект совершенно несопоставимых дополнительных цветов, которые усиливают друг друга за счет противопоставления...

День моего отъезда зависит от того, когда я уложу чемодан и закончу свои полотна. Над ними я работаю с таким подъемом, что укладывать вещи мне кажется труднее, чем делать картины. Во всяком случае долго я не задержусь. Я очень рад, что это [отъезд] не откладывается: если решение принято, его всегда очень трудно менять".⁹⁶

Тео прислал деньги на дорогу. Он подписал бумагу с просьбой отпустить брата, и доктор Пейрон дал свое согласие. Но еще за два дня до отъезда Винсент сообщал: „Я только что закончил еще одно полотно с розовыми розами в зеленой вазе на желто-зеленом фоне".⁹⁷

Вдохновило ли его приближение отъезда? Была ли это надежда вылечиться на севере? Предвкушал ли он радость встречи с Тео, его женой и ребенком? Ликовал ли, что избавился от недавних горестей?

Ясно одно: эти последние картины с цветами — самое радостное из всего, что когда-либо написал Ван Гог. Краски их тонки, даже когда они контрастны, выполнение быстрое, мягкое, без колебаний и мук, композиция совершенна. В них нет ничего вымученного или иступленного, ничего, что свидетельствовало бы о торопливости художника, зачастую заметной в его пейзажах. Спокойные, радостные и в то же время полные огромной силы, эти большие охапки роз и ирисов размещены рукой мастера на однотонном фоне, на котором их цветы, их листья, их стебли образуют гармоничные и грациозные арабески.

Всего лишь несколько месяцев назад Винсент писал своей сестре Вил: „Чувствую, что должен просить прощения за то, что картины мои — сплошной болезненный вопль".⁹⁸ Но эти сияющие натюрморты исцелились от всякой боли; они не только „символы благодарности", как любил называть их Ван Гог, они также гимн вечно возрождающемуся великолепию природы.

Это были последние картины, сделанные Ван Гогом в Сен-Реми. 14 мая он отправил свой багаж в Париж. В последний раз он взглянул на эти места, посвежевшие после дождя и усеянные цветами. Сколько еще картин мог бы он здесь написать! Но было уже слишком поздно.

„В работе, — писал он Тео, — я чувствую себя более уверенным, чем когда уезжал [из Парижа], и с моей стороны было бы неблагодарностью плохо отзываться о юге. Должен признаться, что уезжаю я с большой грустью".⁹⁶

Ван Гог покинул лечебницу Сен-Реми 16 мая 1890 г., ровно через год после того, как переступил ее порог. В списке добровольно госпитализированных доктор Пейрон отметил дату выбытия, сопроводив ее следующим замечанием: „У пациента, хотя он и вел себя большей частью спокойно, за время пребывания в заведении было несколько приступов длительностью от двух недель до одного месяца. Во время этих приступов пациент был подвержен паническому

страху и несколько раз пытался отравиться, глотая либо краски, которые употреблял для работы, либо керосин, который умудрялся стащить у служителя, пока тот наполнял лампы. Последний приступ случился с ним после предпринятой им поездки в Арль и длился около двух месяцев. Между приступами пациент был совершенно спокоен и усердно занимался живописью. Сегодня он просил выписать его для отъезда на север Франции, надеясь, что климат там будет более благоприятен для него".⁹⁹

В графе „Особые отметки" доктор Пейрон написал лишь одно слово: „Излечен".

Примечания

- ¹ Письмо В. Ван Гога к брату [от 17 января 1889 г., Арль]. *Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh*, т. III, № 571, стр. 373—375.
- ² Письмо В. Ван Гога к брату [от 23 января 1889 г., Арль], там же, № 573, стр. 380.
- ³ Письмо В. Ван Гога к брату [от 28 января 1889 г., Арль], там же, № 574, стр. 384.
- ⁴ Письмо В. Ван Гога к брату [от 19 января 1889 г., Арль], там же, № 572, стр. 378.
- ⁵ Письмо В. Ван Гога к брату [февраль 1889 г., Арль], там же, № 577, стр. 388, 389.
- ⁶ Письмо В. Ван Гога к брату от 25 мая [1889, Сен-Реми], там же, № 592, стр. 422.
- ⁷ См. письмо В. Ван Гога к брату [от 3 февраля 1889 г., Арль], там же, № 576, стр. 387, 388.
- ⁸ Среди документов мэрии Арля эту петицию до сих пор обнаружить не удалось.
- ⁹ Письмо Ван Гога к брату [от 10 сентября 1889 г., Сен-Реми]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 605, стр. 456.
- ¹⁰ Письмо пастора Салля к Тео Ван Гогу [от 18 марта 1889 г., Арль]. См. предисловие к *Verzamelde Brieven...*, т. I, стр. XLIII, XLIV.
- ¹¹ Письмо В. Ван Гога к брату [от 24 марта 1889 г., Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 581, стр. 396.
- ¹² Письмо Синьяка к Кокио. См.: G. Coqui ot. *Vincent van Gogh*. Paris, 1924, стр. 194.
- ¹³ Письмо Синьяка к Тео Ван Гогу [конец марта 1889], Арль. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 581_a, стр. 397.
- ¹⁴ См. письмо В. Ван Гога к сестре Вил [октябрь 1889, Сен-Реми]. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № W₁₅, стр. 174, 175.
- ¹⁵ Письмо В. Ван Гога к сестре Вил (от 30 апреля 1889 г., Арль), там же, № W₁₁, стр. 166, 167.
- ¹⁶ Письмо пастора Салля к Тео Ван Гогу [от 19 апреля 1889 г., Арль]. Предисловие к *Verzamelde Brieven...*, т. I, стр. XLIV.
- ¹⁷ Письмо В. Ван Гога к брату [от 21 апреля 1889 г., Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 585, стр. 405—407.
- ¹⁸ Письмо Тео Ван Гога к жене [апрель 1889, Париж]. Предисловие к *Verzamelde Brieven...*, т. I, стр. XLIV, XLV.
- ¹⁹ Письмо В. Ван Гога к брату [от 29 апреля 1889 г., Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 587, стр. 409.
- ²⁰ Письмо В. Ван Гога к невестке Иоганне Бонгер [от 9 мая 1889 г., Сен-Реми], там же, № 591, стр. 420.
- ²¹ Письмо Тео Ван Гога к брату [апрель—май 1889, Париж]. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № T₇, стр. 264.
- ²² Письмо В. Ван Гога к брату [от 30 апреля 1889 г., Арль]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 588, стр. 41.
- ²³ Письмо В. Ван Гога к брату [конец апреля 1889, Арль], там же, № 586, стр. 408.
- ²⁴ Письмо Тео Ван Гога к доктору Пейрону от 24 апреля 1889 г.; неопубликованное письмо, предоставленное старшей сестрой убежища Сен-Поль дю Мозоле, Сен-Реми в Провансе.

- Плата за пациента первого разряда составляла 200 франков в месяц, второго — 150 франков и третьего — 100 франков. Просьба Тео Ван Гога о том, чтобы его брату давали к обеду пол-литра вина, вначале не была удовлетворена.
- ²⁵ Письмо пастора Салля к Тео Ван Гогу [от 3 мая 1889 г., Арь]. Предисловие к *Verzamelde Brieven...*, т. I, стр. XLV.
- ²⁶ Сведения любезно предоставлены д-ром Э. Леруа, убежище Сен-Поль дю Мозоле, Сен-Реми в Провансе.
- ²⁷ Наблюдения доктора Пейрона, 9 мая 1889, Сен-Реми. См.: V. Doiteau et E. Leroy. *La Folie de van Gogh*, Paris, 1928, стр. 55.
- ²⁸ О болезни Ван Гога см. медицинские публикации, перечисленные в специальном разделе библиографии.
- ²⁹ См.: V. Doiteau et E. Leroy, цит. соч., стр. 125 и 128.
- ³⁰ Письмо В. Ван Гога к брату [от 10 сентября 1889 г., Сен-Реми]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 605, стр. 459.
- ³¹ Письмо В. Ван Гога к брату и невестке [от 9 мая 1889 г., Сен-Реми], там же, № 591, стр. 420, 421.
- ³² Письмо В. Ван Гога к брату [от 25 мая 1889 г., Сен-Реми], там же, № 592, стр. 422—425. (Для большей ясности здесь изменена последовательность отдельных абзацев.)
- ³³ См. письмо В. Ван Гога к брату [от 10 сентября 1889 г., Сен-Реми], там же, № 605, стр. 459, 460.
- ³⁴ Письмо В. Ван Гога к брату [от 9 июня 1889 г., Сен-Реми], там же, № 594, стр. 430.
- ³⁵ Письмо В. Ван Гога к брату [от 19 июня 1889 г., Сен-Реми], там же, № 595, стр. 433.
- ³⁶ Письмо В. Ван Гога к сестре Вил [начало июля 1889 г., Сен-Реми]. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № W₁₃, стр. 169.
- ³⁷ См. письмо В. Ван Гога к брату [от 25 июня 1889 г., Сен-Реми]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 596, стр. 433.
- ³⁸ Письмо В. Ван Гога к брату [от 25 июня 1889 г., Сен-Реми], там же, № 596, стр. 434.
- ³⁹ Письмо В. Ван Гога к брату [от 19 июня 1889 г., Сен-Реми], там же, № 595, стр. 432. „Пейзаж с оливками" и „Звездная ночь" подробно комментируются на стр. 217.
- ⁴⁰ Письмо Тео Ван Гога к брату от 16 июня 1889 г. [Париж]. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № T₁₀, стр. 267.
- ⁴¹ Письмо Тео Ван Гога к брату от 16 июля 1889 г. [Париж], там же, № T₁₂, стр. 270.
- ⁴² В конце августа 1889 г. д-р Пейрон сообщал Тео Ван Гогу: „...он снова обрел полную ясность сознания и принялся за работу как прежде. У него исчезли мысли о самоубийстве; остались лишь болезненные видения, которые начинают проходить и интенсивность которых ослабевает". *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 602_a, стр. 447.
- ⁴³ Письмо В. Ван Гога к сестре Вил [конец сентября — начало октября 1889, Сен-Реми]. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № W₁₄, стр. 173.
- ⁴⁴ Письмо В. Ван Гога к брату [от 10 сентября 1889 г., Сен-Реми]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 605, стр. 455.
- ⁴⁵ Письмо В. Ван Гога к брату [август 1889, Сен-Реми], там же, № 601, стр. 443.
- ⁴⁶ Письмо Тео ван Риссельберга к О. Маусу [осень—зима 1889, Париж]. См.: M. O. Maus. *Trente Années de lutte pour l'art*. Bruxelles, 1926, стр. 64, 65.
- ⁴⁷ Письмо Сезанна к Маусу от 27 ноября 1889 г., Париж, там же, стр. 99; Paul Cézanne. *Correspondance*. Paris, 1937, стр. 214.
- ⁴⁸ Письмо В. Ван Гога к О. Маусу от 20 ноября 1889 г., Сен-Реми. См.: M. O. Maus, цит. соч., стр. 100 (не включено в *Verzamelde Brieven*).
- ⁴⁹ По свидетельству старшей сестры Епифания, сестры жалели Ван Гога не только за его несчастье, но и потому, что считали его вежливым, покорным, добрым и хорошо воспитанным. Сведения, любезно предоставленные д-ром Э. Леруа, убежище Сен-Поль дю Мозоле, Сен-Реми в Провансе.
- ⁵⁰ См.: J. de Veucken. *Un Portrait de Vincent van Gogh*. Paris, 1953, стр. 177. Другие воспоминания служителя Пуле см.: там же, стр. 195—197. Однажды, когда Пуле сопровождал Ван Гога, отправляющегося работать в окрестностях приюта, и спускался по лестнице, художник внезапно нанес ему сзади сильный удар ногой. Служитель тотчас же остановился и водворил

Ван Гог в его комнату. На другой день Ван Гог извинился перед Пуле, сказал, что он смутно напоминает, будто бы обидел его (так же он поступил после того, как швырнул в голову Гогену стакан), и объяснил, что служитель Пуле показался ему в тот момент агентом тайной полиции. Среди пациентов убежища находился в то время бывший студент юрист, который постоянно жаловался на то, что его преследует тайная полиция. Сведения любезно предоставлены д-ром Э. Леруа (убежище Сен-Поль дю Мозоле), которому служитель доложил об этом инциденте. Версия, приводимая у J. de Veucken, цит. соч., стр. 195, 196, неверна.

- ⁵¹ 14 ноября 1889 г. Тео Ван Гог писал Камиллу Писсарро: „Благодарю Вас за то, что Вы берете на себя труд подыскать пансион, где моему брату будет удобно; со стороны г-жи Писсарро тоже очень любезно заниматься этим. Мне кажется, будет превосходно, если Винсент сможет остаться в Овере под наблюдением врача, о котором Вы мне говорили. Судя по письмам, которые я получаю от него и его врача, он последнее время находится в совершенно спокойном состоянии". Неопубликованное письмо, любезно предоставленное покойным г-ном Родо Писсарро, Париж. О д-ре Гаше см. следующую главу.
- ⁵² Письмо В. Ван Гога к брату [середина сентября 1889, Сен-Реми]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 607, стр. 464.
- ⁵³ Письмо Тео Ван Гога к брату от 22 октября 1889 г. [Париж]. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № T₁₉, стр. 227.
- ⁵⁴ Письмо В. Ван Гога к брату [октябрь—ноябрь 1889, Сен-Реми]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 613, стр. 473, 474.
- ⁵⁵ Письмо Камилла Писсарро к сыну от 16 мая 1887 г. См.: *Camille Pissarro. Lettres á son fils Lucien*. Paris, 1950, стр. 150.
- ⁵⁶ Письмо В. Ван Гога к брату [сентябрь 1889, Сен-Реми]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 607, стр. 462, 463.
- ⁵⁷ Письмо В. Ван Гога к Гогену [июнь 1890, Овер], там же, № 643, стр. 528. [Незаконченный черновик, см. стр. 273 примеч. 14.]
- ⁵⁸ Письмо В. Ван Гога к брату [январь 1890, Сен-Реми], там же, № 622, стр. 489.
- ⁵⁹ Письмо В. Ван Гога к брату [ноябрь 1889, Сен-Реми], там же, № 615, стр. 478, 479.
- ⁶⁰ Письмо В. Ван Гога к Бернару [первая половина октября 1889, Сен-Реми]. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № B₂₀, стр. 231—233.
- ⁶¹ Письмо В. Ван Гога к Бернару [начало декабря 1889, Сен-Реми], там же, № B₂₁, стр. 233—236.
- ⁶² Письмо В. Ван Гога к матери [конец декабря 1889, Сен-Реми]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 619, стр. 485.
- ⁶³ Письмо В. Ван Гога к брату [ноябрь—декабрь 1889, Сен-Реми], там же, № 617, стр. 481.
- ⁶⁴ Письмо В. Ван Гога к брату [январь 1890, Сен-Реми], там же, № 623, стр. 492.
- ⁶⁵ Письмо Гогена к Шуффенекеру [январь 1890, Ле Пульдю]. См.: *Paul Gauguin. Lettres à sa femme et à ses amis*. Paris, 1949 (второе издание), приложение, стр. 322, 323,
- ⁶⁶ Письмо Гогена к В. Ван Гогу [начало февраля 1890, Ле Пульдю]. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное В. В. Ван Гогом, Ларен.
- ⁶⁷ Письмо Орье к матери от 29 ноября 1888 г. [Париж]. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное г-жой Маэ-Виллиам Экс-ан-Прованс.
- ⁶⁸ См. письмо Бернара к Орье, стр. 163, 164 и 167 примеч. 50.
- ⁶⁹ Письмо Бернара к Орье [1889, Париж]. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное г-ном Жаком Вильямом Шатору. Орье не опубликовал статью Бернара, отрывки которой цитируются в гл. I, стр. 40, 51 примеч. 59.
- ⁷⁰ См. стр. 116 примеч. 32.
- ⁷¹ Письмо Бернара к Орье от 1 января 1890 г. [Париж]. Другие отрывки этого письма см. примеч. 68.
- ⁷² Этот отрывок из статьи Орье основан на письме, которое Ван Гог и Гоген написали из Арля Бернару [цитируется на стр. 152 и примеч. 14 и 15), а Бернар передал Орье.
- ⁷³ А. Aurier. *Les Isolés, Vincent van Gogh. „Mercure de France"*, январь 1890. Перепечатано в книге: *Aurier. Oeuvres posthumes*. Paris, 1893, и в книге: *„Van Gogh raconté par lui-même et par ses amis"*. Genève, 1947, vol. 11, стр. 59—70.

- ⁷⁴ Письмо В. Ван Гога к матери [от 15 февраля 1890 г., Сен-Реми]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 627, стр. 502, 503.
- ⁷⁵ Письмо В. Ван Гога к сестре Вил [середина февраля 1890, Сен-Реми]. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № W₂₀, стр. 180.
- ⁷⁶ Письмо В. Ван Гога к Орье [от 12 февраля 1890 г., Сен-Реми]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 626_а, стр. 500, 501.
- ⁷⁷ Письмо В. Ван Гога к брату [от 12 февраля 1890 г., Сен-Реми], там же, № 626, стр. 498.
- ⁷⁸ *Remy de Gourmont, 1^{er} mai 1893, Introduction à Aurier. Oeuvres posthumes. Paris, 1893.*
- ⁷⁹ А. Н. Les XX. „La Wallonie”, 1890, стр. 133.
- ⁸⁰ S. P. [Paul Signac]. Каталог выставки „Группы двадцати”. „Art et Critique”, 1 февраля 1890.
- ⁸¹ См. письмо Тео Ван Гога к брату от 22 января 1890 г., Париж. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № T₂₅, стр. 284.
- ⁸² См.: М. О. Maus, цит. соч., стр. 100.
- ⁸³ См.: О. Maus — цитируется у М. Joyant. *Henri de Toulouse-Lautrec. Paris.*
- ⁸⁴ Письмо О. Мауса к Тео Ван Гогу. См. письмо Тео Ван Гога к брату от 9 марта 1890 г., Париж. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № T₂₉, стр. 287.
- ⁸⁵ Письмо В. Ван Гога к матери [конец апреля 1890, Сен-Реми]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 629_а, стр. 506.
- ⁸⁶ Согласно предположению Р. Маргоис (*Le Secret de van Gogh. Paris, 1957, стр. 172, 173*), эта экскурсия подтвердила половое бессилие Ван Гога.
- ⁸⁷ Письмо В. Ван Гога к брату [середина апреля 1890, Сен-Реми]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 628, стр. 504.
- ⁸⁸ Письмо В. Ван Гога к брату [от 29 апреля 1890 г., Сен-Реми], там же, № 629, стр. 505.
- ⁸⁹ Письмо Тео Ван Гога к брату от 19 марта 1890 г., Париж. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № T₂₉, стр. 286, 287.
- ⁹⁰ Письмо Тео Ван Гога к брату от 29 марта 1890 г., Париж, там же, № T₃₁, стр. 288.
- ⁹¹ См. письмо Тео Ван Гога к брату от 23 апреля 1890 г., Париж, там же, № T₃₂, стр. 289. Много лет спустя Мирбо показал Моне картину „Ирисы”, которую купил у Танги. „Ах, как же так могло быть, как могло бы т ь, — повторял М о н е, — чтобы человек, который так любил цветы и свет и который так хорошо передавал их, как могло быть, что на его долю выпало столько несчастий”. См.: Léon Daudet. *Ecrivains et Artistes. Paris, 1928, т. I, стр. 154.*
- ⁹² Письмо Гогена к В. Ван Гогу [апрель 1890, Париж]. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное В. В. Ван Гогом, Ларен.
- ⁹³ Письмо В. Ван Гога к брату [май 1890, Сен-Реми]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 630 и 631, стр. 508, 509.
- ⁹⁴ Письмо Тео Ван Гога к д-ру Гаше, май 1890, Париж. См. P. Gachet. *Deux Amis des impressionnistes. Le docteur Gachet et Murer. Paris, 1956, стр. 106, 107.*
- ⁹⁵ Письмо В. Ван Гога к брату [май 1890, Сен-Реми]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 631, стр. 509.
- ⁹⁶ Письмо В. Ван Гога к брату [май 1890, Сен-Реми], там же, № 633, стр. 512, 513.
- ⁹⁷ Письмо В. Ван Гога к брату [от 14 мая 1890 г., Сен-Реми], там же, № 634, стр. 513.
- ⁹⁸ Письмо В. Ван Гога к сестре Вил [середина февраля 1890, Сен-Реми]. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № W₂₀, стр. 181.
- ⁹⁹ См.: V. Doiteau et E. Leroy, цит. соч.

САМОУБИЙСТВО ВАН ГОГА В ОВЕРЕ

•
СМЕРТЬ СЁРА

Винсент Ван Гог прибыл в Париж в субботу утром 17 мая 1890 г. Он выбрал этот день для того, чтобы брат смог провести с ним воскресенье. После бессонной ночи, встревоженный тем, что Винсент настоял на поездке без провожатого, Тео отправился встречать его на вокзал, а затем привез в свою новую квартиру в Сите Пигаль на Монмартре.

Там впервые Винсент увидел своего маленького племянника и невестку. Жена Тео впоследствии рассказывала, что ожидала встретить больного и была удивлена, увидев, что художник — человек „сильный, широкоплечий, со здоровым цветом и веселым выражением лица; весь вид его выдавал твердую волю... Он абсолютно здоров, он выглядит гораздо лучше, чем Тео", — такова была ее первая мысль.¹

В течение трех дней, которые художник провел у брата, разговор ни разу не заходил о лечебнице для душевнобольных. Винсент был в радостном настроении и в первый день встал рано, чтобы посмотреть свои картины: в таком количестве он их никогда прежде не видел. Квартира Тео была заполнена ими; они висели на всех мало-мальски подходящих стенах, а большая часть их — без рам — была сложена под кроватями и прочей мебелью. Последние теперь разложили на полу, чтоб их удобнее было рассматривать.

Винсенту Ван Гогу сразу же очень понравилась жена Тео, и он был счастлив, что брат и она так подходят друг к другу. Шурин Тео, его старый друг Андрис Бонгер, пришел навестить Винсента, а вслед за ним явились еще многие посетители. Несомненно, к Ван Гогу заглянул папаша Танги; зашел, вероятно, Лотрек, а также Камилл Писсарро с сыном Люсьеном. (Писсарро пригласил Тео и его маленькую семью провести неделю после троицы у него в Эраньи.) Очевидно, Винсент повидался также с Гийоменом и Госсоном и договорился с обоими об обмене картинами. Но он не встретился с доктором Гаше, обычно проводившим конец недели со своими детьми в Овере. Удивительно, что не встретился он и с Бернаром, хотя тот жил тогда в Ванве, предместье Парижа. Винсент, видимо, даже не сообщил Бернару о своем приезде, и это означало, что он больше не хочет встречаться с ним. Возможно, Бернар слишком импульсивно реагировал на письмо Ван Гога, упрекавшего его в религиозном мистицизме, и этот ответ охладил дружеские чувства Винсента. Бернар переживал в то время период фанатической религиозности, и Винсент не слишком стремился вступать с ним в споры на эту тему.

Гоген, так восхищавшийся картинами Ван Гога у „Независимых“, вернулся в Бретань, но Тео бесспорно рассказал Винсенту о планах Гогена: один изобретатель, встретившийся художнику на Всемирной выставке 1890 г., обещал ассигновать определенную сумму для того, чтобы Гоген мог вторично отправиться в тропики. Тео довольно скептически относился к этому проекту, поскольку изобретателю до сих пор не уплатили за патент, но Гоген был готов ехать, как только будет заключена сделка. „Тогда я поеду на Мадагаскар, — сообщил он Тео, — куплю там маленькую хижину и сам расширю ее; ведь я же искусный скульптор. Буду жить как первобытный крестьянин. Не заботясь о деньгах, я смогу отдаться своему искусству так полно, как не мог еще никогда. За 5000 франков я отдам [изобретателю] тридцать восемь полотен, из которых четырнадцать находятся у вас; когда придет время, их надо будет отослать ему вместе с пятью керамическими горшками. Сумма эта невелика, но я надеюсь, что за время моего отсутствия вы сделаете все возможное, чтобы продать другие мои картины... Рассчитываю прислать вам с Мадагаскара новые красивые вещи, выполненные очень тщательно, так как там у меня каждый день будут бесплатные модели. Я не буду писать много, но то, что я сделаю, будет крепко спаяно, совершенно".²

А пока что, несмотря на радужные мечты о будущем, Гоген продолжал вести жалкое существование в Ле Пульдю. Тео, видимо, рассказал Винсенту, как он счастлив, что Гоген снова покинул Париж. „Его пребывание у Шуффенекера не приносит ему пользы; фактически он там не работает, в то время как Бретань вдохновляет его".³

Несмотря на огромное желание Винсента увидеть последние работы Гогена, у него не нашлось времени зайти в галерею Тео и посмотреть их. Несомненно, он рассчитывал сделать это, когда на несколько дней приедет в Париж из Овера. Но он посетил Салон — поскольку это нельзя было откладывать — и пришел в восторг от большой композиции Пюви де Шаванна. (Она произвела сильное

впечатление и на Гогена.) По поводу этой композиции он написал своей сестре Вил: „После того как долго смотришь на нее, возникает такое чувство, словно ты становишься свидетелем полного и сознательного обновления всего, во что ты можешь верить, чего можешь желать. Удивительное и удачное сочетание далекой древности с резко выраженным модернизмом!“⁴

Винсент, по-видимому, побывал также на выставке японского искусства в Школе изящных искусств, но отказался от мысли написать вид книжной лавки в Париже, освещенной газовым светом, с выставленными в витрине разноцветными книжками.

Ван Гог не смог выдержать в Париже больше трех дней. После долгого уединения в Сен-Реми эти суматошные дни показались ему особенно длинными, и порою он чувствовал, что у него начинает кружиться голова. Шумная жизнь столицы, оживленный обмен мнениями с друзьями, эмоциональное напряжение и множество забегавших на минутку посетителей — все это, как он и предвидел, оказалось ему не по силам, и в среду 21 мая он с радостью уехал в Овер.

Овер на Уазе мало изменился с тех пор, как Писсарро, Сезанн и Гийомен писали там в начале 70-х годов, после франко-прусской войны. И теперь он немногим отличался от деревни: крытые соломой домики, немощеные сельские улицы и лишь кое-где несколько неуклюжих современных дач. Протянувшийся вдоль дороги, параллельно руслу спокойной Уазы, городок этот лежит между берегом реки, скрытой деревьями, и невысоким холмом, с вершины которого видна с одной стороны прелестная долина Уазы, а с другой — необъятная, засеянная пшеницей равнина. Трехэтажный дом Гаше расположен на одном из самых высоких мест и почти вдавлен в холм, возвышающийся сразу же за ним. Если не считать старой приземистой церкви, он — самое высокое сооружение в Овере.

Первое впечатление Винсента от Овера было не таким ошеломляющим, как от Арля, но он, вероятно, иного и не ожидал. „Овер очень красив, — писал он Тео в день своего приезда. — Здесь, между прочим, много соломенных крыш, что уже становится редкостью... Это спокойная, красивая, подлинно сельская местность, характерная и живописная.“⁵

Доктор Гаше отвел художника в гостиницу, где тот должен был платить 6 франков в день, но Ван Гог нашел, что это слишком дорого. Вместо этого он предпочел остановиться у Раву, напротив скромной маленькой оверской ратуши и получил там комнату с пансионом всего за три с половиной франка в день. Он был уверен, что сможет создать в Овере достаточное количество картин и оправдает свои расходы.

По поводу доктора Гаше Винсент сообщил следующее: „Он произвел на меня впечатление человека довольно эксцентричного, но его врачебный опыт несомненно помогает ему сохранять равновесие, нейтрализуя нервное расстройство, которым он страдает по меньшей мере так же серьезно, как я... Дом его набит старым-престарым почерневшим хламом. Исключение — лишь картины импрессионистов.“⁵

Подытоживая, Винсент писал Тео о Гаше: „Впечатление он на меня произвел скорее благоприятное... Я верю, что мы станем друзьями и что я напишу его портрет.“⁶

Доктору Гаше было тогда за пятьдесят, и человек он в самом деле был обаятельный и эксцентричный. Ярый республиканец (Третьей республике еще не было двадцати лет), дарвинист, вольнодумец и социалист, он с юности был связан с миром литературы и искусства. Он знал Курбе и Шанфлери, так же как и Виктора Гюго, дружил с граверами Бреденом и Мерионом (которого он навещал и до его болезни, и в последние годы, когда тот находился в сумасшедшем доме) и часто посещал различные парижские кафе, где собирались Мане и его друзья. В их обществе он любил беседовать на свои излюбленные темы о гомеопатии, кремации, свободной любви и т. д. Друзья его не возражали против этих бунтарских мыслей, но многих из них возмущала его мания обращать всех в свою веру. Так, Гаше склонен был вовлечь всех своих знакомых в „Общество взаимного анатомирования". Он долго старался получить согласие Ренуара, объясняя ему, какой жизненно важный интерес представляет для антропологии изучение сердца и мозга художника.

Доктор был также убежден, что наука дает ему возможность безошибочно предсказывать обстоятельства смерти любого человека, и широко использовал этот свой пророческий дар. К счастью, предсказания его редко сбывались. Некий друг Ренуара, осужденный доктором на смерть в возрасте двадцати пяти лет от ужасной болезни костей, мирно дожил до девяноста лет.

Дом Гаше был заполнен не только картинами его друзей импрессионистов, которые он либо покупал, либо получал в виде платы за медицинскую помощь (Ренуар подарил ему портрет восхитительной молодой натурщицы), но и разнородной коллекцией, которую Винсент назвал „старым-престарым почерневшим хламом". Помимо этого, в доме Гаше нашла себе убежище масса всевозможных животных: дюжина кошек, несколько собак, цыплята, кролики, утки, голуби, павлин, черепаха и старая коза, пугавшая посетителей и соседей.

Доктор Гаше оказался человеком весьма гостеприимным.

„Я чувствую, — вскоре написал брату Винсент, — что, посещая его дом, смогу каждый раз делать не слишком плохую картину, а он намерен и дальше приглашать меня к обеду по воскресеньям или понедельникам. Но как ни приятно работать там, завтраки и обеды с ним — тяжелое испытание для меня. Этот превосходный человек не жалеет усилий и готовит обед из четырех-пяти блюд, что страшно вредно и для него, и для меня". Затем он добавлял: „Дом его... набит, как антикварная лавка, вещами не всегда интересными. Впрочем, несмотря ни на что, в этом есть своя хорошая сторона, так как в доме всегда можно найти подходящие вазы для цветов или вещи для натюрмортов".⁶

Винсент также сообщал брату, что в доме доктора ему особенно понравилась „Обнаженная женщина на постели" Гийомена. Картина висела без рамы, и Ван Гог упрекал своего нового друга, что тот не оформил должным образом такое прекрасное произведение искусства. Гаше обещал заказать для картины раму, но, видимо, не очень торопился сделать это.

В Овере и его окрестностях все знали Гаше, человека среднего роста, летом всегда носившего синий альпаковый редингот или плащ и белую фуражку с кожаным козырьком. Зимой он надевал меховую шапку и пальто с меховым

воротником, а дома неизменно ходил в темно-красном халате. Его длинное лицо было примечательно своим широким лбом, синими глазами, горбатым носом, узким ртом и выдающимся подбородком, но главным образом бросались в глаза густые рыжеватые волосы. Ходили слухи, что он красит волосы, но они всегда сохраняли тот же пламенеющий цвет. Один из друзей доктора называл его не иначе, как „доктор Шафран.“⁷

Гаше не практиковал в Овере, но иногда лечил друзей — так, например, в последние годы жизни пациентом его был Домье, живший неподалеку в Вальмондуа; лечил он и бедняков крестьян. Несмотря на то что он занимался общей медициной, диссертацию он написал на тему „Природа меланхолии“, и она была защищена на медицинском факультете университета в Монпелье. В Монпелье Гаше встречался с Альфредом Брюйя, другом Курбе и соседом Базиля, тем самым Брюйя, чьей коллекцией восхищался Ван Гог во время своей кратковременной экскурсии с Гогеном. Долгий разговор о Брюйя и его картинах и тот факт, что Гаше разделял восторг Ван Гога по отношению к Монтичелли и Милле, помогли растопить лед между художником и доктором.

Не удивительно, что странная личность доктора Гаше произвела такое сильное впечатление на Винсента, что он сразу же преисполнился желанием написать его портрет. Вначале оба они, по-видимому, наблюдали друг за другом со смешанным чувством любопытства и благожелательности, но вскоре оно уступило место взаимному пониманию. Винсент почувствовал в докторе Гаше неясную грусть и покорность судьбе, и эти качества привлекли его: он всегда предпочитал натуры, склонные к меланхолии, людям самоуверенным и несдержанным.

Гаше посмотрел те немногие картины, которые захватил с собой Винсент, и они ему понравились; новые знакомые обстоятельно поговорили об искусстве; доктор откровенно описал Винсенту его состояние, — фундамент дружеских отношений был заложен.

„Доктор кажется мне человеком чрезвычайно разумным, — писал Винсент Тео после первых дней пребывания в Овере, — но говорит, что профессия сельского врача повергает его в такое же отчаяние, как меня — моя живопись. На это я ответил ему, что буду очень рад поменяться с ним профессиями. В общем, я думаю, мы кончим тем, что станем добрыми друзьями. Между прочим он сказал мне, что если моя меланхолия, или как там она называется, станет для меня нестерпимой, он сможет кое-что предпринять для разрядки напряжения, и просил меня быть абсолютно откровенным с ним. Конечно, может наступить момент, когда я буду нуждаться в нем, хотя пока все идет хорошо. И мое состояние может даже улучшиться. Я до сих пор думаю, что заболел просто из-за южного климата и возвращение сюда само по себе излечит меня“.⁸

В письме к матери, написанном несколькими днями позже, Винсент подытоживал события последних недель: „Я снова очутился среди живописцев, еще раз ринулся в сражения и споры, а главное, получил возможность работать в узком замкнутом кругу художников; все это отвлекло меня и оказалось целительным в том смысле, что симптомы моей болезни, которые, в известной

степени, являются мерилем моего состояния, за последние дни окончательно исчезли". Но тут же он осторожно добавлял: „Правда, меня предупредили, что полностью полагаться на это нельзя".⁹

Существовал только один путь, с помощью которого Винсент мог забыть о своей болезни, — и это была работа. Он находился в прекрасном настроении и готов был взяться за решение новых живописных проблем, вставших перед ним в Овере. „Я уже замечаю, — писал он вскоре после приезда, — что пребывание на юге помогло мне лучше увидеть север. Все получилось, как я предполагал: я лучше воспринимаю фиолетовое там, где оно есть. Овер несомненно очень красивое место".¹⁰ Однако его привлекал не только цвет; он задумал также сделать большое количество рисунков.

Рано ложась спать, Винсент вставал в пять часов утра, наслаждаясь сельским „покоем à la Пюви де Шаванн". Первой картиной, написанной им в Овере, был пейзаж со старыми, крытыми соломой хижинами у полей пшеницы и цветущего гороха, с холмом на заднем плане. За ним вскоре последовали вид церкви, сделанный в густых синих тонах, и этюды цветущих розовых и белых каштанов; их тяжелое великолепие в какой-то мере вознаградило его за те цветущие миндальные и персиковые деревья, которые ему не удалось написать в Сен-Реми. Он был счастлив сообщить Тео, что „работая кистью, чувствует себя куда уверенней, чем до отъезда в Арль".⁶

Винсент не откладывал в долгий ящик намерение написать портрет доктора Гаше, в особенности потому, что надеялся найти через него другие модели, быть может, даже заказчиков. Спустя две недели после первой встречи с доктором Ван Гог писал брату: „Я работаю над его портретом: голова в белой фуражке, очень светлые и очень яркие волосы; кисти рук тоже светлые, синяя куртка и кобальтовый фон. Он сидит, облокотясь на красный стол, где лежат желтая книга и веточка наперстянки с лиловыми цветами... Г-н Гаше в диком восторге от этого портрета и хочет, чтобы я, если можно, написал для него точно такой же, что мне и самому хочется сделать".⁶ Действительно, Винсент вскоре написал второй вариант этого портрета.

В длинном письме к сестре Вил Ван Гог снова описывал портрет доктора. „Мы почти сразу стали неразлучными друзьями, и я каждую неделю буду проводить два-три дня в его доме и писать у него в саду, где я уже написал два этюда... У меня уже сделано полотно побольше, с деревенской церковью, на котором здание выглядит лиловатым на фоне неба — яркого глубоко синего чистого кобальта; окна цветного стекла похожи на пятна ультрамарина; крыша лиловая, а местами оранжевая. На переднем плане кусочек цветущей зелени и розовый в солнечном свете песок. Это почти то же, что этюды со старой башней и кладбищем, которые я делал в Нуэнене [в Голландии], за исключением того, что цвет теперь, вероятно, более выразителен, более богат. В последние дни моего пребывания в Сен-Реми я тоже работал, как дьявол, особенно над букетами цветов: розы и лиловые ирисы. Для Ио и ребенка Тео я привез довольно большую картину — белые цветы миндаля, большие ветви на небесно-голубом фоне, они повесили ее над пианино; в квартире у них висит также новый

портрет арлезианки. Мой друг доктор Гаше преисполнен всяческих восторгов по поводу этого последнего (я сделал вариант и для себя), так же как по поводу моего автопортрета, и я доволен этим, потому что он будет уговаривать меня делать портреты и, надеюсь, найдет для меня несколько интересных моделей. В моей профессии меня больше всего волнует — больше, больше всего! — портретная живопись, современная портретная живопись. Я пытаюсь передавать все цветом, и, конечно, не я один веду поиски в этом направлении. Видишь ли, я хотел бы, — я отнюдь не утверждаю, что могу это сделать, но по крайней мере пробую, — я хотел бы писать портреты, которые и через сто лет будут казаться откровением людям того времени. Я пытаюсь достичь этого не фотографическим сходством, а путем беспристрастного наблюдения, используя как средство выражения и усиления характеров нашу науку и наш современный вкус к цвету".⁴

Без сомнения, Винсент почувствовал, что в портрете доктора Гаше он подошел к этой цели очень близко, вероятно, ближе, чем в любом другом своем портрете, и доктор, по-видимому, разделял его убеждение. Искусство стало теперь для этих двух людей прочным связующим звеном, и Ван Гог испытывал непривычное удовольствие писать для человека, который по-настоящему ценил его работу. До сих пор большинство его портретов было сделано с таких более или менее примитивных, хотя и доброжелательных моделей, как почтальон Рулен и его семейство, папаша Танги, г-жа Жину, зуав Милье и смотритель в Сен-Реми. Все они, за исключением папаша Танги, не интересовались картинами Винсента, хотя и любили его самого (даже доктор Рей в Арле не оценил портрет, сделанный для него Винсентом). Но теперь, после долгого одиночества, он нашел наконец человека, говорившего с ним на одном языке. Вне всякого сомнения, художника привлекали также скромность и терпимость, характеризовавшие мнения Гаше в вопросах искусства, — позиция, совершенно противоположная безапелляционности Гогена или утомительным философствованиям Бернара.

Неизвестно, нашел ли Ван Гог через Гаше другие модели для портретов, но девятнадцатилетняя дочь Гаше позировала ему, сидя за пианино.¹¹ Кроме того, он написал портреты молодой крестьянской девушки, нескольких детей, а также дочери хозяйки гостиницы, где он жил. Хотя доктору Гаше и не удалось уговорить своих знакомых заказать свои портреты Ван Гог, он старался подбодрить его многими другими способами. Каждую неделю он два-три раза встречался с художником, поддерживал связь с Тео, щедро выражал свое искреннее восхищение некоторыми картинами Винсента и даже нередко просил его делать ему копии. Он также подбивал своего нового друга попробовать свои силы в гравюре.

Доктор Гаше издавна питал страсть к искусству гравирования. Он сделал ряд гравюр, в том числе копии с Домье и Милле, и, в конце концов, установил у себя дома печатный станок, на котором делал пробные оттиски. Каждый художник, посещавший его в Овере, получал приглашение воспользоваться этим приспособлением. Немногочисленные гравюры, выполненные Сезанном, были все до одной сделаны в доме Гаше, а Писсарро и Гийомен награвировали там много досок и сделали много оттисков.¹² Ван Гог очень увлекся новой работой и нари-

совал на медной дощечке, а потом выгравировал портрет доктора. Этой работе суждено было остаться единственной гравюрой Ван Гога, хотя сразу же после нее он задумал сделать серию гравюр со своих южных картин, а Гаше обещал отпечатать их. Художник намеревался также сделать несколько гравюр в сотрудничестве с Гогеном.

В середине июня Винсент получил из Ле Пульдю письмо от Гогена, особенно поразившее его, потому что он хотел знать, понравилась ли его другу картина с арлезианкой, сделанная по рисунку последнего. „Я видел полотно с г-жой Жину („Арлезианку“), — писал Гоген. — Очень красиво и очень оригинально. Мне оно нравится больше моего рисунка. Несмотря на твое болезненное состояние, ты никогда не работал так уравновешенно, сохраняя в то же время непосредственность первоначального впечатления и внутреннюю теплоту, столь необходимые для произведения искусства, особенно в наше время, когда искусство превращается в нечто, основанное на холодном расчете, в нечто, заранее установленное". (Не намек ли это на Сёра?)

Далее Гоген подробно излагал свой новый план. „Помнишь наши разговоры в Арле об основании мастерской в тропиках? Я близок к осуществлению этого плана, если только смогу собрать небольшую сумму, необходимую для организации такой мастерской. В случае успеха я отправлюсь на Мадагаскар, где туземцы добры и живут дарами земли, не зная денег. Из различных источников я получил на этот счет очень точные сведения. Небольшую хижину, построенную из дерева и глины, я своими руками превращу в комфортабельный дом; я сам буду выращивать все необходимое для пищи, заведу цыплят, коров и т. д... и очень скоро мое материальное положение станет прочным. Тот, кто захочет впоследствии приехать туда, найдет все необходимое для работы по очень дешевым ценам. Мастерская в тропиках, возможно, взрастит святого Иоанна предтечу искусства будущего, закаленного там более естественной, более первобытной, а главное, не столь растрепанной жизнью".¹³

„С момента моего возвращения [на Север], — писал в ответ Гогену Ван Гог, — я думал о тебе каждый день... Я бесконечно радуюсь тому, что тебе нравится портрет арлезианки, сделанный точно по твоему рисунку... Мне эта картина стоила еще одного месяца болезни [в Сен-Реми], но я, по крайней мере, знаю, что она — произведение, которое будет понято тобою, мною и некоторыми другими так, как мы хотим, чтобы оно было понято. Мой здешний друг доктор Гаше после некоторых колебаний теперь полностью принял его и сказал: „Как трудно быть простым!"

...Я недавно написал портрет доктора Гаше с печальным выражением лица, столь характерным для нашего времени. Возможно, это похоже на то, что ты говорил о своем „Христе в Гефсиманском саду", то, чему не суждено быть понятным..." Далее Винсент рассказывал об этюдах полей пшеницы, которые собирался написать в Овере, и заканчивал словами: „Если ты разрешишь, я, вероятно, приеду, чтобы провести с тобой месяц и написать пару морских пейзажей, но главным образом снова повидать тебя и познакомиться с де Хааном. А затем мы можем попытаться создать что-нибудь неторопливое, серьезное,

такое, что мы, вероятно, создали бы, если бы могли продолжать работать там, на юге".¹⁴

К письму Ван Гог приложил оттиск портрета Гаше.

Ответ Гогена кажется менее сердечным, чем его предыдущие письма. Как всегда, он весьма осторожно высказывается по поводу приезда Ван Гога в Бретань: „Возвратившись из кратковременной поездки [в Понт-Авен], я нашел твое письмо, а также оттиск твоего офорта... Из твоего письма нельзя понять, видел ли ты мои работы у Гупиля и что ты о них думаешь. Находишь ты разумным мое предполагаемое путешествие на Мадагаскар или нет? Я мечтаю о нем каждый божий день до такой степени страстно, что почти совсем перестал работать. Хочу немного отдохнуть и набраться новых сил для жизни там. А ты, как всегда, ненасытен. Вижу, что ты у себя в Овере не теряешь времени зря. И все же иногда не мешает дать отдых и уму, и телу.

Твоя мысль о приезде в Ле Пульдю кажется мне превосходной, но, к сожалению, это неосуществимо, потому что мы — де Хаан и я — находимся далеко от города, в настоящей дыре, где нет никаких средств сообщения, кроме наемной телеги. А для больного человека, которому иногда может понадобиться врач, это слишком тяжело... Кроме того, если мне удастся осуществить поездку на Мадагаскар, в начале сентября меня уже здесь не будет; не будет и де Хаана — он возвращается в Голландию. Вот, говоря со всей откровенностью, какова ситуация, хотя, один бог знает, как бы я был счастлив, будь с нами мой друг Винсент.

Я не знаком с доктором Гаше, но неоднократно слышал, как старик Писсарро говорил о нем. Тебе, должно быть, очень приятно быть рядом с кем-то, кто понимает твою работу, твои идеи. Я же, увы, обречен на то, что понимать меня будут все меньше и меньше, и должен быть готов пройти по жизни один, без семьи, как отверженный. Поэтому будущее одиночество в лесу кажется мне земным раем, сладкой мечтой. Дикарь должен вернуться к дикости".¹⁵

Неизвестно, отказался ли Винсент от мысли съездить на несколько недель в Бретань; в письмах он во всяком случае больше о поездке не упоминал. Зато он пленился новым замыслом Гогена, хотя и не очень верил в реальность планов своего друга.

„Конечно, — признавался он Тео, — я не верю, что этот проект с Мадагаскаром осуществим; я бы предпочел, чтобы он поехал в Тонкин. Но если он поедет на Мадагаскар, я, вполне возможно, последую за ним, потому что туда надо ехать вдвоем или втроем. Но пока об этом рано говорить".¹⁶

В самом деле, Мадагаскар был далеко, а скромная красота оверских пейзажей, казалось, буквально умоляла Ван Гога обратить на нее внимание. Низенькие домики, тенистые берега реки, истертые ступени, соединяющие расположенные на различном уровне улочки, массивная церковь, каштаны, поля пшеницы, бесконечные гряды картофеля и гороха, белая дорога, пересекающая мозаику возделанных зеленеющих участков, полевые цветы, сад доктора Гаше и ферма с садом, принадлежавшая когда-то Добиньи, — все это предоставляло бесчисленное множество сюжетов.

В начале июня, по приглашению доктора Гаше, Тео с женой и ребенком провел в Овере воскресенье, потратив его на долгие прогулки с Винсентом, который пребывал в радостном, умиротворенном настроении. Художник был счастлив, что находится вблизи любимых людей. Тео не только обещал приехать снова, но рассказал ему, что их друзья Госсон и Орье тоже решили навестить его в Овере. (Тео, по-видимому, подружился с Орье, который в своей серии „Одинокие“, вслед за первой статьей о Винсенте, написал очерки о Писсарро и Рафаэлли, в свое время устроивших в галерее Тео персональные выставки.) Тео также сообщил брату о предполагавшемся визите к Писсарро, которому вскоре написал: „Так как 10 июля я должен съездить к Моне [в Живерни] с г-ном Валадоном [совладелец галерей Гупиль], то хочу напроситься к вам в гости с моим шурином [Андрисом Бонгером], а возможно, и с Винсентом, чтобы провести с вами денек. Спать мы можем где угодно, об этом не беспокойтесь".¹⁷ Но, побывав у Моне, Тео, по-видимому, не заехал к Писсарро в Эраньи; во всяком случае, брат его не принимал участия в этой поездке.

Во время пребывания Тео в Овере братья обсуждали также, нельзя ли снять небольшой домик, где Винсент жил бы один или с кем-нибудь из художников, и Винсент написал в Арль своим друзьям Жину, чтобы они переслали ему его мебель. В письме к ним Винсент с гордостью сообщал: „Я чувствую себя совершенно спокойным и нахожусь в нормальном состоянии. Здешний врач говорит, что я должен полностью погрузиться в работу и обрести в ней успокоение... Кроме того, с тех пор как я бросил пить, работа у меня идет лучше прежнего, а это тоже большое дело".¹⁸ Словом, Винсент вновь обрел спокойствие и начал даже опять поговаривать об одном из своих заветных планов — о выставке картин в каком-нибудь парижском кафе, либо его индивидуальной, либо коллективной.¹⁹

В конце июня для Тео настали тяжелые дни: серьезно заболел ребенок, жена в результате долгих бессонных ночей едва держалась на ногах, сам он ссорился со своими хозяевами, решительно переставшими доверять его художественному вкусу и суждениям. Он предвидел возможность остаться без работы и перейти на сильно урезанный бюджет. Тео мужественно пытался не тревожить брата: „Не ломай себе голову ни из-за меня, ни из-за нас, старина. Знай, самую большую радость я испытываю, когда ты здоров и целиком посвящаешь себя работе. Картины твои замечательны. Ты уже сейчас чересчур возбужден, а ведь нам нужно быть в хорошей форме, чтобы сражаться долгое время, ибо лучше бороться всю жизнь, чем питаться овсом, который в хороших конюшнях из милости уделяют состарившимся лошадям".²⁰

Так как Тео не мог приехать в Овер, Винсент в начале июля отправился на несколько дней в Париж. Он застал брата усталым и измученным. Вместе они обдумали, целесообразно ли для Тео оставить Гупиля и открыть собственную галерею — план весьма рискованный, особенно теперь, когда Тео приходилось не только помогать Винсенту, но и содержать жену и ребенка. Братья говорили также о необходимости снять более просторную квартиру для Тео, так как Винсент был недоволен комнатой, где хранились и показывались его полотна.

На этот раз их встреча была омрачена трудностями, атмосферой беспокойства и напряженности.

Как и в прошлый раз, к Винсенту явился поток посетителей. Орье пришел познакомиться с художником лично и вместе с ним посмотреть его картины. Ван Гог, видимо, тоже нанес визит Орье, так как приятель последнего Жюльен Леклерк впоследствии писал: „У Орье я мимоходом встретился с Винсентом... Я помню невысокого, светловолосого, нервного человека с живыми глазами и широким лбом, которого, казалось, знобило. Он смутно напомнил мне Спинозу, скрывавшего под застенчивостью неистощимую энергию мысли".²¹

Винсент посмотрел также последние работы Гогена. К завтраку пришел Лотрек и сделал все возможное, чтобы развлечь друзей. Он привел Ван Гога в свою мастерскую и показал ему „Женщину у пианино", которой Тео восторгался у „Независимых". Винсент был поражен сходством композиции с его собственным „Портретом мадемуазель Гаше за пианино". Он нашел картину „изумительной", — „она взволновала меня".²²

Гийомен тоже собирался навестить Ван Гога, но Винсент был вконец измучен и неожиданно уехал в Овер, не дождавшись его посещения.

Тревоги Тео отозвались на состоянии его брата. „Далеко не пустяк, — писал Винсент после возвращения в Овер, — если все мы не уверены в сегодняшнем дне; не пустяк, когда по многим другим причинам мы чувствуем, что существование наше непрочное. Здесь мне тоже стало очень грустно, и я продолжаю ощущать нестерпимую тяжесть угрожающей тебе бури. А что делать? Видишь ли, обычно я стараюсь держаться бодро, но жизнь моя в самой основе своей находится в опасности; поэтому мои шаги тоже неуверенны. Я боялся, — не очень сильно, но все-таки немножко боялся, — что был для тебя обузой, живя на твои средства..."²³ К счастью, нежное письмо от жены Тео разуверило его на этот счет, однако микроб растущей тревоги уже вселился в душу художника. Узнав о болезни племянника, Винсент в своем последнем письме перед отъездом в Париж вскользь упоминает даже о возможности повторения приступа. Возвратившись в Овер, он сообщил, что „опять начал работать, хотя кисти прямо валятся из рук".²²

Тео пытался рассеять страхи Винсента. „Право, опасность не так велика, как ты думаешь. Если только все мы будем здоровы, что позволит нам предпринять любые шаги, которые мы сочтем необходимыми, то мало-помалу все пойдет хорошо. Конечно, в жизни бывают неудачи, но мы уже не новички, а скорее похожи на возчиков, которые, нахлестывая лошадей, уже почти достигли вершины горы, но опять скатываются назад, затем делают новое усилие и все-таки взбираются на вершину".²³

Но Винсент был слишком расстроен, чтобы легко успокоиться, хотя и делал вид, что волнуется меньше, чем во время пребывания в Париже. Он глубоко переживал болезнь ребенка, а теперь еще начал беспокоиться за ежемесячное содержание, которое получал от Тео. Винсент снова стал раздражителен и яростно обрушился на Гаше, когда обнаружил, что „Обнаженная" Гийомена, которая так ему нравилась, еще не обрамлена.²⁴

Ни с того ни с сего он написал брату: „Я думаю, мы никоим образом не можем рассчитывать на доктора Гаше. Во-первых, он болен еще сильнее, чем я, или, скажем, так же, как я. А когда слепой ведет слепого, разве они оба не свалятся в канаву? Не знаю, что и сказать. Мой последний ужасный приступ был в значительной мере вызван близостью остальных пациентов; да, заточение раздавило меня, а старик Пейрон не обратил на это ни малейшего внимания, предоставив мне прозябать вместе с безнадежно больными".²⁵

Теперь настала очередь Тео тревожиться о брате. Действительно ли художник считал, что общество доктора Гаше может принести ему больше вреда, чем пользы? Действительно ли он хотел намекнуть, что эксцентричность доктора может оказать на него пагубное воздействие? Тео отвез жену и ребенка в Голландию, но сам еще на несколько дней вернулся в Париж. Теперь он писал жене относительно Винсента: „Лишь бы он не впал в меланхолию, лишь бы в ближайшем будущем не случился новый припадок! А ведь казалось, все шло так хорошо".²⁶

Еще через несколько дней он уведомлял: „Я получил письмо от Винсента которое опять оказалось совершенно непонятным. Когда же и для него наступят более счастливые времена? И все-таки он — сама доброта".²⁷

Тем временем Винсент работал все в том же изнурительном темпе. За день он успевал написать целую картину, иногда две, а временами работал сразу над несколькими. Так как его тускло освещенная комната над кафе Раву не вмещала весь поток свеженаписанных и еще не просохших полотен, он складывал их, — как вспоминает голландский художник Антон Хиршиг, тоже квартировавший у Раву, — „как попало, в невообразимо грязном закутке сарая, где обычно держали коз. Там было темно, с неоштукатуренных кирпичных стен свисала солома. И каждый день он приносил туда новые картины, они были разложены на земле и стояли у стен. Никто не смотрел на них".²⁸

Одиночество угнетало Ван Гога, но он не делал никаких шагов, чтобы избавиться от него. Хотя в Овере было много художников, в том числе американцев и голландцев, Винсент не пытался присоединиться к ним. Некоторые даже боялись его. Соотечественник и сосед Ван Гога Хиршиг долго помнил „его дикие безумные глаза, в которые не осмеливался заглянуть".²⁸

Так он и продолжал работать один, став еще более одиноким теперь, когда прекратились посещения и приглашения Гаше.

„Я полностью поглощен, — писал Винсент матери во второй половине июля, — этой огромной равниной, покрытой полями пшеницы и раскинувшейся до самого склона холма. Неуловимо желтого, неуловимо нежно-зеленого цвета с лиловатым вспаханным и прополотым участком, широкая, как море, она аккуратно разлинеена зелеными заплатами цветущих картофельных полей. Все это под небом тонких цветов — голубым и белым, розовым и лиловым. Пока я спокоен, пожалуй, слишком спокоен, а значит, нахожусь в подходящем состоянии и могу написать все это".²⁹

Винсент писал также сад у дома Добињи с церковью на заднем плане — мотив, который интересовал его с момента прибытия в Овер. В день взятия

Бастилии он написал простую ярко украшенную мэрию, стоявшую через дорогу от его гостиницы; он подарил эту картину своему хозяину г-ну Раву.

Однако не было ли его спокойствие, то слишком большое спокойствие, о котором он писал, просто затишьем перед бурей? Со времени его последнего приступа в Сен-Реми прошло уже пять месяцев — непривычно длительная передышка. Сколько еще она продлится? Овер вдохновил его, и перемена обстановки пошла ему на пользу. Эти пять месяцев он превосходно использовал. Но если его опять охватит растущее возбуждение, если он почувствует приближение нового приступа, значит, ему придется наконец признать, что болезнь его не просто „южный недуг“, как он надеялся в течение такого долгого времени. Значит, ему придется признать, что приступы эти будут следовать за ним, куда бы он ни поехал, что он не может убежать от них. А осознав это, сумеет ли он отделаться от страшной мысли, что, в конце концов, приступы его могут начать следовать один за другим, в ускоренном темпе, со все более и более короткими промежутками нормального состояния? И не будет ли результатом непрерывного ряда таких приступов ужасная перспектива окончательного, нескончаемого, как кошмар, безумия?

Мог ли Винсент, охваченный такими предчувствиями, сохранять необходимое для работы настроение? Ссора с доктором Гаше, видимо, глубоко встревожила его. Неужели он ошибся в оценке окружающих? Неужели его всегда будут обманывать те, кому он доверял? Теперь он опять останется совсем один в этом незнакомом месте, как раз в тот момент, когда наконец он решил обзавестись собственным жилищем и мебель его уже была выслана из Арля.

Бремя, лежавшее на Тео, начинало все сильнее давить на плечи Винсента. Он даже утратил веру в сообщество художников, ради которого работал и о котором мечтал долгие годы, утратил в тот самый момент, когда Тео собирался покинуть Буссо и Валадона [Гупиля] и стать торговцем картинами новой школы. Впрочем, мысли Винсента по этому поводу были довольно хаотичны. „Не поздно ли уже доказывать [художникам] полезность объединения? И если даже такое объединение будет основано, не потерпит ли оно крах, раз потерпит крах все остальное? Ты, быть может, скажешь мне, что некоторые торговцы могут объединиться для поддержки импрессионистов, но ведь это будет лишь временная мера. Мне кажется, личной инициативы все равно мало, и, поскольку эксперимент не удался, стоит ли все начинать сызнова?“³⁰

Сообщая брату об одном из своих последних полотен, изображающих желтые поля на необъятной равнине Овера, он говорит: „Я написал огромные поля пшеницы, простертые под беспокойным небом, и не побоялся выразить в них печаль и предельное одиночество“.²² Знакомое чувство печали и одиночества еще раз завладело Ван Гогом.

В воскресенье 27 июля Винсент сел за письмо к брату: „Я хотел бы написать тебе о многом, но чувствую, что это бесполезно... Поскольку [дома] у тебя все обстоит хорошо, а это главное, мне незачем останавливаться на вещах, менее важных. Пройдет, наверно, много времени, прежде чем у нас появится воз-

можно спокойно поговорить о делах. В сущности, говорить за нас должны наши картины. Да, дорогой мой брат, я всегда говорил тебе и теперь повторяю еще раз, со всей серьезностью, на какую способна упорная сосредоточенная работа мысли, — говорю еще раз, что никогда не буду считать тебя обычным торговцем картинами Коро. Через меня ты принимал участие в создании некоторых полотен, которые даже в бурю сохраняют спокойствие. Мы создали их, и они существуют, а это самое главное, что я хотел тебе сказать в момент кризиса, — в момент, когда предельно натянуты отношения между теми, кто продает картины умерших художников, и живыми художниками. Что ж, я заплатил жизнью за свою работу, и она стоила мне половины моего рассудка, это так. Но ты-то, насколько мне известно, не принадлежишь к числу торговцев людьми и умеешь стать на сторону правого, так как поступаешь действительно по-человечески. Но чего ты хочешь!"³¹

Винсент не закончил этого письма. Приближался вечер; художник взял револьвер и ушел в поля. Где он достал револьвер — неизвестно; он мог просто одолжить его у какого-либо крестьянина под предлогом охоты на ворон. Вместо этого Винсент выстрелил себе в сердце, но пуля прошла ниже. Он упал на землю, но собрался с силами, встал и поплелся обратно в гостиницу. По дороге он три раза падал. Художник наглухо застегнул куртку, чтобы прикрыть пропитанную кровью рубашку, и поднялся в свою маленькую комнату, не сказав никому ни слова. Он не явился к обеду, и хозяин гостиницы г-н Раву пошел позвать его. Он нашел Ван Гога в постели, лежащим лицом к стене. Г-н Раву настоятельно попросил его встать, тогда Винсент неожиданно повернулся, показал ему окровавленную грудь и сказал: „Я хотел покончить с собой, но промахнулся..."³²

Раву позвал местного врача, но Ван Гог попросил пригласить доктора Гаше, за которым спешно послали. Вскоре тот прибежал в сопровождении младшего сына. Винсент сейчас же и совершенно здраво рассказал Гаше, что произошло.³³ При свете свечи доктор Гаше осмотрел рану. Извлечь пулю оказалось невозможно. Поскольку признаков непосредственной опасности не было и Винсент не испытывал сильной боли, Гаше только перевязал рану и решил ждать. Винсент был совершенно спокоен и потребовал трубку, которую доктор набил и зажег для него. Гаше попросил домашний адрес Тео, чтобы сообщить ему о случившемся, но Винсент отказался. Затем Гаше ушел, оставив у постели больного своего семнадцатилетнего сына. В течение всей ночи художник был спокоен; он не спал и курил трубку, не произнося ни слова.³⁴

Когда местные полицейские пришли допросить Ван Гога в присутствии г-на Раву о том, что произошло, художник спокойно ответил, что это касается только его одного и что он считает себя вправе сделать то, что сделал. Это было все, что он пожелал сказать.³⁵

Доктор Гаше нацарапал записку Тео и переслал ее через Хиршига в понедельник утром: „Страшно сожалею, что приходится вас беспокоить. Однако считаю своим долгом немедленно написать вам. Меня вызвали сегодня, в воскресенье, в девять часов вечера по просьбе вашего брата, пожелавшего срочно

видеть меня. Он ранил себя... Не зная вашего адреса, который он отказался мне дать, я посылаю вам это письмо в галерею Гупиля".³⁶

Как только Тео получил записку доктора Гаше, он поспешил в Овер. „Опять промахнулся", — были первые слова, которыми Винсент приветствовал брата, когда тот вошел в мрачную, душную комнату. Зарыдавшему Тео он сказал: „Не плачь, так всем будет лучше". Братья провели целый день вместе, почти непрерывно разговаривая.²⁸ Но Тео улучил минуту и сообщил жене, что случилось и как он получил тревожное известие: „Я бросил все и помчался, но застал его в сравнительно лучшем состоянии, чем ожидал. Я предпочел бы не касаться подробностей — они слишком печальны, но ты должна знать, дорогая, что жизнь его, может быть, в опасности... Он, кажется, рад моему приезду, и мы почти все время вместе... Бедняга, судьба была не слишком благосклонна к нему, и у него уже не осталось иллюзий. Иногда ему бывает невыносимо тяжело, он чувствует себя таким одиноким... Он настойчиво расспрашивал о тебе и ребенке. Говорит, что не думал, что жизнь принесет ему столько страданий. Если бы только нам удалось вселить в него немножко мужества и он захотел жить! Но не расстраивайся: однажды он уже был в отчаянном состоянии, но его здоровый организм в конце концов обманул докторов".³⁷

Однако на этот раз Винсент решил не выздоравливать. Когда Тео сказал ему, что они попытаются спасти его, Винсент ответил, что старания Гаше напрасны: „Тоска не пройдет". Вскоре у него начался приступ удушья, и через минуту он закрыл глаза, затих и больше уже не приходил в сознание.³⁸

Во вторник 29 июля в час ночи Винсент Ван Гог скончался на руках у брата. Ему было тридцать семь лет. Убитый горем Тео писал жене: „Как я хочу домой" — вот его последние слова. Так оно и случилось: через несколько минут все было кончено, и он обрел покой, которого не мог найти на земле".³⁹

Похороны вызвали неожиданные затруднения. Католический священник Овера отказал в катафалке, так как художник был самоубийцей. Более либеральный муниципалитет соседней деревушки одолжил свой катафалк, и 30 июля Винсент был похоронен на маленьком оверском кладбище, расположенном на вершине холма за церковью и окруженном необъятной равниной, на которой он так часто писал пшеничные поля.

Несколько дней спустя Эмиль Бернар писал Орье: „Вас не было в Париже, и вы, вероятно, не знаете ужасной новости, которую я, однако, не могу дольше скрывать от вас. Наш дорогой друг Винсент умер четыре дня тому назад. Вы, конечно, уже догадались, что он покончил с собой. В воскресенье днем он ушел в поле за Овером, прислонил мольберт к стогу сена и затем выстрелил в себя из револьвера... В среду 30 июля около десяти часов я приехал в Овер. Теодор Ван Гог, его брат, был там с доктором Гаше, и Танги тоже. Меня сопровождал Шарль Лаваль. Гроб был уже заколочен. Я приехал слишком поздно, чтобы еще раз увидеть того, кто три года назад⁴⁰ расстался со мной, полный самых радужных надежд... На стенах комнаты, где лежало его тело, были развешены все его последние картины, соз-

давая вокруг него некий ореол, и в них светился такой яркий гений, что смерть его казалась еще более прискорбной для нас, художников. На гробе — простая белая драпировка и масса цветов: подсолнечники, которые он так любил, георгины, — повсюду желтые цветы. Это, если помните, был его любимый цвет, символ того света, какой он мечтал видеть не только на картинах, но и в сердцах. Его мольберт, складной стул и кисти лежали рядом с ним на полу перед гробом.

Приехало много народу, большей частью художники, среди которых я узнал Люсьена Писсарро... Пришли также люди из окрестных деревень, немного знавшие его, встречавшиеся с ним несколько раз и любившие его, потому что он был так добр и так человечен... В три часа друзья вынесли тело и поставили гроб на катафалк. Многие из присутствующих плакали. Теодор Ван Гог, обожавший брата, неизменно поддерживавший его в борьбе за искусство и независимость, рыдал, не переставая. А на улице нещадно палило солнце. Мы поднялись вверх на холмы Овера, разговаривая о Винсенте, о смелом порыве вперед, который он дерзнул осуществить в искусстве, о великих планах, которые всегда занимали его, о добре, которое он сделал каждому из нас. Мы пришли на кладбище — небольшое новое кладбище, усеянное свежими могилами. Оно расположено на холме и возвышается над хлебными полями, колосющимися под необъятным синим небом. Он мог бы и сейчас наслаждаться им. Потом его опустили в землю. В этот момент человек, подобный ему, не стал бы плакать... День был очень хорош, как будто специально создан для него, и мы не могли удержаться от мысли, что он мог бы еще жить и жить счастливо...

Доктор Гаше попытался произнести речь о жизни Винсента, но так плакал, что сумел пробормотать лишь несколько бессвязных прощальных слов. Он живо обрисовал искания Винсента, подчеркнул возвышенность его целей и сказал, что очень любил его, хотя был знаком с ним лишь недолгое время. „Он был, — закончил Гаше, — честный человек и великий художник; он преследовал только две цели — человечность и искусство. Искусство, которое он ставил превыше всего, принесет ему бессмертие...“

Затем мы пошли обратно. Теодор Ван Гог совсем убит горем..."⁴¹

Гоген из Бретани прислал Тео коротенькое письмо, где была приписка де Хаана (почерк Гогена был не так энергичен и более нервен, чем обычно): „Мы только что узнали печальную новость, глубоко расстроившую нас. В таких обстоятельствах не хочу писать вам слова утешения. Вы знаете, что он был моим искренним другом и настоящим художником — редкое явление в наше время. Он всегда будет жить для вас в своих работах. Винсент часто говорил: „Камень разрушается, слово живет". Что же до меня, то я буду и глазами и сердцем видеть его в его картинах".⁴²

Одновременно Гоген написал Шуффенекеру: „Я получил известие о смерти Винсента; если вспомнить, как он страдал, для него это избавление. Но для его брата — это большое горе, да и мы многим были обязаны влиянию Винсента".⁴³ (Гоген здесь явно имеет в виду давление, которое Винсент оказывал на Тео

в пользу своих друзей художников.) Однако несколько позднее Гоген написал тому же Шуффенекеру: „Давайте рассмотрим ситуацию хладнокровно: если мы будем умно вести себя, то сможем извлечь немалые преимущества из несчастья Ван Гога".⁴⁴

В течение нескольких дней Тео был настолько убит горем, что не мог даже ответить на письма друзей; но, едва оправившись от первого потрясения, он целиком сосредоточился на одной мысли: увековечить творчество и память брата, — задача, казавшаяся для него почти непосильной. Поскольку у него уже были натянутые отношения с Буссо и Валадоном, он, видимо, отказался от мысли устроить выставку в своей галерее, тем более что решил избегать всего, что могло быть принято за рекламу.

В конце августа Тео написал Орье: „Разрешите искренне поблагодарить вас за чудесное письмо, присланное мне после смерти моего дорогого брата. Вы первый не только оценили его талант живописца, но и поняли смысл его работ и увидели в них именно того человека, каким он был. Несколько писателей выразили желание что-нибудь написать о нем, но я попросил их обождать, потому что хотел предоставить вам возможность первому сказать свое слово. Если вы пожелаете написать его биографию, я снабжу вас всеми необходимыми и совершенно достоверными материалами, так как начиная с 1873 г. я вел с ним регулярную переписку. Помимо писем, у меня хранится множество других интересных документов. Сейчас я занимаюсь подготовкой выставки, которую хотел бы устроить в галерее Дюран-Рюэля. Последний еще не принял решения, но я не теряю надежды добиться его согласия. Для выставки я бы хотел издать каталог с краткой биографией, и, если вы не против, мы могли бы вместе подумать, не стоит ли нам издать настоящую книгу с иллюстрациями и автографами отдельных писем".⁴⁵

Орье, который тогда находился вне Парижа, тотчас же написал Бернару: „Вы слишком хорошо знаете, как я восхищаюсь Ван Гогом и люблю его работы; поэтому нет нужды говорить вам, с каким пылом я берусь за это трудное, но благородное дело".⁴⁶

Однако Орье, по-видимому, не мог сразу взяться за эту работу, так как в то время должен был появиться его первый роман.

Тем временем Тео продолжал заниматься выставкой. В середине сентября он информировал доктора Гаше: „По поводу выставки я говорил с Дюран-Рюэлем, отцом, который побывал у меня дома и нашел рисунки и несколько картин очень, как он выразился, интересными. Но когда я завел разговор о выставке, он сказал, что публика всегда считает его ответственным, когда бывает недовольна художником, и потому он откладывает решение вопроса до тех пор, пока не посмотрит полотна [сложенные] у Танги. Он обещал заглянуть ко мне на следующей неделе, но не пришел. Позднее я встретил его сына, который сказал мне, что отец, видимо, уже принял решение и найдет возможным в течение зимы предоставить мне свою галерею. Что по-вашему лучше: выставка у Дюран-Рюэля или — если его удастся получить — отдельный зал в „Павильоне города Парижа" на выставке „Независимых"? Последнюю

мысль подал Синьяк, который сказал, что она вполне осуществима, так как то же самое предполагается сделать для Дюбуа-Пилле [умершего 18 августа 1890 г.]".⁴⁷

18 сентября, получив наконец ответ Дюран-Рюэля, Тео написал Эмилю Бернару: „Вы, быть может, сочтете дерзостью, что я обращаюсь к вам с просьбой о помощи, но дело касается не столько меня, сколько Винсента. Вы знаете, что еще когда он был жив, мы решили переменить квартиру, главным образом для того, чтобы иметь больше возможностей показывать его картины. Мы только что переехали, но количество его полотен баснословно. Я не могу один справиться с ними и отобрать те, которые давали бы представление о его творчестве в целом. Еще в Овере, когда я увидел, как искусно вы сделали такую подборку, мне пришла в голову мысль попросить вас помочь мне в организации выставки, когда дело дойдет до нее. Дюран-Рюэль решительно отказал мне, и в данный момент я могу выставить лишь то, что разместится у меня дома, и показывать его картины каждому, кто выразит желание познакомиться с его творчеством. Короче говоря, не сможете ли вы мне справиться с этой задачей? К несчастью, я занят в течение почти всей недели, а вы заняты по воскресеньям. Так как вам нравятся картины Винсента, вы, я надеюсь, не откажетесь принять в дар несколько его полотен, в том случае, если решите помочь мне воздать должное его трудам. На будущей неделе я буду занят с одним иностранцем, которому должен сбить несколько отвратительных картин. Не устроит ли вас суббота? Тогда, если бы мы отобрали картины, я смог бы развешивать их по воскресеньям... В случае вашего согласия работу нам надо начинать с утра, допустим, часов с десяти, а я смогу ходить в галерею день утром, день вечером... Возлагаю на вас все свои надежды".⁴⁸

Бернар согласился, как ранее Орье. Одновременно Тео связался с Октавом Маусом по поводу мемориальной экспозиции картин и рисунков Винсента на выставке „Группы двадцати" в 1891 г. Итак, в ближайшем будущем Тео предстояло разрываться между хлопотами, связанными с наследием Винсента, и своей службой в галерее. Чем больше он вживался в работы брата, тем больше сознавал ответственность, которую судьба с такой жестокостью возложила на него. Фактически он теперь жил тремя разными жизнями: он служил, был отцом и семьянином и пребывал в постоянном общении с покойным братом.

Скорбь Тео часто усугублялась тяжкими угрызениями совести. Был ли он прав, разрешив Винсенту самостоятельно ехать в Париж вопреки советам врача? Был ли он прав, позволив Винсенту жить одному в Овере под нерегулярным присмотром доктора Гаше? Сделал ли он для Винсента все, что было в его силах? Неужели он погубил брата, несмотря на всю свою преданность ему? Эти вопросы, на которые не было ответа, тяжелым бременем ложились на чуткую душу Тео, и без того уже глубоко потрясенного долгими месяцами болезни Винсента и неожиданной развязкой трагедии. Неизвестно, сказала ли неожиданно роковая наследственность и на Тео (младшая сестра их провела почти всю жизнь в убежище для умалишенных), или болезнь его не была

непосредственно связана с недугом Винсента, но факт налицо: в октябре 1890 г. Тео Ван Гог потерял рассудок.

По воспоминаниям Писсарро, у Тео произошел „грандиозный скандал с его хозяевами по поводу картины Декана. В конце концов, в минуту раздражения, он отказался от работы в галерее и внезапно сошел с ума”.⁴⁹

Прежде всего, Тео сделал то, что он и в особенности Винсент всегда хотели сделать. Он послал телеграмму Гогену: „Отъезд тропики подтверждаю, высылаю деньги. Тео, директор”.⁵⁰

Телеграмма эта, разумеется, вызвала страшное волнение в Бретани, пока Гоген, тщетно ожидавший ассигнований, не сообразил, что дело здесь неладно (он даже подозревал, что с ним сыграли злую шутку). Затем Тео задумал арендовать зал „Тамбурина” и основать ассоциацию художников, о которой мечтал Винсент. Но вскоре он стал буйным, начал, видимо, набрасываться на жену и ребенка, и его пришлось изолировать. Как только ему стало лучше, жена увезла его в Голландию.

Синьяк как вновь избранный член „Группы двадцати” тотчас же предложил Маусу помочь ему в организации посмертной выставки работ Винсента. „У папаши Танги лежит чуть ли не сотня полотен нашего бедняги и почти все очень красивы. Если брат не может заняться ими, мы легко отберем их для Брюсселя сами”.⁵¹

Верные слову, Эмиль Бернар и Орье продолжали поиски места, где они могли бы устроить выставку картин Винсента. Но Гоген яростно возражал против их плана. Он попросил де Хаана отговорить Бернара от этого предприятия, а в январе 1891 г. написал непосредственно Бернару: „Что за чушь! Ты знаешь, как я люблю искусство Винсента. Но, принимая во внимание тупость публики, не время напоминать людям о Ван Гоге и его сумасшествии в тот самый момент, когда брат его находится в таком же состоянии. Многие и без того говорят, что наши картины — безумие. Это [выставка] повредит нам, не принеся пользы Винсенту. Впрочем, делай как хочешь, но это идиотизм”.⁵²

Тео скончался в Голландии 25 января 1891 г., меньше чем через полгода после смерти брата; ему было тридцать три года. Последние недели он находился, видимо, в состоянии полной апатии. Врач тщетно пытался пробудить в нем какие-нибудь интересы, читая ему статью о Винсенте, опубликованную в „Handelsblad”. Только имя Винсента привлекло его внимание. В истории болезни Тео в графе „Причина заболевания” написано: „Наследственность, переутомление и горе; жил слишком эмоционально-напряженной жизнью”.⁵³

После кончины Тео Орье поместил краткую заметку в „Mercure de France”: „Мы только что получили известие о смерти Тео Ван Гога, благожелательного и просвещенного знатока искусства, который немало сделал для того, чтобы привлечь внимание публики к наиболее смелым произведениям современных независимых художников”.⁵⁴

Смерть Тео, видимо, взволновала Гогена больше, чем смерть Винсента. „Если бы ты знала [Тео] Ван Гога, — писал он позднее жене, — ты поняла бы, что это честный человек, преданный нужному делу. Не умри он, как его брат,

я сейчас уже не знал бы горя".⁵⁵ А одному из друзей он впоследствии жаловался: „Когда [Тео] Ван Гог из галереи Гупиля сошел с ума, я окончательно погиб... Один Ван Гог умел продавать картины и находить клиентуру; в наши дни никто не умеет привлекать коллекционеров".⁵⁶

После смерти Тео его вдова тотчас же предложила свою помощь Бернару, Октаву Маусу и несомненно также Синьяку. Она готова была продолжать дело, которое не смог довести до конца ее муж. Бернар посоветовал ей отказаться от мемориальной выставки Винсента у „Независимых", ввиду того что он сам пытался организовать такую же. На это она не согласилась, считая, видимо, что синица в руках лучше журавля в небе. И действительно, лишь через год, в 1892 г., Бернару удалось найти маленькую галерею, где он выставил шестнадцать картин Ван Гога.

Тем временем Синьяк одолжил несколько полотен у Танги для февральской посмертной выставки Ван Гога в „Группе двадцати" и для выставки „Независимых", открывшейся 20 марта 1891 г.

Орье, который, кроме „Кипарисов", написанных для него Ван Гогом, владел еще другими его картинами и рисунками (главным образом раннего голландского периода), срочно известил сестру: „Если ты хочешь купить картину, я знаю превосходное полотно — „Букет цветов" Винсента Ван Гога; оно застряло у одного старьевщика. Его можно купить за какие-нибудь пятнадцать франков, но надо спешить, потому что недели через три откроется выставка Ван Гога, и тогда торговец может сообразить, какова истинная цена картины".⁵⁷ Сестра Орье купила картину, но Орье оказался слишком большим оптимистом, рассчитывая, что выставка резко повысит цены на произведения Ван Гога.

Посмертная выставка Дюбуа-Пилле, одного из основателей группы „Независимых", включала шестьдесят четыре картины; выставка Ван Гога была куда скромнее — всего десять картин. Однако именно она в 1891 г. принесла славу „Салону независимых".

В марте Октав Мирбо, как всегда неистовый, откровенный, готовый бороться и поддержать преданное забвению или проигранное дело, опубликовал статью о художнике; с Ван Гогом он не был знаком, но его друзья Моне и Роден научили его восхищаться работами Винсента (вскоре он купил „Ирисы" и „Портрет Танги"). Он писал:

„На выставке „Независимых", среди удачных экспериментов, множества банальностей и еще большего количества подделок, сверкают полотна горько оплакиваемого нами Ван Гога. Перед этими полотнами, обвитыми черным траурным крепом, что привлекает к ним внимание равнодушной толпы посетителей, вас охватывает глубокая грусть при мысли, что с нами больше нет этого блистательно одаренного мастера, такого трепетного, интуитивного и мечтательного. Это огромная потеря для искусства, более болезненная и невосполнимая, чем смерть Мейсонье [только что скончавшегося в возрасте семидесяти пяти лет], хотя мы и не были приглашены на помпезные похороны и хотя несчастный Винсент Ван Гог, с кем вместе угас огонь прекрасного гения, ушел от нас так же незаметно, таким же безвестным, как незаметно и безвестно жил он в этом

несправедливом мире! О нем нельзя судить по нескольким картинам, собранным здесь, на выставке... хотя по интенсивности видения, богатству выражения, энергии стиля они намного превосходят все, что их окружает. Конечно, я очень чувствителен к поискам света, предпринятым Жоржем Сёра, чьи морские пейзажи с их тонкой и проникновенной светозарностью я очень люблю. Я нахожу живую прелесть в туманной атмосфере, в женской грации, светлом изяществе ван Риссельберга. Меня привлекают маленькие композиции Мориса Дени, такие мягкие по тону, окутанные такой нежной таинственностью. Я признаю за ограниченным реализмом картин Армана Гийомена, лишенных идеи, но, как говорится, хорошо выполненных, подлинное и здоровое мастерство. Несмотря на черноту, которая чрезмерно пачкает его фигуры, Тулуз-Лотрек являет нам умную и трагическую силу во всем, что касается изучения физиономий и понимания характеров. Гравюры Люсьена Писсарро отличаются энергией, уравновешенностью и изысканностью. Даже Анкетен, несмотря на свои вопиющие реминисценции, академические условности, неумелые странности, карикатурные уродливости, иногда ласкает глаз приятными проблесками света... и искусными гармониями серых тонов. Но ни один из этих искренних художников, с которыми не следует путать г-на Синьяка, чьи кричащие, сухие, претенциозные пустяки просто раздражают зрителя, — ни один из этих художников не пленяет меня так, как Винсент Ван Гог. Перед его полотнами я чувствую себя в присутствии кого-то, кто выше и совершеннее меня, кто волнует, трогает и оставляет глубокое впечатление".⁵⁸

Хотя Мирбо слишком легко разделался с работами большинства участников выставки, „Общество независимых" постепенно приобретало вес. В первые годы существования этого общества Сёра и его друзья были в меньшинстве. Происходили жаркие бои между неоимпрессионистами и всеми остальными. Еще недавно, в 1888 г., когда Ван Гог впервые выставился с „Независимыми", Синьяк сообщал ван Риссельбергу: „В будущую среду общее собрание „Независимых": будут названы члены комитета по развеске картин. Мы рассчитываем оказать некоторый нажим на избирателей, чтобы [нео]импрессионисты получили большинство. Невозможно угадать заранее, что решит комитет по развеске; Сёра, Люсьен Писсарро и я являемся его членами. Мы сделаем все возможное, чтобы защитить интересы наших друзей, которые являются и нашими собственными интересами... Можешь быть уверен, вой мы поднимем основательный... дадим бой безмозглым членам комитета, и пусть нас считают кем хотят, — сумасшедшими так сумасшедшими, полоумными так полоумными".⁵⁹

Комитет по развеске картин по-прежнему был важным органом, так как только от него зависела возможность соответствующим образом сгруппировать работы художников, вносящих ценный вклад в искусство, и выделить эти работы из общей массы. Мало-помалу на ежегодных выставках начали появляться новые таланты из числа представителей молодого поколения. После Ван Гога, выставившегося в 1888 г., в выставке 1889 г. принял участие Лотрек, а в 1890 г. начали выставляться бельгийцы ван Риссельберг, Финч и испанец Дарио де Регойя. В 1891 г. опять появилась группа новичков, и стало похоже, что

„Независимые" рано или поздно сделаются центральным событием парижского художественного сезона. Среди выставившихся с ними в 1891 г. были Боннар, Дени, Валлотон, Эмиль Бернар и приятель Гогена датчанин Виллюмсен; доктор Гаше тоже принял участие в выставке. Но друзья и последователи Сёра по-прежнему составляли самую многочисленную и сплоченную группу, чьи работы, будучи повешены вместе, производили значительно более цельное впечатление.

В 1891 г. в эту группу входили: Ангран, Кросс, покойный Дюбуа-Пилле, Финч, Госсон, Леммен, Люс, Птижан, Люсьен Писсарро, ван Риссельберг, Сёра и Синьяк. В то же время в лагере неоимпрессионистов начали появляться первые дезертиры. Все еще сохраняя численное превосходство, так как за прошлые годы в нее влилось большое количество новобранцев, эта группа начала обнаруживать признаки распада в тот самый момент, когда „Общество независимых" получило значительное пополнение. (В „Салоне независимых" 1891 г. было выставлено в общей сложности 1250 работ.)

Непрерывные внутренние раздоры и соперничество в конце концов побудили Сёра заявить свои права на роль вождя, и летом 1890 г. он опубликовал краткое изложение своих теорий (см. стр. 84, 85). В то же время он продолжал бдительно следить за тем, чтобы какая-нибудь ошибка в изложении фактов не умалила его заслуг как инициатора. Когда тем же летом Фенеон, — а уж его никак нельзя было заподозрить в недружелюбии, — опубликовал статью о Синьяке и Сёра обнаружил в ней несколько пустяковых неточностей, он немедленно отозвался: „Я протестую и устанавливаю даты с точностью до двух недель". Говоря о решающем периоде движения, то есть примерно о 1886 г., он настаивал: „Вы должны признать... что, будучи еще неизвестным художником, я тем не менее уже существовал, равно как и мое видение, которое вы недавно так превосходно описали..."⁶⁰

Некоторые союзники Сёра, постоянно чувствовавшие его превосходство и то, как он подчеркивал это превосходство, или неудовлетворенные его теориями, начали теперь покидать группу. Сёра, в сущности, был нередко этому рад, но Синьяк очень сожалел об отколовшихся. Камилл Писсарро первый начал постепенно отходить от группы, пытаясь найти технику, которая бы удовлетворяла его больше, чем непреклонный пуантилизм. Сын его уехал в Лондон, где собирался обосноваться надолго, а друг Люсьена Айе после некоторого колебания вручил Синьяку свою, так сказать, отставку:

„Когда меня захватило движение [нео]импрессионистов и я втянулся в него, мне показалось, что я нашел группу разумных людей, помогающих друг другу в поисках и не преследующих иных целей, кроме служения чистому искусству. В это я верил целых пять лет. Но затем в один прекрасный день начались непрерывные стычки, и это заставило меня задуматься. Тут мне припомнилось прошлое, и я увидел, что группа, которую я принимал за отряд искателей, состоит из двух лагерей: одни действительно заняты поисками, другие же дискутируют, спорят, сеют раздоры (хотя, возможно, и не намеренно) и преследуют одну лишь цель — превзойти остальных... Осознав это, я потерял

всякое доверие. Я не могу жить в неопределенности и не хочу обречь себя на вечные муки, а поэтому решил уйти".⁶¹

В Бельгии Анри ван де Вельде тоже начал утрачивать иллюзии. Он был обеспокоен „подозрительностью и мелочностью Сёра“; в конце концов, он начал сомневаться даже в правильности его взглядов. „Я думал, что он великий мастер науки цвета, — писал впоследствии ван де Вельде. — Но его возня с этой наукой, поиски ошупью, путаница в изложении его так называемой теории оттолкнули меня... Те, кто критиковали „Гранд-Жатт“ за недостаточную яркость света, были правы, равно как и те, кто отмечали слабое взаимодействие дополнительных цветов“.

Сам ван де Вельде окончательно прекратил заниматься живописью, хотя продолжал восхищаться Синьяком, „достигшим цели, к которой стремились все мы, ученики Сёра, занявшиеся разложением цвета и оптической смесью, — яркостью света“.⁶² В 1890 г. он в первый и последний раз выставился с „Независимыми“. На ван де Вельде, так же как на Айе, рассчитывать не приходилось, а Люс, в сущности, никогда не был настоящим последователем Сёра и тоже понемногу отошел от группы.

Но наиболее тяжкий обвинительный акт дивизионизму предъявил его первый и наиболее пылкий приверженец Камилл Писсарро. Около 1890 г., после тщетных попыток сделать дивизионистскую технику более гибкой, Писсарро решил, что он был введен в заблуждение своими молодыми друзьями и отрекся от их теорий. Любой метод был для него хорош, если только он позволял получать ценные результаты. Когда собственные работы перестали удовлетворять Писсарро, никакие научные доводы уже не могли убедить его держаться системы, которая не помогала, а затрудняла его творческое развитие. Стоило ему прийти к такому убеждению, как он отчетливо изложил его своим друзьям; в частности, он объяснил ван де Вельде:

„Я считаю своим долгом написать вам и откровенно рассказать, как я теперь рассматриваю свою попытку стать последовательным дивизионистом, идущим за нашим другом Сёра. Исповедуя эту теорию в течение четырех лет и отказавшись от нее теперь не без упорных и болезненных попыток вернуть то, что я утратил, и не потерять того, что приобрел, я не могу больше считать себя одним из неоимпрессионистов, которые отказываются от движения и жизни ради совершенно противоположных концепций. Может быть, концепции эти и хороши для людей с соответствующим темпераментом, но они не годятся для меня, стремящегося избежать ограниченности всех так называемых научных теорий. После многих попыток я убедился (я говорю только о себе), что, следуя этим теориям, невозможно оставаться верным своим ощущениям, а следовательно, и передавать жизнь и движение, невозможно оставаться верным мгновенным и восхитительным эффектам природы, невозможно придать творчеству индивидуальный характер. Обнаружив все это, я отошел в сторону. И как раз вовремя! К счастью, выяснилось, что я не создан для этого искусства, производящего на меня впечатление безжизненной монотонности!“⁶³

Как бы для того, чтобы занять место тех, кто оставил группу, некоторые молодые люди, сплотившиеся вокруг „ученика" Гогена Серюзье, как, например, Дени, Валлотон и Вюйар начали экспериментировать с пуантилистской техникой. Но делали они это для того, чтобы достичь определенных эффектов фактуры, — как поступал и Ван Гог, — и не придерживались дивизионизма. Попытки их поэтому были недолговременны и не сыграли большой роли ни в их собственной творческой эволюции, ни в деятельности группы.

Так обстояли дела в 1891 г. Сёра в это время невозмутимо продолжал работать. В годы, последовавшие за окончанием „Гранд-Жатт", он, опираясь на открытия Шарля Анри, не только совершенствовал свой метод, но и поочередно брался за решение всех проблем живописи. Он перепробовал все жанры за исключением натюрмортов, но даже их можно обнаружить в отдельных местах его больших полотен. Изучив при создании „Гранд-Жатт" движения людей на открытом воздухе и воспроизведя в многочисленных пейзажах пребывающую в покое природу, Сёра теперь писал на воздухе неподвижные фигуры при искусственном освещении („Парад", 1887—1888), неподвижные обнаженные фигуры в мастерской („Натурщицы", 1887—1888), портрет („Пудрящаяся женщина", 1889—1890) и, наконец, движущиеся фигуры в помещении при искусственном свете („Канкан", 1889—1890) и под светом, пробивающимся снаружи (последняя композиция художника „Цирк", 1890—1891). Эти композиции дышат либо грустью, либо весельем и подчиняются, конечно, строгим правилам взаимодействия линий и красок, законы которых изучил Сёра. В этих полотнах Сёра, не делая никаких уступок ни литературности, ни живописности, „реабилитировал" сюжет, заброшенный импрессионистами.

Хотя Сёра был главным образом занят сведением воедино сложных линейных схем в своих полотнах, основанных, например, на золотом сечении, он утверждал, что может писать только то, что у него перед глазами,⁶⁴ и заявлял, что рисунок является основой живописи (принцип Энгра) и что гармония цвета должна проистекать из гармонии линий. В разговоре с Гюставом Каном он однажды определил живопись, как „искусство углубления поверхности", на что ван де Вельде возразил, что „допустимо также противоположное определение: живопись есть искусство создания рельефной поверхности".⁶² Однако даже ван де Вельде впоследствии признавал, что, как глава школы, Сёра открыл в живописи „новую эру возвращения к стилю. Так решила судьба. Она натолкнула его на новую технику — технику пигмента, что неизбежно должно было привести к стилизации".⁶²

Синьяк тем временем продолжал заниматься вопросами техники и цвета. Живой нрав и пылкий темперамент удерживали его от слепого следования математическим формулам Анри. Тогда как Сёра все сильнее подчеркивал значение линейных направлений, Синьяка больше занимал цвет. В статье, опубликованной в 1890 г., Фенеон утверждал, что, подчиняя свои композиции единому доминирующему направлению, Синьяк руководствовался не столько правилами, сколько интуицией. „Он не поработен этой стройной математикой: он знает, что произведение искусства неделимо. К тому же Анри никогда не собирался

вооружать художников безошибочным способом создания (или хотя бы анализа) красоты, которая является довольно сложной штукой. Он сказал только: „Каж-дое направление символично“, — и эта простая идея была плодотворной, поскольку она разрушила веру Синьяка в случайное и укрепила его в ясном эмпиризме в преддверии сознательного”.⁶⁵ В ответ на эту статью Синьяк написал Фенеону: „Не утруждайте себя критикой нашего Анри: он очень мало интересуется игрой дополнительных цветов — он считает это варварством”.⁶⁶

Менее склонный к поискам „стиля“, чем Сёра, Синьяк стремился к более декоративному искусству. „Мы должны избегать сухости, — писал он ван Рис-сельбергу, — медленности исполнения, худосочности. Мы должны вернуть мазку всю яркость и чистоту, на какую он способен, и в то же время найти способ, как добиться того, чтобы он не бросался в глаза и мягко гармонировал с сосед-ним. Кросс стремится к этому, да и вы тоже. И мы найдем ответ. Мы нахо-димся не в глухом тупике, а на великолепном проспекте, где много простора и воздуха, и это подтверждается тем, что каждый год мы подходим все ближе к гармонии и свету!”⁶⁷

Синьяк, видимо, был расстроен разрывом с Писсарро больше, чем Сёра, поскольку он находился в более близких отношениях со старым мастером, чем Сёра. „Я до сих пор ясно помню, — писал Синьяк Писсарро, — ваше увлечение этой техникой и вашу удовлетворенность моими работами. Может ли вещь, которая так нравилась, внезапно стать столь ненавистной?.. Я убежден, что мы находимся на верном пути, но я еще глубже убежден, что мы пока не достигли цели и нам еще предстоит долгий путь. Тем больше причин не разочаровываться; напротив, необходимо продолжать упорно и много работать”.⁶⁸

Именно эта убежденность, это постоянное стремление совершенствоваться в сочетании с боевым задором обеспечили Синьяку активную, руководящую роль в кружке Сёра. Созная лежащую на нем ответственность, он каждый год охотно отдавал всю свою энергию организации „Салона независимых”. Именно Синьяк в 1891 г. подготовил посмертную выставку Дюбуа-Пилле и, очевидно, он же организовал значительно более скромную выставку работ Винсента Ван Гога.

Однако, несмотря на все усилия Синьяка, большинство неоимпрессионистов, за исключением Люса и Госсона, послали на выставку меньше десяти картин, в то время как второстепенные художники, например Анкетен, доктор Гаше и Гийомен, показали по десять работ каждый; Тулуз-Лотрек выставил девять и столько же прислал „таможенник” Руссо. Различные художники из окружения Гогена, который по-прежнему отказывался присоединиться к „Независимым”, были представлены достаточно хорошо. Дени, Валлотон и Виллюмсен выставили по десяти картин, Мофра — девять бретонских пейзажей; Боннар тоже выставил девять работ, а Бернар — десять. (Таким образом, он наконец принял участие в выставке, где экспонировались Сёра и Синьяк.) Сам Синьяк выставил девять картин — „Портрет Фенеона”, виды Сены в Эрбле и берегов Атлантики.

Сёра выставил только пять работ — четыре морских пейзажа, сделанных в Гравелине, и „Цирк”. Хотя картина эта еще не была вполне закончена, худож-

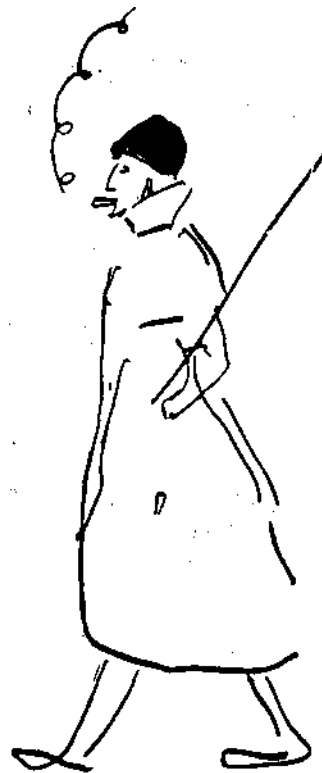
ник все-таки счел возможным показать ее. (Такое отступление от правил, возможно, объясняется тем, что линейная композиция была завершена и общая цветовая гамма установлена.)

Комитет по развеске картин, президентом которого был Кросс, состоял из Люса, Сёра, Синьяка, Лотрека и других. Открытие должно было состояться 12 марта. В начале марта члены комитета приступили к работе — начался осмотр поступлений, подбор однородных картин, наблюдение за развеской. Сёра и Синьяк проводили весь день в большом здании, которое предоставил в распоряжение „Независимых“ город Париж. Сёра и Ангран находились в последнем зале, посвященном в основном неоимпрессионистам, когда туда вошел Пюви де Шаванн и начал рассматривать рисунки Дени. „Он сейчас заметит, — сказал Сёра Анграну, — ошибку, которую я допустил в изображении лошади“. Однако Пюви прошел мимо, даже не остановившись перед „Цирком“, и Сёра был жестоко разочарован.⁶⁹

Несколько дней спустя Сёра, почувствовав боль в горле, слег в постель. В прошлом году от эпидемии инфлюэнцы в Париже погибли сотни людей, а в этом году были случаи дифтерийной ангины. Внезапно Сёра стало хуже. 30 марта Синьяк сообщал ван Риссельбергу: „Ужасные вести: вчера утром, после двухдневной болезни, скончался наш бедный Сёра. Говорят, это была инфекционная ангина. Он оставил несчастную вдову и — о чем мы не знали — прелестного тринадцатимесячного ребенка, которого он признал. Бедная женщина снова беременна... Я слишком расстроен, чтобы писать подробнее".⁷⁰

Два дня спустя ван Риссельберг снова получил письмо: „Ну, не ужасна ли эта утрата! Я, вероятно, никогда не оправлюсь после нее... Оказывается у него было еще кровоизлияние в мозг...⁷¹ Одним словом, наш дорогой друг доконал себя работой... Вчера его похоронили... Никогда не доводилось мне видеть ничего печальнее этих проводов. Все были совершенно подавлены. Семья устроила ему роскошные, — слишком роскошные похороны... Прости, пожалуйста, за бессвязное письмо: я не в себе".⁷²

Вскоре после этого умер ребенок Сёра; похороны состоялись 15 апреля. Хотя самые близкие друзья Сёра, в частности Синьяк и Ангран, знали о его гражданской жене Мадлене Кноблок, которую в 1889—1890 гг. он изобразил в картине „Пудрящаяся женщина“, художник так тщательно скрывал свою личную жизнь, что даже они не знали о существовании ребенка. Ребенок, которого Мадлена Кноблок ожидала, родился после смерти Сёра мертвым. В конце того же года ее постигла еще одна утрата, и Синьяк написал Люсу: „Знаешь ли ты, что мать бедняжки Кноблок утопилась? Она мне написала: „Мама уто-



пилась, тело ее найдено в Аржантёе... Я еду в морг опознавать труп..." Так прямо и написала! Несчастные люди!"⁷³

Родители Сёра, люди довольно состоятельные, немедленно признали Мадлену Кноблок женою их сына. Решив не устраивать аукциона, они передали половину картин художника его вдове. Так как при жизни Сёра продал лишь несколько картин (кое-какие картины и рисунки он подарил), то фактически почти вся его продукция за десять лет работы находилась у него в мастерской. (Он получал по 300 франков за свои пейзажи и по 60 франков за рисунки; цену на картину „Натурщицы" он рассчитал, исходя из года работы по семь франков в день, то есть около 2500 франков, хотя был готов отдать ее за меньшую сумму. Винсент Ван Гог оценивал „Натурщиц" и „Гранд-Жатт" в 5000 франков каждую. Спустя шесть лет после смерти Сёра, торговец картинами просил за „Натурщиц" 800 франков, а в 1900 г. семья Сёра продала „Гранд-Жатт" за 800 франков, „Цирк" за 500 и рисунки по 10 франков за штуку.)

С общего согласия Синьяк, Люс и Фенеон с помощью брата Сёра взялись классифицировать его работы и разделить их между наследниками. Они тщательно переписали и пронумеровали все полотна Сёра, небольшие деревянные дощечки и бесчисленные рисунки, удостоверяя подлинность каждой вещи и ставя на оборотной стороне свои инициалы для опознания ее в будущем. „Меня просили, — писал в Брюссель через несколько недель после смерти художника Люс, — в случае, если родители Сёра не переменят своего решения, отложить по одному рисунку или дощечке для каждого из друзей Сёра".⁷⁴ А Синьяк, который, совершенно измучившись, уехал из Парижа, заверял ван Риссельберга: „Вы без колебаний можете принять это на память о нашем добром друге. Родители его очень хотят, чтобы какая-то часть трехсот дощечек была распределена между его друзьями".⁷⁵

Поскольку у Сёра, благодаря его связям с „Группой двадцати", было много друзей в Бельгии, четырнадцать его рисунков и пять дощечек, предназначенных ван Риссельбергу, ван де Вельде, Финчу, Дарио де Регоя, мадемуазель Бок (купившей „Красный виноградник" Ван Гога), Верхарну, Леммену, Маусу, г-же Гюстав Кан и другим, были отвезены в Брюссель Мадленой Кноблок, которая сама собиралась устроиться там в качестве модистки. Но стоило ей приехать в Брюссель, как она, будучи женщиной очень неумной, сразу же безнадежно запуталась в интриге, затеянной Гюставом Каном, его женой и художником Лемменом. Каны настроили ее против друзей Сёра, якобы пытающихся „отобрать" у нее работы мужа. Они обвиняли Синьяка в том, что он горел лишь одним желанием — „похоронить своего соперника Сёра", а Люса в том, что он самочинно „закончил" „Цирк" Сёра. Они даже показали ей письмо Фенеона, где он высказывал опасения по поводу того, что половина произведений художника попала в руки Мадлены Кноблок. По возвращении в Париж беспомощная вдова выболтала все эти оскорбительные сплетни, которые особенно возмутили Синьяка. К счастью, тактичное вмешательство Тео ван Риссельберга положило конец всем этим неприятным событиям.⁷⁶ Супруги Кан признали свою вину, но „порвали" дружеские отношения с Мад-

ленной Кноблук; Леммен прислал Синьяку письмо с извинениями. „Все кончилось, — писал Синьяк ван Риссельбергу в конце июня, — и я надеюсь, что эта шайка когда-нибудь расплатится за зло, которое причинила. Кого больше всего следует пожалеть, несмотря на всю ее безответственность, так это вдову Сёра, трещотку, которая своей пустой болтовней и враками, достойными дрянной консержки, восстановила всех против себя".⁷⁷



Смерть Сёра фактически не была отмечена прессой. Лишь через несколько месяцев его друг Жюль Кристоф опубликовал статью, в которой горько сетовал: „Внезапная, нелепая болезнь унесла художника за несколько часов, унесла в момент его торжества! Я проклиною провидение и смерть!"⁷⁸ Верхарн и Кан тоже написали о художнике, но самый странный некролог принадлежал Фенеону: „29 марта в возрасте тридцати одного года скончался Сёра, выставившийся в Салоне в 1883 г.; с „Группой независимых художников" в 1884 г.; с „Обществом независимых художников" в 1884—1885, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890 и 1891 гг.; с импрессионистами на улице Лафит в 1886 г.; в Нью-Йорке в 1885—1886 гг.; в Нанте в 1886 г.; с „Группой двадцати" в Брюсселе в 1887, 1889 и 1891 гг.; в Амстердаме на выставке „Черное и белое" в 1888 г. Каталог его работ включает 170 дощечек величиной с сигарную коробку, 420 рисунков, 6 альбомов с набросками и примерно 60 полотен (фигура, марины, пейзажи), среди которых 5 картин большого размера („Купание", „Гранд-Жатт", „Натурщицы", „Канкан", „Цирк") и, несомненно, много шедевров".⁷⁹

Теодор Визева, не любивший нововведений Сёра и прямо заявивший об этом в 1886 г., написал теперь сочувственную статью, не отказываясь, однако, от своего мнения: „Не раз я имел возможность провести несколько часов в обществе этого мягкого, вдумчивого молодого человека, который на тридцать лет вперед определил программу своей работы и ушел от нас в неведомое, оставив после себя лишь первые наброски того великого творения, о каком он мечтал. Высокий, с длинной бородой и наивными глазами, он напоминал мне итальянских мастеров Возрождения, которые, подобно ему, обладая силой и в то же время пренебрегая ею, уверенными шагами шли к своему идеалу. В день первой же встречи с ним я обнаружил, что душа его принадлежит прошлому. Утрата вековых иллюзий, которая делает задачу современных художников такой трудной, никак не отразилась на нем. Он верил в силу теории, в абсолютную ценность метода, в непрерывную революцию в искусстве. Я страшно обрадовался, обнаружив в одном из закоулков Монмартра такой замечательный образчик расы, которую считал вымершей, расы художников-теоретиков, связывающих практику с идеями и подсознательную фантазию с обдуманно действующими. Да, я очень явственно ощутил в Сёра родича

Леонардо, Дюрера, Пуссена; я никогда не уставал слушать, как он излагал подробности своих исследований, порядок, в каком собирался их проводить, и подсчитывал количество лет, которые был намерен посвятить им. Не уставал и он раскрывать передо мною эти подробности.

Позволю себе добавить, что изыскания его касались тех же самых вопросов, которые занимали мастеров прошлого и которые, по-моему, наиболее достойны внимания художника... Жорж Сёра нашел решения, казавшиеся ему удовлетворительными. Решения эти, должен признаться, не удовлетворили меня в той же мере, в какой удовлетворяли сами занимавшие его проблемы. Я не мог поверить, что метод пуантилизма, даже если он лучше подтверждает научные гипотезы относительно цвета, превосходит любой другой метод передачи цвета в картине; не мог я согласиться и с тем, что для передачи веселого настроения достаточно рисовать линии, идущие вверх, или что окраска рамы дополняет гармонию картины и выделяет полотно из его окружения. Но я был готов поверить Сёра, что вскоре находки его станут более значительными..."⁸⁰

Твердо придерживаясь убеждения, что преодоление технических трудностей не является эстетической проблемой, Визева продолжал: „Эксперименты и черновые наброски — вот и все, что оставил после себя Сёра. Его фигурные композиции: „Гранд-Жатт“, „Парад“, „Натурщицы“, „Цирк“ явно представляют собой предварительные пробы, первые попытки постепенно применить еще не изученные до конца методы. В них постоянно находишь бок о бок друг с другом превосходные детали, отличающие истинного художника, необычные детали, свидетельствующие о поисках, и детали, слишком явно говорящие о пренебрежении теми или иными элементами, принесенными в жертву элементам более своеобразным. Не приходится сомневаться, например, что по прошествии какого-то времени Сёра сумел бы избавить свои фигуры от этой жесткости, застылости, которые зачастую мешают нам в должной мере оценить уверенную чистоту его рисунка. Что же касается небольших пейзажей, оставленных им... то некоторые из них очаровательнее, легче, тоньше большинства современных пейзажей; но этой тонкостью, изяществом и мягкой печалью, присущей им, они обязаны больше душе Сёра, чем его методам и его теориям. Существует, однако, область, в которой Сёра полностью проявил всю силу своего таланта: я видел его рисунки, поразительно артистичные, строгие, светящиеся, живые, — самые выразительные рисунки, какие я только знаю...

От нововведений Сёра мало что осталось... таким образом, возможно, что имя Сёра, малоизвестное даже сейчас, вскоре будет окончательно позабыто. Смерть застигла его врасплох. Но, да будет мне, по крайней мере, разрешено объявить, что он был одной из движущих сил нашего искусства, достойнейшим среди своих современников, человеком более возвышенных интересов, более благородного ума, и что вместе с ним погибла еще одна наша надежда увидеть рождение нового искусства среди анархии, невежества, грубости современной художественной жизни".⁸⁰

Писсарро, отказавшийся безоговорочно принимать искусство Сёра, тем не менее искренне оплакивал своего молодого друга. „Ты можешь представить

себе, — писал он в Лондон сыну Люсьену, — скорбь всех тех, кто следовал за ним или интересовался его исследованиями. Смерть его — большая потеря для искусства".⁸¹ „Не ужасно ли, — отвечал Люсьен, — что такой молодой, многообещающий человек, уже достигший таких больших для своих лет результатов, умер в тот момент, когда он уже вступил на путь дальнейших достижений? Пуантилизм умер вместе с ним!"⁸² Отец отвечал ему: „Я думаю, ты прав. Пуантилизм умер, но, мне кажется, он будет иметь последствия, которые окажутся в дальнейшем чрезвычайно важными для искусства. Сёра действительно внес в него новый вклад".⁸³

Синьяк ни при каких обстоятельствах не мог согласиться с тем, что смерть Сёра означала конец неомимпрессионистского направления. Но он, разумеется, сознавал, что руководство перешло теперь к нему и что на плечи его легла тройная задача: защитить память Сёра, в чем ему должен был энергично и умно помочь Фенеон, сохранить преобладающее положение за „Обществом независимых", неожиданно оказавшимся под угрозой ввиду попытки Анкетена организовать конкурирующую ассоциацию,⁸⁴ и, прежде всего, продолжить работу Сёра. Такие обязательства накладывали на него большую ответственность, но всякая попытка избежать ее была бы равносильна признанию в том, что он являлся лишь тенью Сёра, хотя на самом деле этого, безусловно, не было.

Синьяк обладал многими качествами, необходимыми для его новой роли, и все же бывали моменты, когда он чувствовал себя одиноким и усталым, понимая, что стоящая перед ним задача может оказаться неблагоприятной. (Такие опасения внушало ему главным образом поведение Кана и Леммена.)

После смерти Сёра Синьяк находился в подавленном состоянии. Он уехал в Бретань, желая уединиться и уйти в работу; однако в июне он уже вернулся в Париж для операции кисты. Он был так подавлен и обозлен всем происшедшим в Брюсселе, что даже хотел выйти из состава „Группы двадцати". Позже, этим же летом, он написал глубоко пессимистичное письмо Камиллу Писсарро, в котором вспоминал то время, когда „мы держались друг за друга, создавали новые работы и новые идеи и я думал, что все мы будем храбро сражаться вместе. Будучи самым воинственным членом группы, я пожертвовал собой ради общих интересов. Я думаю, что это было не бесполезно и что если бы идеи наши одержали верх, в этом была бы и моя заслуга. Если бы все пришлось начать сначала, я поступил бы так же, и я убежден, что вы не стали бы винить меня за это. Если сейчас я немного поутих, то только потому, что почва уже подготовлена, идеи наши распространены, наш манифест [видимо, ссылка на публикацию теорий Сёра] обнародован... Остается только работать".⁸⁵

Синьяк был слишком ярко выраженным человеком действия, чтобы „поутихнуть" надолго. Вскоре его оптимизм, его полемический задор, его энергия, его нетерпимость к бездарности, где бы он ее ни обнаружил, его стремление нести свои убеждения высоко, как знамя, снова взяли верх. Он готов был вести борьбу с прежней энергией и энтузиазмом.

Преждевременная смерть превратила Сёра в настоящего мученика дивизионизма: его поступки, его теории, его работы приобрели характер чего-то священного и незыблемого для потомства, в то время как жизнь выдвигала новые требования, новые проблемы, новые ультиматумы. Поэтому Синьяк должен был покориться своей участи, даже рискуя остаться в одиночестве. Но он не мог не размышлять о странностях судьбы. Меньше чем через четыре года после смерти Сёра Синьяк печально сравнивал растущую славу Ван Гога и забвение, которому теперь окончательно предали его лучшего друга. И, обмакнув перо в чернила предубеждений, которые он питал по отношению к первому, чуть ли не слепо благоговей перед вторым, он записал в дневнике: „Как несправедливы люди к Сёра! Подумать только, они отказываются признать в нем одного из гениев нашего века! Молодые люди в полном восхищении от Лафорга и Ван Гога — оба они тоже умерли. (Восхищались ли бы ими, будь они живы?) А вокруг Сёра — молчание и забвение. И все же он более великий художник, чем Ван Гог, который интересен только как душевнобольной феномен... и чьи самые интересные картины сделаны в Арле во время болезни. После смерти Сёра критики отдавали должное его таланту, но считали, что он не оставил законченных работ! Мне же, наоборот, кажется, что он дал все, что мог дать, и сделал это превосходно. Конечно, твори он до сих пор, он продолжал бы прогрессировать, но задача его и так выполнена целиком. Он исследовал все и во всем дошел до конца. Взаимоотношение черного и белого [рисунки], гармонии линий, композиции, контраст и гармония красок... и даже рам. Чего еще можно требовать от художника?"⁸⁶

Примечания

- ¹ См.: Johanna van Gogh-Bonger, предисловие к *Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh*. Amsterdam, 1952—1954, т. I, стр. XLVI, XLVII.
- ² Письмо Гогена к Тео Ван Гогу [апрель 1890, Париж]. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное покойным г-ном Альбером С. Анро. Национальный архив, Париж (завещание Анро).
- ³ Письмо Тео Ван Гога к брату от 15 июня 1890 г., Париж. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № T₃₇, стр. 293. (В письме этом имя Гогена не упоминается, но имеется в виду несомненно он.)
- ⁴ Письмо В. Ван Гога к сестре Вил [первая половина июня 1890, Овер], там же, № W₂₂, стр. 182—184.
- ⁵ Письмо В. Ван Гога к брату [от 12 мая 1890 г., Овер]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 635, стр. 516.
- ⁶ Письмо В. Ван Гога к брату [от 4 июня 1890 г., Овер], там же, № 638, стр. 519, 520.
- ⁷ О д-ре Гаше см.: V. Doiteau. La curieuse figure du Dr. Gachet. „Aesculape", август—сентябрь 1923, а также рецензию на эту статью: Tabarant. „Bulletin de la vie artistique", 15 сентября 1923; Van Gogh et les peintres d'Auvers chez le docteur Gachet, numéro spécial de „L'Amour de l'Art", 1952; J. Rewald. Gachet's Unknown Gems Emerge. „Art News", март 1952; P. Valéry-Radot. Une Figure originale de médecin-artiste. „La Presse médicale", 6 сентября 1952; P. Gachet. Paul van Ryssel, le docteur Gachet graveur. Paris, 1954; Cézanne à Auvers. Paris, 1952; Souvenirs de Cézanne et de van Gogh. Paris, 1953; Vincent van Gogh aux „Indépendants", Paris, 1953; Deux Amis des impressionnistes, le docteur

- Gachet et Murer. Paris, 1956; *Lettres impressionnistes au Dr. Gachet et à Murer*. Paris, 1957; Джон Ревалд. История импрессионизма. Л.—М., „Искусство“, 1959.
- ⁸ Письмо В. Ван Гога к брату и невестке [конец мая 1890, Овер]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 637, стр. 518.
- ⁹ Письмо В. Ван Гога к матери [начало июня 1890, Овер], там же, № 639, стр. 521.
- ¹⁰ Письмо В. Ван Гога к брату [конец мая 1890, Овер], там же, № 636, стр. 517.
- ¹¹ См.: Paul Gachet. *Van Gogh à Auvers, histoire d'un tableau*. Paris, 1953.
- ¹² См.: Paul Gachet. *Paul van Ryssel, le docteur Gachet graveur*. Paris, 1954.
- ¹³ Письмо Гогена к Ван Гогу [начало июня 1890, Ле Пульдю]. Письмо, посланное Тео, который переслал его Винсенту 15 июня. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное В. В. Ван Гогом, Ларен.
- ¹⁴ Письмо В. Ван Гога к Гогену (около 20 июня 1890, Овер). Оригинал этого письма утерян; оно цитируется здесь по неполному черновику, обнаруженному среди бумаг художника. См. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 643, стр. 527—529. В ответе Гогена (см. примеч. 15) обсуждаются некоторые вопросы, упоминающиеся в черновике Ван Гога, а это доказывает, что последний отправил Гогену письмо достаточно близкое по содержанию к черновику.
- ¹⁵ Письмо Гогена к В. Ван Гогу [конец июня 1890, Ле Пульдю]. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное В. В. Ван Гогом, Ларен.
- ¹⁶ Письмо В. Ван Гога к брату [от 17 июня 1890, Овер]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 642, стр. 526.
- ¹⁷ Письмо Тео Ван Гога к Камиллу Писсарро [от 5 июля 1890, Париж]. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное покойным г-ном Родо Писсарро, Париж.
- ¹⁸ Письмо В. Ван Гога семье Жину [июль 1890, Овер]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 640_a, стр. 524.
- ¹⁹ См. письмо В. Ван Гога к брату [от 10 июня 1890 г., Овер], там же, № 640, стр. 523.
- ²⁰ Письмо Тео Ван Гога к брату от 30 июля 1890 г., Париж. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № T₃₉, стр. 295.
- ²¹ J. Leclercq. *Introduction au catalogue de l'Exposition Vincent van Gogh, Galeries Bernheim-Jeune*. Paris, 15—13 марта 1901.
- ²² Письмо В. Ван Гога к брату [середина июля 1890, Овер], *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 649, стр. 535, 536.
- ²³ Письмо Тео Ван Гога к брату от 14 июля 1890 г. [Париж]. *Verzamelde Brieven...*, т. IV, № T₄₁, стр. 296.
- ²⁴ Говорят, что на протяжении этой сцены Ван Гог возбужденно ходил взад и вперед, сжимая в правом кармане какой-то предмет, возможно пистолет, которым он позже убил себя. (См.: G. Bazin. Предисловие к каталогу выставки „Van Gogh et les peintres d'Auvers-sur-Oise". Paris, Orangerie, 1954, стр. XXXIV.) Однако кажется маловероятным, чтобы доктор Гаше не попытался разоружить художника. См. также: Paul Gachet. *Deux Amis des impressionnistes*, стр. 114.
- ²⁵ Письмо В. Ван Гога к брату [середина июля 1890, Овер]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 648, стр. 535.
- ²⁶ Письмо Тео Ван Гога к жене от 20 июля 1890 г., Париж. См. предисловие к *Verzamelde Brieven...*, т. I, стр. XLVIII.
- ²⁷ Письмо Тео Ван Гога к жене от 25 июля 1890 г., Париж, там же, стр. XLVIII.
- ²⁸ См. воспоминания Хиршига у A. Bredius. *Herinneringen aan Vincent van Gogh*, „Oud-Holland", 1934, т. 51, № 1, стр. 44.
- ²⁹ Письмо В. Ван Гога к матери [вторая половина июля 1890, Овер]. *Verzamelde Brieven...*, т. III, № 650, стр. 537.
- ³⁰ Письмо В. Ван Гога к брату [от 23 июля 1890 г., Овер], там же, № 651, стр. 537.
- ³¹ Письмо В. Ван Гога к брату [от 27 июля 1890 г., Овер], там же, № 652, стр. 541, 542. Это последнее письмо Ван Гога; он не закончил его, и оно найдено на нем после его смерти. Пистолет, из которого он убил себя, так и не был обнаружен.
- ³² Хиршиг передает события несколько иначе. По его словам, они в это роковое воскресенье ожидали Ван Гога к обеду у Раву, когда он вошел, прижимая руку к животу. „Но, месье

Винсент, откуда вы, что с вами?" — „Мне стало слишком тошно и я убил себя!" Я вижу его лежащим в мансарде на узенькой постели, испытывающим страшные муки. „Неужели никто не может вскрыть мне живот?" Под крышей стояла ужасающая духота. Мертвый он выглядел страшно, еще страшнее, чем живой. Из гроба его, плохо сколоченного, просачивалась вонючая жидкость, все в этом человеке было ужасно. Я думаю, он много страдал в жизни. Я ни разу не видел, чтобы он улыбался". (См.: A. Bredius. Herinneringen aan Vincent van Gogh.) В то время как Хиршиг говорит о мансарде, занимаемой Ван Гогом, двое других оставшихся в живых свидетелей не согласны с ним, и это лишний раз подтверждает, как трудно иногда установить даже мелкие факты. Согласно воспоминаниям сына д-ра Гаше, художник жил в комнате первого этажа, а дочь г-жи Раву утверждает, что он действительно занимал мансарду в третьем.

- ³³ С. Maugon. Notes sur la structure de l'inconscient chez Vincent van Gogh. „Psyché", январь—февраль, март—апрель 1953. Автор указывает, что Ван Гог покончил с собой не в припадке безумия и не в состоянии апатии, обычно следующей за его приступами, а находясь в совершенно ясном сознании.
- ³⁴ См.: V. Doiteau et E. Leroy. La Folie de van Gogh. Paris, 1928, стр. 91—94.
- ³⁵ См.: M. Gauthier. La Femme en blue nous parle de l'„Homme à l'oreille coupée", „Nouvelles littéraires", 16 апреля 1953.
- ³⁶ Письмо д-ра Гаше к Тео Ван Гогу (от 27 июля 1890 г., Овер]. См. предисловие к *Verzamelde Brieven...*, т. I, стр. XLIX.
- ³⁷ Письмо Тео Ван Гога к жене от 28 июля 1890 г., Овер, там же, стр. XLIX.
- ³⁸ См. письмо Тео Ван Гога к сестре Елизавете в книге: E. du Quesne-van Gogh. *Persönliche Erinnerungen an Vincent van Gogh*. München, 1911, стр. 75, 76.
- ³⁹ Письмо Тео Ван Гога к жене [от 29 июля 1890 г., Овер]. См. предисловие к *Verzamelde Brieven...*, т. I, стр. XLIX.
- ⁴⁰ Эта фраза подтверждает, что Бернар не видел Ван Гога после его отъезда в Арль, хотя позднее он заявлял, что писал вместе с Ван Гогом на острове Гранд-Жатт, во время краткого пребывания художника в Париже в июле 1890 г.
- ⁴¹ Письмо Бернара к Орье [от 1 августа 1890 г., Париж]. См.: *L'Enterrement de Vincent van Gogh*. „Document", февраль 1953.
- ⁴² Письмо Гогена к Тео Ван Гогу [начало августа 1890, Ле Пульдю]. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное В. В. Ван Гогом, Ларен.
- ⁴³ Письмо Гогена к Шуффенекеру [август 1890, Мозлан]. См.: C. Roger-Marx. *Lettres inédites de Vincent van Gogh et de Paul Gauguin*. „Europe", № 194, 15 февраля 1939.
- ⁴⁴ Письмо Гогена к Шуффенекеру [август—сентябрь 1890, Мозлан], там же. Вполне возможно, что это письмо было написано в 1891 г. и относится к смерти Тео Ван Гога, а не к смерти художника.
- ⁴⁵ Письмо Тео Ван Гога к Орье от 27 августа 1890 г., Париж. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное г-ном Жаком Вильямом, Шатору.
- ⁴⁶ Письмо Орье к Бернару от 29 августа 1890 г., Шатору. См. „Documents", февраль 1953.
- ⁴⁷ Письмо Тео Ван Гога к д-ру Гаше [середина сентября 1890, Париж]. См.: Paul Gachet. *Vincent van Gogh aux „Indépendants"*. Paris, 1953.
- ⁴⁸ Письмо Тео Ван Гога к Бернару от 18 сентября 1890 г., Париж. См. предисловие Бернара к „*Lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard*". Paris, 1911, стр. 2, 3.
- ⁴⁹ Письмо Камилла Писсарро к сыну Люсьену от 18 октября 1890 г., Париж. Писсарро добавлял: „Тео Ван Гог кажется был болен перед тем как сошел с ума; у него была задержка мочи..." (См.: Camille Pissarro. *Lettres à son fils Lucien*. Paris, 1950, стр. 188, 189.)
- ⁵⁰ Письмо Тео Ван Гога к Гогену [октябрь 1890 г., Париж]. См.: A. Alexandre. *Paul Gauguin, sa vie et le seus de son oeuvre*. Paris, 1930, стр. 108.
- ⁵¹ Письмо Синьяка к Маусу от 23 октября 1890 г., Париж. См.: M. O. Maus. *Trente Années de lutte pour l'art*. Bruxelles, 1926, стр. 119, 120, примеч.
- ⁵² Письмо Гогена к Бернару [январь 1891 г., Ле Пульдю]. См.: *Lettres de Gauguin à sa femme et a ses amis*. Paris, 1946, № CXIII, стр. 204 [ошибочно датировано октябрь 1890].

- ⁵³ G. Kraus. The Relationship between Theo and Vincent van Gogh. Amsterdam, 1954.
- ⁵⁴ „Mercure de France”, март 1891.
- ⁵⁵ Письмо Гогена к жене [от 5 ноября 1892 г., Таити]. *Lettres de Gauguin..*, n° CXXXIII, стр. 235.
- ⁵⁶ Письмо Гогена к Даниелю де Монфрейду, июль 1892, и от 14 февраля 1897, Таити. См.: *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid*. Paris, 1950 (второе издание), стр. 58 и 59.
- ⁵⁷ Письмо Орье к сестре [начало марта 1891, Париж]. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное г-ном Жаком Вильямом, Шатору.
- ⁵⁸ O. Mirbeau. Vincent van Gogh. „Echo de Paris”, 31 марта 1891. Перепечатано в книге Mirbeau. *Des Artistes*, т. I. Paris, 1922, и в книге Van Gogh raconté par lui-même et ses amis. Genève, 1947.
- ⁵⁹ Письмо Синьяка к Т. ван Риссельбергу [февраль—март 1888, Париж]. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное покойной г-жой ван Риссельберг, Париж.
- ⁶⁰ Письмо Сёра к Фенеону [от 20 июля 1890, Париж], любезно предоставленное г-ном Цезарем М. де Ок. Париж. Это письмо, написанное в ответ на статью Фенеона о Синьяке, появилось в июле 1890 г. в „Les Hommes d'Aujourd'hui" и воспроизводится в книге: Dorra et Rewald. *Seurat*. Paris, 1960, стр. XXV—XXVIII.
- ⁶¹ Письмо Айе к Синьяку от 10 февраля 1890 г. См.: Rewald. *Seurat*. Paris, 1948, стр. 116.
- ⁶² Письмо Анри ван де Вельде к автору от 17 января 1950 г. [Обрежери]. Ван де Вельде впоследствии стал архитектором и завоевал славу как глава направления „Новое искусство”.
- ⁶³ Письмо Камилла Писсарро к А. ван де Вельде. Цитируется по черновику, найденному среди бумаг Писсарро. Письмо, отправленное к ван де Вельде 27 марта 1896 г., было немного короче; в нем Писсарро протестует против того, что имя его занесено в список неоимпрессионистов. См.: Rewald. *Seurat*, стр. 131, 132.
- ⁶⁴ См.: G. Kahn. *Les Dessins de Georges Seurat*. Paris, 1926, предисловие; Dorra. The Evolution of Seurat's Style в книге: Dorra et Rewald. *Seurat*, стр. 131, 132.
- ⁶⁵ Fénéon. Signac, перепечатано в Fénéon. *Oeuvres*. Paris, 1948, стр. 69. Эта статья появилась 1 сентября 1891 г. в „La Plume”, а не в 1890 г. в „Les Hommes d'Aujourd'hui", как это указано в *Oeuvres*.
- ⁶⁶ Письмо Синьяка к Фенеону от 29 апреля 1890 г. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное г-жой Кашен-Синьяк, Париж.
- ⁶⁷ Письмо Синьяка к Т. ван Риссельбергу [весна 1902, Сен-Тропес]. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное покойной г-жой ван Риссельберг, Париж.
- ⁶⁸ Письмо Синьяка Камиллу Писсарро от 25 января [1894]. См.: Camille Pissarro. *Lettres à son fils Lucien*, стр. 350, 351.
- ⁶⁹ См. воспоминания Анграна в книге: Coquirot. *Seurat*. Paris, 1924, стр. 166, 167.
- ⁷⁰ Письмо Синьяка к Т. ван Риссельбергу [от 30 марта 1891 г., Париж]. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное покойной г-жой ван Риссельберг, Париж.
- ⁷¹ Невозможно точно установить причину смерти Сёра на основании трех известных фактов: он болел „инфекционной ангиной”, он умер после двух дней болезни, у него было кровоизлияние в мозг (его ребенок вскоре умер от этой же болезни). Симптомы скорее указывают на скоротечный менингит или энцефалит. (Эпидемический энцефалит стал известен медицине лишь в 1917 г., но в наше время обычно считают, что энцефалит сопутствовал эпидемии инфлюэнции 1890 г.) Именно скоротечный менингит лучше всего сочетается с имеющимися налицо фактами: заболевание ангиной, быстрый роковой исход и патологическое явление перед смертью — кровоизлияние в мозг. Смерть ребенка тоже подтверждает это предположение. Сведения любезно предоставлены д-ром Е. Акеркнехтом, профессором университета в Цюрихе.
- ⁷² Письмо Синьяка к Т. ван Риссельбергу [от 1 апреля 1891 г.]. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное покойной г-жой ван Риссельберг, Париж.
- ⁷³ Письмо Синьяка к Люсу [осень 1891]. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное г-жой Кашен-Синьяк, Париж.
- ⁷⁴ Письмо Люса к Т. ван Риссельбергу [апрель—май 1891, Париж]. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное покойной г-жой ван Риссельберг, Париж. О содержимом мастер-

ской Сера см.: R. Rey. *La Renaissance du sentiment classique*. Paris, 1931, стр. 144; Dorgà et Rewald, цит. соч., стр. LXXV, LXXVI.

- ⁷⁵ Письмо Синьяка к Т. ван Риссельбергу [апрель—май 1891, Бретань]. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное покойной г-жой ван Риссельберг, Париж.
- ⁷⁶ Этот абзац основан на неопубликованной переписке Синьяка и Т. ван Риссельберга, любезно предоставленной покойной г-жой ван Риссельберг, Париж. См. также письма Писсарро к сыну Люсьену от 17 и 21 июля 1891 г., цит. соч., стр. 260, 261.
- ⁷⁷ Письмо Синьяка к Т. ван Риссельбергу [от 28 июня 1891 г., Конкарно]. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное покойной г-жой ван Риссельберг, Париж.
- ⁷⁸ J. Christophe. Georges Seurat. „La Plume”, 1 сентября 1891.
- ⁷⁹ Аноним [Fénéon]. Seurat. „Entretiens politiques et littéraires”, 1891, т. II, № 13.
- ⁸⁰ T. de Wyzewa. Georges Seurat. „L'Art dans les Deux Mondes”, 18 апреля 1891.
- ⁸¹ Письмо Камилла Писсарро к сыну Люсьену от 30 марта 1891 г., Париж, цит. соч., стр. 221.
- ⁸² Письмо Люсьена Писсарро к отцу [от 31 марта 1891 г., Лондон], там же, стр. 224.
- ⁸³ Письмо Камилла Писсарро к сыну Люсьену от 1 апреля 1891 г., Париж, там же, стр. 227.
- ⁸⁴ См. письма Камилла Писсарро к сыну Люсьену от 9 и 13 мая 1891 г., Париж, там же, стр. 243 и 248.
- ⁸⁵ Письмо Синьяка Камиллу Писсарро [июль—август 1891, Конкарно]. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное покойным г-ном Родо Писсарро, Париж.
- ⁸⁶ Signac. *Journal*, 15 сентября 1894. См. выдержки из неопубликованного дневника Поля Синьяка 1894—1895 гг. в „Gazette des Beaux-Arts”, июль—сентябрь 1949.

ГОГЕН И СИМВОЛИСТЫ
•
РАЗРЫВ С БЕРНАРОМ
•
РАСПРОДАЖА РАБОТ ГОГЕНА
И ЕГО ОТЪЕЗД

Зима 1889/90 года, проведенная в Бретани, была для Гогена одним из самых тяжелых периодов жизни. „Катастрофа“ с выставкой у Вольпини глубоко огорчила его, тем более что он возлагал на нее совершенно необоснованные надежды. Тео Ван Гог был не в силах помочь ему (Гоген отчасти приписывал это его недавней женитьбе). Дело с его отъездом в Тонкин не двигалось с места. Франция захватила Индо-Китай менее десяти лет назад, и Гоген просил, чтобы его отправили туда за счет французского правительства в качестве колониста. Однако вскоре он понял, что просьба его, вероятно, не будет удовлетворена. „В колонии посылают хулиганов, бандитов, грабящих кассы, и прочих... — язвительно жаловался он. — Но послать меня, художника-импрессиониста, иными словами мятежника, невозможно!“¹ Тем не менее он продолжал мечтать об одиночестве под лучами тропического солнца, и относительное одиночество в Бретани начало становиться для него невыносимым, хотя там он находился в обществе преданного де Хаана, Шамайяра, Море и некоторых других; была там и графиня де Нималь, чье восхищение очень льстило ему. „Злость и горечь, — писал он Бернару, — которые накапливаются во мне под ударами преследующей меня судьбы, делают меня настолько больным,

что в данный момент у меня нет ни сил, ни желания работать, хотя обычно работа помогала мне забывать обо всем на свете. В конце концов, это одиночество, эта сосредоточенность на себе самом, при полном отсутствии всех радостей жизни и всякого внутреннего удовлетворения, этот, если можно так выразиться, вопль голодной души, подобный воплю голодного брюха, это — иллюзия, так же как и счастье для каждого, кто сделан не из льда и не лишен способности чувствовать. Вопреки всем моим усилиям стать таким, я не из тех, кому это удастся, и моя истинная натура всегда берет верх".¹

Бернар, находившийся в Сен-Бриаке, так как отец решительно запретил ему жить с Гогеном в Ле Пульдю, тоже переживал период глубокой подавленности и часто начинал сомневаться в себе. Гоген по крайней мере был избавлен от таких терзаний: он иногда ставил под вопрос значимость своей работы, но никогда не сомневался в своем призвании.

В длинном письме Бернар поделился с Гогеном всеми мучившими его сомнениями:

„Живопись беспредельно волнует и тревожит меня. Какие только страхи, какая боязнь полного творческого бессилия не охватывают меня, когда я вижу, как неумелы мои произведения! Сказать вам по правде, все, что я делаю, кажется мне лишь первыми черновыми набросками... Я смутно чувствую, что живопись это нечто большее, нежели результат синтезированных ощущений, что она является также искусством, полностью связанным с техническими моментами, такими, как пигмент, плотность, текучесть, особые свойства каждой вещи, одним словом, что живопись есть живопись лишь до тех пор, пока речь идет о красочной материи и интерпретации, пока дело касается ощущений. Кроме того, я страшно боюсь потерять себя в погоне за абсолютным совершенством, потому что чем больше я жажду достичь чего-то законченного и хорошо выполненного, тем больше я запутываюсь, тем больше приближаюсь к отрицанию, пустоте, бессодержательности, до такой степени, что, сделав что-либо более или менее приемлемое, хорошо схваченное, я не смею больше дотронуться до этого из боязни все испортить. Одним словом, я больше не знаю, на каком свете нахожусь. Мой бедный ум повсюду, на каждом шагу наталкивается на расставленные передо мной ловушки. И в довершение всего моя неумелая рука и полный переворот в технике толкают меня к абсурду.

Ваше стремление к неведомому, конечно, полностью отличается от моего стремления к завершенности; я знаю: вы — воплощенное чувство, и я вижу, что ваши поиски ведут к простоте, тогда как мои, вероятно, толкают меня к усложненности. Ни на секунду я не сомневаюсь, что вы добьетесь хороших результатов, следуя тем путем, который всегда казался мне лучшим и даже единственно возможным и от которого тем не менее я уклоняюсь скорее из упрямства, чем по убеждению".

Далее Бернар рассказывал о всех картинах, которые недавно видел, — в частности на парижской Всемирной выставке, — о работах Коро, Делакруа, Домье, Мане, Пюви де Шаванна, Редона, Сезанна, французских примитивах и т. д., и признавался, что был ошеломлен всеми этими впечатлениями:

„Если бы только это могло успокоить меня! Но нет, я хотел бы еще и еще смотреть на эти прекрасные вещи, обманывая себя приятной мыслью о бесполезности всякой работы в этом мире, поскольку восхищение тем, что уже сделано, должно удовлетворять человека, который неспособен создавать красоту и тем не менее любит ее. Глупые мысли и трудности, возникающие на каждом шагу того одинокого пути, на котором мы кровью своей удобряем бесплодный терновник, выражаясь словами одного моего друга поэта, — все это подавляет и убивает меня. Меня крайне беспокоит не мое существование, нет, а вопрос о том, есть ли у меня талант, наличие которого мое теперешнее состояние отнюдь не подтверждает, а скорее ставит под сомнение. Все художники, за исключением вас, отвернулись от меня — некоторые по злобе, другие, повинувшись логике, и я сильно страдаю от этого, не потому что чувствую потребность в похвалах, но потому что те, за кем я признаю талант, отвергают меня, и, следовательно, я прихожу к заключению, что у меня его нет. Короче говоря, если какие-нибудь мои неуклюжие попытки и могли вселить в вас доверие ко мне, то все это сейчас уже несомненно прошло... Благодарю вас за дружбу, которую вы неизменно проявляли ко мне, — возможно, это моя последняя надежда".²

В столь же длинном ответном послании Гоген писал своему молодому другу:

„Читая ваше письмо, я вижу, что все мы находимся в одинаковом положении. Минуты сомнений, результаты всегда более мизерные, чем мы ожидаем, и скудная поддержка со стороны окружающих — все это является для нас источником постоянного раздражения. Что же нам после этого остается, как не прийти в ярость, вступить в бой со всеми этими трудностями и, даже будучи поверженными, опять и опять говорить себе: „Держись!“ В конечном счете, искусство живописи подобно людям: оно смертно и живет в постоянном конфликте с действительностью. Если бы я мечтал об абсолютном совершенстве, я не дал бы себе труда жить. Мы — люди и должны поэтому удовлетвориться той степенью законченности, какой мы можем достичь в нашем деле. То ли у меня мало терпения, то ли я не чувствую себя достаточно сильным, то ли моя натура толкает меня на путь наименьшего сопротивления, то ли я все-таки надеюсь добиться совершенства к концу жизни, — не знаю, но факт остается фактом: надежда не покидает меня ни в жизни, ни в работе.

Я не очень люблю давать советы (это всегда щекотливое дело), и все же, думается, было бы хорошо, чтобы вы некоторое время делали какие вам захочется этюды, притом этюды хорошо проработанные, поскольку в данный момент вы верите, что наше искусство неразрывно связано с техническими моментами, такими, как пигмент, плавность и т. д. Если же впоследствии вы, как и я, начнете скептически относиться к этому занятию, вы приметесь делать что-нибудь другое... Кору или Джотто привлекают меня не своим живописным мастерством, а чем-то иным. Вы знаете, как уважительно я отношусь к тому, что делает Дега, и все же я чувствую, что ему недостает чего-то более высокого, недостает бьющегося сердца. Слезы ребенка бесхитростны, но в них

что-то есть. Право, я восторгаюсь самыми различными шедеврами — и теми, что основаны на чувстве, и теми, что основаны на науке; вот почему следует искать в обоих направлениях.

Совершенно очевидно, что вы человек очень одаренный и даже очень знающий. Какое вам дело до мнения глупцов и завистников? Не верю, чтобы это могло всерьез волновать вас. Что же тогда говорить мне? Меня не слишком баловали вниманием, и я даже думаю, что буду становиться все менее и менее понятным. Плевать мне на всех! Вы — молоды, и я верю, что вам чего-то недостает, но пустота эта будет заполнена с возрастом. Познать себя — это уже кое-что. Вы много видели, чувствовали, выстрадали — и потеряли себя. Но все это уляжется... Вы слишком многое видели за слишком короткое время. Отдохните и как можно дольше ничего не смотрите".³

Если бы только Эмиль Бернар, которого Винсент Ван Гог за несколько недель до этого предостерегал от обращения к средневековому мистицизму, последовал совету Гогена! Но нет, он продолжал еще более настойчиво и тщательно изучать мастеров прошлого, все больше проникаясь их заветами. К тому же в это время он переживал период глубоких религиозных исканий. „Я молю бога, — писал он вскоре Шуффенекеру, — позволить мне быть тем, кем он сотворил или хотел сотворить меня... За моими душевными кризисами следуют сатанинские приступы смятения и нечестивости. В эти моменты я жажду всяческих наслаждений, которые были бы способны влить жизнь в такое ничтожество, как я".⁴ Впоследствии Бернар вспоминал, что в эти дни он „опьянял себя ладаном, органной музыкой, молитвами, старинными витражами, иератическими шпалерами; уходил на несколько веков назад... мало-помалу становился средневековым человеком".⁵ Все это укрепило связи Бернара с католической церковью.

Растущий мистицизм Бернара сопровождался постепенным притуплением его природной смелости и проницательности. Преждевременная разносторонность постепенно вела художника к гибели. Искаженные формы в его религиозных картинах говорят о растущей аффектации, которая в основе своей искусственна.⁶ Это уводило Бернара все дальше и дальше от наблюдения природы, которое он подменил сознательной попыткой писать как можно ближе к манере венецианских мастеров. Вскоре он отказался от употребления ярких красок в пользу приглушенных гармоний, лишив себя таким образом силы и оригинальности, которые восхищали Ван Гога в его ранних работах.

Гоген тем временем старался работать еще больше и не поддаваться печальным настроениям. Примерно в середине года де Хаан и Гоген одновременно написали двор фермы в Ле Пульдю. Правда, полотно де Хаана датировано 1889 г., а картина Гогена помечена 1890 г., но сходство обеих картин таково, что, работая над ними, художники, видимо, стояли бок о бок. Пейзаж де Хаана немножко неуклюж и скучен по цвету и выполнению, Гоген же добился очень тонкой тональности. В этом полотне Гогена трактовка сюжета гораздо более натуралистична, чем в большинстве его более стилизованных картин этого периода.

Хотя Гоген опять сидел буквально без гроша, он вскоре получил возможность работать в просторной превращенной в мастерскую мансарде, снятой де Хааном на уединенной даче неподалеку от гостиницы Мари Анри. Эта мастерская с видом на море, которую делили со своими друзьями Лаваль, Шамайяр и Море, была украшена литографиями Гогена и Бернара, а также японскими гравюрами. Там Гоген резал по дереву барельеф; графиня де Нималь, приятельница министра изящных искусств Рувье, пообещала, что правительство купит этот барельеф. (Это была еще одна из многих иллюзий, которым Гоген всегда был рад поддаться, но лишь для того, чтобы еще сильнее испытать горечь, когда они разобьются.)

„Это лучшая и самая странная из всех скульптур, какие я делал, — сообщил художник Бернару, объясняя ему сюжет. — Гоген (в образе чудовища) берет сопротивляющуюся женщину за руку и говорит ей: „Люби и будешь счастлива“. Лиса изображает индийский символ порочности, а в промежутках располагается несколько небольших фигур. Дерево будет раскрашено".³

В новой вместительной мастерской Гоген, по-видимому, написал также большой красочный натюрморт, глядя на который трудно догадаться, что художник пребывал тогда в тревоге. Напротив, картина кажется навеянной его мечтами о тропиках: в ней доминирует мягкий розовый цвет, со временем ставший доминирующим цветом экзотической палитры Гогена.

На фоне совершенно плоского заднего плана поставлены две вазы с цветами; одна из них — восточный сосуд в форме головы, похожий на скульптуру инков. Сосуд этот — одна из керамик, сделанных самим Гогеном, вероятно, тот самый, который он позднее подарил сестре Бернара, объяснив: „Он приблизительно изображает голову Гогена-дикаря".⁷ На стене висит японская гравюра. Это один из немногих случаев, когда Гоген вписал такую гравюру в композицию, как это часто делал Ван Гог. Вся картина, красочная и тонкая, прозвучала в творчестве Гогена новой нотой, которую можно было бы назвать предвосхищением его стиля тропиков.

Эта тенденция начала сказываться и в других работах этого периода. На одной из деревянных панелей в гостинице он написал „Караибскую женщину" в обобщенном и декоративном стиле, где, по-видимому, впервые использовал стилистические элементы, почерпнутые из азиатских скульптур, в данном случае — из фрагмента фриза, упавшего с одного из домиков яванской деревни на Всемирной выставке 1889 г. Восторгаясь всем первобытным и экзотическим, Гоген подобрал этот фрагмент и взял его с собой в Ле Пульдю,⁸ где сделал статую на этот же сюжет и в аналогичной позе.

Но случайная работа и постоянное ожидание, естественно, не могли развеять депрессию Гогена. В моменты сомнений и упадка духа он, так же как Бернар ему, поверял свои горести Бернару, прося своего молодого друга высказаться и „среди всех моих сомнений указать мне истинный путь".⁹

Письма, которыми они обменивались в течение зимы 1889/90 г. (провести ее вместе они не смогли), представляют собою непрерывные жалобы, щедро

сдобренные выражением взаимного сочувствия и, в еще большей степени, жалостью к самому себе.

„Пусть люди внимательно посмотрят мои последние картины, — восклицал Гоген, — и если у них вообще есть сердце и способность чувствовать, они увидят, сколько в этих полотнах безропотного страдания! Неужели вопль человеческой души для них ничто? Что ж, этого следовало ожидать. Я, кажется, и сам создан бессердечным, злым, сварливым. Впрочем, довольно обо мне. Но вы-то, вы-то почему должны страдать? Вы молоды и так рано уже начали нести свой крест. Не возмущайтесь, настанет день, и вы будете счастливы при мысли, что не поддались искушению возненавидеть: в доброте того, кто страдал, есть упоительная поэзия".⁹

Со временем Гоген сумел избавиться от склонности к самоанализу и туманным обобщениям, хотя финансовое положение его все еще было настолько плачевным, что в январе 1890 г. он хотел бросить живопись и попытаться зарабатывать на жизнь любым другим ремеслом, если просьба его об отправке в Тонкин не будет удовлетворена.¹⁰ Но с помощью Шуффенекера, который в том же январе месяце снабдил его деньгами на поездку в Париж и приютил у себя, Гоген снова получил возможность окунуться в бодрящую атмосферу столицы. В Париже он встретился с неким доктором Шарлопенем, изобретателем, пообещавшим купить у него по невысоким ценам ряд картин на общую сумму в 5000 франков, что наконец дало бы художнику возможность уехать даже не в Тонкин, а на Мадагаскар. Таким образом, отъезд его не зависел бы больше от правительства и ему не пришлось бы ждать весьма проблематичной продажи своего барельефа (она так и не состоялась).

Гоген навел справки у Редона, жена которого, уроженка французского острова Реюньон в Индийском океане неподалеку от Мадагаскара, хорошо знала эти края. Г-жа Редон сказала ему, что на 5000 франков он сможет прожить на Мадагаскаре по меньшей мере тридцать лет. Этих сведений было более чем достаточно для того, чтобы возродить надежды Гогена, влить в него новые силы, подстегнуть его воображение, поощрить его самоуверенность, дать волю его мечтам. „Мастерская тропиков" будет наконец создана.

Поскольку Бернар, который посвятил все три месяца своего пребывания в Лилле рисункам для промышленности, чтобы немного заработать, находился в чрезвычайно подавленном состоянии, Гоген сообщил ему о своих планах и протянул руку помощи: „Не хочу давать вам советов, но от всей души обращаюсь к вам, как к человеку страдающему и художнику, который не может заниматься своим искусством в Европе. Если после всех ваших усилий вы не найдете удовлетворения... присоединяйтесь ко мне. Даже без денег вы обретете уверенность в завтрашнем дне и будете жить в лучшем мире. Думаю, что, нажав на кое-какие пружины, вы добьетесь бесплатного проезда... Готов все делить с вами пополам: это лучший способ быть христианином".¹¹

Бернар был потрясен этим предложением. „Письмо ваше чарует меня, восхищает, возвращает к жизни! Уехать, бежать далеко-далеко, как можно дальше, куда глаза глядят, лишь бы подальше. Но меня волнуют два вопроса:

первый — деньги; второй — условия работы там... Ах, уехать, ни о чем не думая, очень и очень далеко, бросить эту отвратительную Европу, этих тупиц, болванов, пресыщенных шутов, эту зловонную толпу!.. Кстати, моя любимая (да, я влюблен, но что в этом плохого?) тоже поедет с нами; она сделает это, если действительно беззаветно любит меня. Как чудесно будет упиваться безграничной свободой, смотреть на море, опьяняться пустыней... Благодарю за то, что вы так утешили меня, благодарю. Я полон надежд".¹²

Платоническая любовь Бернара несколько осложнила положение, и в мае 1890 г. он признавался Шуффенекеру: „Не знаю, как все получится. В довершение всего мне придется жениться на молодой девушке, способной покончить с собой или умереть с тоски, если я этого не сделаю. Сам я обожаю ее и не могу без нее жить. Итак, жизнь моя погублена, потеряна. Я пропадаю по вине буржуа и тем не менее сам насквозь буржуазен! Вот почему я так слаб".⁴

В письме к Гогену Бернар писал, что сердце его разрывают два чудовища — любовь, обязывающая его остаться во Франции, и желание уехать. Но он решил собрать все деньги, какие сможет, и приехать в Марсель, как только дело с отъездом окончательно выяснится. Гоген ответил, что если бы он сам был холостяком, то несомненно и остался бы им. „Там женщина [туземка] — это, так сказать, необходимость; кроме того, это обеспечит мне постоянную модель. Но могу вам поручиться, что души у мальгашек столько же, сколько у француженок, а расчетливости гораздо меньше".¹³

Гоген делал все возможное, чтобы успокоить Бернара. „Надейтесь, а не расстраивайтесь, и все будет хорошо. При всех ваших горестях вам еще повезло: в моем лице вы нашли поддержку, чего я в свои годы не имею. Приглашая вас ехать со мной, я делаю теперь то, что отнюдь не собирался повторять после подобного же эксперимента с Лавалем [на Мартинике]... Если вы призадумаетесь над созданным положением, то поймете, что вам предстоит начать новую жизнь, полную возможностей, познать красоту, радость, и начнете вы ее в возрасте двадцати двух лет, тогда как я начинаю ее в сорок два, и впереди у меня слишком мало времени, чтобы позабыть о прошлом".¹⁴

Проведя несколько месяцев в Париже, Гоген в мае или июне вернулся в Бретань. Отъезд в тропики был назначен на середину августа; Гоген рассчитывал, что перед отъездом он найдет возможность навестить жену и детей, но вынужден отказаться от этого плана. Теперь он решил взять с собой и де Хаана, который предварительно должен был съездить в родную Голландию, вероятно, для того, чтобы получить от родителей необходимые средства. Тем временем Бернар, прочитав Пьера Лоти, предположил, что Таити может оказаться более интересным местом, чем Мадагаскар. Но Гоген не слишком доверял Лоти, хотя и ответил: „Допускаю, что Таити действительно очаровательное место и там можно жить [почти без денег] так, как мы мечтаем".¹⁵ Несколько позже он снова вернулся к этому вопросу:

„Конечно, Таити — рай для европейца. Но проезд туда стоит гораздо дороже, так как это в Океании. Кроме того, Мадагаскар предоставляет больше возможностей, если речь идет о человеческих типах, религии, мистицизме,

символизме. Там вы встретите индийцев из Калькутты, черные племена, арабов и полинезийцев. Тем не менее соберите сведения о поездке через Панаму [на Таити] и пр." ¹⁶

Однако дело с Шарлопеном не двигалось, и Гоген начал терять терпение. Настало время искать поддержку в другом месте. Такая поддержка могла бы исходить от Орье, и Бернар решил воззвать к нему: „Я пишу вам, чтобы сообщить о новых обстоятельствах, при которых ваше содействие может нам оказаться весьма полезным. Гоген и я хотим уехать на Мадагаскар, а для этого нужны деньги. У меня нет надежд добыть их, я слишком молод и недостаточно зрел, чтобы продавать свои картины, но Гоген, который намерен опекать меня и имеет больше шансов [на продажу картин], так как он уже показал предвосхищение своих будущих достижений, обратился ко мне с просьбой напомнить вам о вашем намерении написать о нем статью. Он сделал это не потому, что хочет устроить шум или нажать дешевую славу, а потому, что это может иметь огромное значение для нашего отъезда, поскольку дело касается публики. Для вас это не составит большого труда; поспешите [ведь талант Гогена уже покори вас), поспешите немного с тем, что вы собирались написать. Я снабжу вас всеми необходимыми материалами, заметками, письмами и пр. Кроме того, вы знаете, где можно посмотреть его картины, и вам известны его идеи по статье, опубликованной им в „Moderniste". Если бы вы напечатали свою статью в следующем „Mercure", она поспела бы как раз вовремя, а еще лучше поместить ее в „La Revue indépendante", так как журнал этот более известен в художественном мире. Вы писали о Винсенте, Писсарро, Рафаэлли. Не знаю, принадлежат ли они (двое последних) к группе „Одиноких", но Гоген, самый одинокий из них всех, заслужил, мне кажется, право стоять перед Рафаэлли". ¹⁷

По-видимому, Орье обещал написать желанную статью, но не мог сделать этого так быстро, как надеялись его друзья. Гоген в ожидании работал мало, лишь иногда делая от случая к случаю скульптуру, и набирался сил для долгого путешествия. Он поручил Бернару не давать покоя Шарлопену, но все было безрезультатно. В Ле Пульдю одиночество с ним делили лишь де Хаан и Филлигер. „Я брожу кругом, как дикарь, заросший волосами, и ничего не делаю; я даже не взял с собой краски и палитру. Я сделал себе несколько стрел и упражняюсь на берегу в их метании, как Буффало Билл". ¹⁸

Август наступил и прошел, но каких-либо определенных сведений от Шарлопена не было, а следовательно, не состоялся и намеченный отъезд. Гоген начал наконец понимать, что из обещаний Шарлопена может ничего не выйти, но решение его покинуть Европу укрепилось настолько, что он уже не мог отказаться от своего замысла; фактически все его существование зависело теперь от предполагаемого отъезда в тропики. Если Шарлопен не сдержит слова, он, Гоген, сам поедет в Париж и попытается найти кого-нибудь, кто согласился бы финансировать его поездку. Тем временем он вырезал барельеф, парный к своему символическому барельефу на дереве „Люби и будешь счастлива", назвав его „Будь таинственна". В свободное время он обсуждал с де Хааном возможность организовать в тропиках скупку жемчуга с тем,

чтобы де Хаан действовал в качестве доверенного лица ряда голландских купцов.

Отказавшись от своего первоначального плана уехать в Тонкин, Гоген отказался теперь и от поездки на Мадагаскар, окончательно избрав местом назначения Таити. Все эти страны, как и Мартиника, являлись французскими протекторатами или колониями, которые усиленно рекламировались правительством, желавшим расширить и укрепить свои заморские владения. (Тонкин стал протекторатом в 1884 г., Мадагаскар — в 1885 г., а Таити — совсем недавно, в 1888 г.)

Гогену, видимо, никогда не приходило в голову отправиться в английские или голландские колонии, а когда впоследствии Дега посоветовал ему поехать в Новый Орлеан, где побывал сам в 1872 г., Гоген не обратил внимания на этот совет, вероятно, считая Луизиану недостаточно экзотическим местом.

Когда Бернар прислал ему требуемые сведения о полинезийских островах, остров Таити снова воспламенил воображение Гогена. „У меня есть брошюрка, изданная министерством колоний, — писал он Шуффенекеру, — в ней имеется множество сведений о жизни на Таити. Это чудесная страна, где я хотел бы провести остаток жизни со всеми моими детьми. Возможно, я устрою так, чтобы позднее они последовали за мной. В Париже есть Колониальное общество, предоставляющее бесплатный проезд... Я только и живу надеждами на эту страну обетованную; я отправляюсь туда с Бернаром и де Хааном, а, возможно, впоследствии вызову и мою семью. Работа и сила воли помогут нам зажить там маленьким здоровым и счастливым кружком: вы ведь знаете, что на Таити самый здоровый климат на свете... В этой же прогнившей дрянной Европе будущее наших детей, даже при наличии каких-то денег, достаточно мрачно... Но таитянам, счастливым обитателям неисследованных райских уголков Океании, ведомы лишь радостные стороны жизни. Для них жить означает петь и любить. Пусть над этим поразмыслят европейцы, жалующиеся на свое существование".¹⁹

Редону, который серьезно советовал ему не уезжать, уверяя, что за его искусством будущее и что он бесспорно достигнет известности, Гоген ответил: „...Доводы, приводимые вами, скорее польстили мне, чем убедили меня. Решение принято, хотя, вернувшись в Бретань, я несколько уточнил его. Мадагаскар слишком близок к цивилизованному миру. Я отправляюсь на Таити и надеюсь закончить там свою жизнь. Я считаю, что мое искусство, которое вам нравится, находится лишь в зародышевой стадии, и верю, что там, в условиях первобытной дикости, смогу заниматься им для самого себя и развивать его. Для этого мне нужен покой. Что мне за дело до славы, до других людей! Здесь с Гогеном будет покончено: его больше не увидят. Видите, какой я эгоист. На фотографиях и рисунках я увезу с собой небольшой мирок друзей, и они ежедневно будут общаться со мной. У меня останутся воспоминания о вас, обо всем, что вы создали, а также одна звезда [намек на литографию „Смерть", которую подарил ему Редон]. Глядя на нее в моей хижине на Таити, обещаю вам думать не о смерти, а, наоборот, — о вечной жизни".²⁰

А датскому художнику Виллюмсену он пояснил, что на Таити „хочет забыть все горести прошлого и умереть там в безвестности, наслаждаясь свободой творчества и не думая о славе и других... Страшное испытание готовит Европа для растущего поколения — наступает царство золота. Все прогнило — и люди, и искусство".²¹

Прежде Гоген говорил об отъезде на несколько лет, теперь он объявил, что навсегда порывает с Европой. В октябре мечты Гогена были вновь подогреты телеграммой Тео Ван Гога, который, сойдя с ума, обещал художнику деньги на поездку. Но после кратковременных восторгов Гоген понял, что здесь что-то неладно и что положение его по-прежнему безнадежно. Фактически оно даже ухудшилось, так как семья де Хаана отказала последнему в содержании, так что голландец вынужден был покинуть Париж и поехать объясняться с родными.

Не в силах долгие выносить однообразную и безрадостную жизнь в Бретани, Гоген решил вернуться в Париж и либо попробовать договориться с Шарлопеном, либо любыми другими путями добыть необходимые на поездку деньги.

Гоген, по-видимому, прибыл в Париж в ноябре 1890 г.; он опять остановился у Шуффенекера. Почти сразу же по приезде он встретился с Орье, статью которого ожидал до сих пор, с Серюзье и с Морисом Дени. Оба молодых художника не сидели без дела, с тех пор как примкнули к новому направлению, родившемуся в Понт-Авене. Они собрали небольшую группу, в состав которой вошли Боннар, Вюйар, Руссель и Валлотон, покинувшие в 1890 г. Академию Жюльена. Теперь они называли себя „Набиды" и в той или иной мере находились под влиянием символично-синтетических работ Гогена. К их группе принадлежал также Люнье-По, школьный товарищ Дени, сделавший себе карьеру в театре и активно помогавший друзьям либо своими статьями, либо попытками продавать картины деятелям сцены. Объединенными усилиями они не дали заглухнуть новой живописи, пока Гоген был в Бретани, и сумели установить связи с поэтами-символистами, чьи собрания посещали и в чьих дискуссиях принимали участие.

„Гоген в Париже и усиленно хлопочет, — сообщал в ноябре Дени Люнье-По, который в то время отбывал воинскую повинность. — Он предпринимает серьезные попытки".²²

А несколько позже он писал: „Я слышал от Серюзье, что Гоген в скором времени рассчитывает на выставку своих работ и нашел ряд покупателей (несколько евреев и [Роже] Маркс, Клемансо, Антонен Пруст). Поживем — увидим".²³

Тем временем Гоген помог Дени, передав ему заметки для важной статьи, в которой Дени, глашатай молодой группы, должен был развить свои теории, частично заимствованные им у Гогена и Серюзье. „Орье пригласил Гогена в кафе „Франциск Первый", — кратко докладывал Дени Люнье-По. — Там Орье представил художника Стюарту Меррилю и множеству других молодых людей. Вокруг Гогена поднялась суматоха: „Мы знаем Дени и Серюзье. Вы и есть Гоген, основатель того... основатель этого?.." Он страшно удивлен, что

за время его отсутствия мы завоевали ему так много сторонников. Все идет хорошо".²⁴

Через Орье Гоген познакомился также с друзьями последнего — Жюльеном Леклерком и Жаном Доланом, сотрудничавшими с Орье в „La Pléiade" и „Moderniste", а затем принимавшими активное участие в основании „Mercure de France".

Гоген очень быстро сошелся с группой писателей-символистов, объединившихся вокруг издателей „Mercure de France"; он усердно посещал их собрания в различных излюбленных ими кафе и ресторанах. В ресторанчике „Золотой берег", неподалеку от Одеона, поэт Шарль Морис, считавшийся одним из лучших среди символистов, впервые увидел Гогена: „Большое лицо, массивное и костлявое, узкий лоб, нос ни горбатый, ни прямой, а будто сломанный, тонкогубый рот без всякого изгиба, тяжелые веки, лениво поднимающиеся над слегка выкаченными глазами, которые поворачивались в орбитах, чтобы взглянуть налево или направо, в то время как голова и туловище оставались почти неподвижными. В незнакомце этом было мало обаяния, и тем не менее он привлекал к себе своей ярко выраженной индивидуальностью, смесью надменного благородства, очевидно врожденного, и простоты, граничащей с тривиальностью. Вскоре ты начинал понимать, что смесь эта — признак силы: сплав аристократа и пролетария. И если ему недоставало изящества, то улыбка его, хотя она не очень подходила к слишком прямым, слишком тонким губам, — полуоткрытые, они, казалось, презирали и отрицали всякую веселость как проявление слабости, — улыбка Гогена отличалась удивительно наивной мягкостью. Особенно красивой голова Гогена становилась в серьезные моменты, когда в разгар спора лицо его словно озарялось и глаза внезапно начинали сверкать. В тот вечер, когда я впервые увидел Гогена, он как раз переживал один из таких моментов. Хотя в группе, собравшейся вокруг него, были и другие незнакомцы, я видел только его и, приблизившись, долго стоял у стола, где его слушала дюжина поэтов и художников. Глубоким, чуть хриплым голосом он говорил:

„Примитивное искусство исходит из разума и использует природу. Так называемое рафинированное искусство исходит из чувственности и служит природе. Природа — служанка первого и хозяйка второго. Но служанка не может забыть своего происхождения и унижает художника, разрешая ему обожать себя. Вот каким образом мы впали в такое отвратительное заблуждение, как натурализм, который ведет свое начало еще от греков времен Перикла. С того времени более или менее великими художниками были только те, кто так или иначе восставали против этой ошибки. Но их реакция была лишь кратким пробуждением памяти, вспышкой здравого смысла среди всеобщего упадка, который в целом длился без перерыва в течение долгих столетий. Правда может быть найдена в искусстве, идущем исключительно от мозга, в примитивном и в то же время в самом мудром искусстве — египетском. Там заключен основной принцип. В нашем теперешнем положении единственное возможное спасение заключается в сознательном и откровенном возвращении к этому принципу.

И это возвращение является необходимым актом, который должен быть совершен символизмом в литературе и искусстве!"²⁵

По словам Мориса, Мореас „осознал, как верны и плодотворны теории Гогена. Не соглашаясь с ними целиком, он тем не менее отзывался о них с уважением... За очень небольшим исключением, поэты всегда относились к Гогену, как к человеку и как к художнику, с искренним и глубоким уважением, что вполне естественно объясняется предпочтением, которое художник в своей работе отдавал поэтическому или, можно даже сказать, литературному мышлению...

На этом первом собрании, однако, имели место не то чтобы столкновения, но, — что гораздо хуже, — едва уловимый протест, шумные возражения или попросту молчание.

Позиция этого художника, явившегося читать нам лекцию об искусстве вообще и даже о поэзии, о ее законах и назначении, обижала некоторых из нас. Сама резко выраженная индивидуальность этого человека, широта его теорий и плеч, пронизательность взгляда, подчеркнутая небрежность речи, передававшей непорочно чистые и благородные идеи жаргоном матросов и художников, — все в нем казалось не таким, как у всех... Сам того не желая, Гоген заставлял других тушеваться, отодвигал их на задний план. Окружающие, в свою очередь, также невольно пытались взять над ним верх, опираясь на свои познания, более глубокие и точные, чем у него, — по крайней мере в области литературы.

В результате создалось общее ощущение неловкости, которую он же первый и почувствовал. Гоген тут же оставил спорную тему, попросил Мореаса почитать стихи, и, пока он слушал, я мог изучать его неподвижное лицо. Да, сила, несомненно, являлась основной характерной чертой всего его существа, — благородная сила, оправдывающая явную склонность к деспотизму. „Невзирая на это, — подумал я, — короткий подбородок, нос с очень тонкими, все время трепещущими ноздрями, горькое выражение рта свидетельствуют, что и эта воля может внезапно ослабнуть, поддавшись на мгновение ревниво скрываемому бессилию и отчаянию". Эти черты несколько противоречили всему облику Гогена, дышавшему спокойной и сознательной энергией... После этого на наших собраниях художников и поэтов он больше никогда не затевал споров в доктринерском, педантическом тоне, как в первый раз. Он понял".²⁵

Гоген вскоре сумел приобрести много новых друзей среди поэтов. Шарль Морис, так пристально изучавший его при первой встрече, в самом непродолжительном времени стал большим его почитателем. Действительно, художник так быстро слился с группой, что в конце декабря оказался замешанным в качестве секунданта в одну из тех неизбежных дуэлей, посредством которых многие писатели решали свои теоретические споры. Эта дуэль должна была состояться между другом Орье Леклерком и Дарзенном, — оба они писали для одного и того же символистского журнала. Жюль Ренар, второй секундант, записал в своем дневнике: „Без хвастовства, я сам с удовольствием стал бы

к барьеру". — „Но ведь мы же секунданты, — подхватил Поль Гоген. — Почему мы тоже не деремся?"²⁶

После долгих месяцев фактически полного одиночества в Бретани Гоген, несомненно, был счастлив влиться в среду писателей и поэтов, где шли нескончаемые дискуссии о проблемах эстетики. Он нуждался в этом стимуле для того, чтобы прояснить и отточить собственные мысли и, прислушавшись к четко сформулированным мнениям, воспользоваться ими точно так же, как он уже один раз воспользовался философскими монологами Бернара. Возможно, Гоген не всегда серьезно относился к различным теориям, выдвигаемым его новыми друзьями,²⁷ но он безусловно наслаждался тем, что Морис провозгласил его „вождем символической живописи".

Поэты рады были найти в нем союзника, пролагавшего новые пути для их школы, хотя достаточно остро чувствовали его высокомерие и самонадеянность, так явственно запечатленные в его поразительных чертах; впрочем, многие — и в первую очередь сам Мореас — тоже не могли похвастаться отсутствием этих недостатков.

Когда Шуффенекер стал выговаривать другу за вред, который он сам себе причиняет своим надменным характером, Гоген удивился и воскликнул: „Людей, которые могут мне оказаться полезны, очень немного, я знаю их и не думаю, что обращался с ними плохо. Что же касается тех, кто враждебен мне, например, Писсарро и компания, то злит их не столько мой характер, сколько талант. Что бы я ни делал, голова моя по-прежнему со мною, и они всегда будут думать, что я их презираю; тут ничего не поделаешь. Кроме того, от дураков, черт их побери, любезностью ничего не добьешься. А я нахожусь в таком положении, что могу презирать большую часть человечества".²⁸ Разделив, таким образом, свое окружение на людей „полезных" и „бесполезных", Гоген начал размышлять, как бы повыгоднее использовать своих новых друзей символистов.

Каждый понедельник в девять вечера символисты и их друзья собирались в кафе „Вольтер" на площади Одеон. Там Гоген встречался с больным, едва передвигавшим ноги Верленом, с Жаном Мореасом, Шарлем Морисом, Альбером Орье, Жаном Доланом, Жюльеном Леклерком, Альфредом Валлетом, редактором „Mercure de France", и его прелестной женой г-жой Рашильд, Анри де Ренье, Вьеле-Гриффеном, Эдуардом Дюжарденом, Лораном Тайядом, Морисом Барресом и Бруйеном (опубликовавшим впоследствии под именем Жана де Ротоншана книгу о Гогене). Именно на одном из таких собраний, незадолго до приезда Гогена, Валлет объявил, что символистскому направлению не хватает еще одной вещи — театра. Этот призыв был немедленно подхвачен Полем Фором, которому в то время было всего семнадцать лет.

Вскоре после этого Фор совершенно самостоятельно и не имея никаких средств, хотя и пользуясь поддержкой всех поэтов-символистов, создал свой „Театр д'Ар", который должен был стать соперником „Свободного театра" Антуана, приверженца натуралистов. В числе художников, привлеченных Фором для оформления спектаклей и программ, были Эмиль Бернар — его будущий

зять, Серюзье, Вюйар, Боннар и, — согласно воспоминаниям поэта, — также Гоген, с которым Фор, по-видимому, встречался в кафе „Вольтер“.²⁹

Вдохновясь, вероятно, дискуссиями с различными символистами, Гоген набросал несколько заметок, навеянных критическими этюдами Гюисманса, опубликованными в 1899 г. под заголовком „Некоторые“. В этих заметках Гоген выражал удовлетворение позицией Гюисманса, отошедшего теперь от натурализма (хотя натуралист Гюисманс в 1881 г. первым похвалил импрессиониста Гогена), но в то же время выступал против его мнений об искусстве. Гюисманс в главе под названием „Чудовище“ писал о Редоне, и Гоген возражал ему в выражениях, возможно, подсказанных ему самим Редоном. „Я не считаю, что Одилон Редон создает чудовищ, — писал Гоген. — Это существа воображаемые. Редон — мечтатель, провидец... Природа таинственна и бесконечна, она наделена воображением... и доказывает это неизменным многообразием своих творений. Художник сам является одним из орудий природы, и Редон представляется мне одним из избранных продолжателей ее дела. Мечты его становятся реальностью благодаря правдоподобию, которое он придает им [сам Редон употреблял очень схожие выражения]. Его растения, его эмбриональные существа в основе своей человечны: они жили среди нас, они несомненно познали свою долю страданий... Редон говорит своим карандашом. Разве своим внутренним зрением он ищет что-либо материальное? Во всех его работах я вижу лишь язык души, вполне человеческий и совсем не чудовищный. Какое значение имеют средства выражения! Важен лишь непосредственный порыв души“.

Раскритиковав таким образом чрезмерно литературный подход Гюисманса к работам Редона, в которых тот видел собрание неправдоподобных и болезненных ужасов, Гоген продолжал: „Гюисманс с очень большим уважением пишет о Гюставе Моро. Что ж, мы тоже уважаем его, но в какой мере? Здесь перед нами талант, по существу не литературный, однако стремящийся быть таковым. Моро говорит языком писателей: работы его в некотором роде иллюстрации древних легенд. В его непосредственном порыве очень мало души, он любит яркость и богатство материального мира. Он вечно носится с этим. Каждую человеческую фигуру он превращает в драгоценность, увешанную драгоценностями... По существу, Моро не художник, а превосходный ювелир. С другой стороны, Пюви де Шаванн и его непосредственность не привлекают [Гюисманса]. Простота, благородство ныне в немилости. А напрасно: такие люди в один прекрасный день завоюют признание. Если это не произойдет на нашей планете, то произойдет на другой, более благосклонной к красоте...“³⁰

Нет никаких сомнений, что в спорах с символистами Гоген высказывал те же взгляды. Если он и не научил их восхищаться Редоном и Шаванном, которых они уже оценили сами, то, по крайней мере, помог лучше осознать цели этих художников. Кроме того, при его содействии символисты отрешились от чисто литературного подхода к произведениям искусства и начали понимать их живописные и пластические качества. Таким образом, Гоген, вероятно, сильно повлиял на восприятие искусства символистами.

Что касается мелких символистских журналов, то здесь произошли большие изменения. „La Vogue" в 1889 г. наконец совсем прекратил свое существование, и в том же году символисты ушли из анархистского „La Cravache"; к 1890 году „La Revue indépendante" стал органом монархистов, ратовавших за реставрацию Орлеанской династии, и рупором Буланже. Теперь писатели и поэты начали группироваться вокруг некоторых новых изданий, в частности „Art et Critique" и „Entretiens politiques et littéraires", основанных в 1890 г. Тем временем три брата Натансон, близкие друзья „Набидов" и Лотрека, подготавливали первый выпуск своего „Revue blanche", вышедший позднее, в 1891 г., а символисты завладели „Les Hommes d'Aujourd'hui", еженедельным изданием на четырех страничках, — каждый номер посвящался одному лицу, портрет которого печатался на обложке. В нем сотрудничал Верлен, написавший много статей, посвященных, в частности, Рембо, Рене Гилю и Анатолю Франсу. Фенеон писал в нем о Гюставе Кане и Синьяке; Леконт — о Писсарро; Жюль Кристоф — о Сёра; Дюбуа-Пилле — о Люсе; Шарль Морис — о Редоне; Эмиль Бернар — о Сезанне и Ван Гогге; Визева — о Дюжардене. Остальные номера были посвящены Анри де Ренье, Аристиду Брюану, Верхарну, Метерлинку и Тулуз-Лотреку, а Шарль Морис готовил выпуск о Гогене.

Но самым значительным среди новых журналов был „Mercure de France"; в ближайшее время в нем должна была появиться давно обещанная статья Орье о Гогене.

Среди художников, посещавших собрания в кафе „Вольтер", цитадели „Mercure de France", были „Набиды", Роден и Карьер, только что написавший портрет Верлена. Гоген подружился с Карьером, который сам вызвался написать его портрет, хотя и нашел, что у Гогена не очень добрый рот.³¹ Гоген три раза позировал ему, облачившись в яркую вышитую рубашку, какие бретонские крестьяне носят по воскресеньям. Гоген был очень удивлен, обнаружив, что на портрете Карьера он вышел похожим на Делакура.

Взамен он подарил Карьеру свой автопортрет, написанный в Бретани; в портрете этом особенно сильно подчеркнуты крупные массивно вырезанные черты художника, хотя сам портрет выполнен довольно тонко и мягко.³² Как это ни странно, Гоген на короткое время попал под влияние Карьера,³³ когда рисовал, по рекомендации Жана Долана, иллюстрации для издания одной из драм г-жи Рашильд. Правда, Долан был фанатическим почитателем Карьера, и Гоген мог просто пожелать угодить своим двум новым друзьям — поэту и художнику. В целом, однако, его близость с Карьером носила скорее интеллектуальный, чем творческий характер, хотя Карьер впоследствии, правда, в очень осторожных выражениях, высказывал свое восхищение Гогеном. Во всяком случае, ни в символистском портрете Мореаса, ни в более проникновенном портрете Малларме, которые вскоре написал Гоген, нельзя обнаружить никаких следов влияния Карьера. Гоген сделал также набросок с одной из картин Пюви де Шаванна, опубликованный впоследствии в сопровождении стихов Шарля Мориса, и выгравировал свой „Портрет Малларме". Гравюра эта была сделана в мастерской Леона Фоше, одного из второстепенных

участников выставки у Вольпини; необходимые технические указания Гогену давал Карьер.

Портреты Мореаса и Малларме — одно из немногих уцелевших свидетельств близости Гогена с символистами в течение зимы 1890/91 г. В конце концов, он не слишком интересовался учеными спорами; он приехал в Париж для того, чтобы осуществлять собственные планы, и у него оставалось еще немало важных дел. Более того, он не мог терять времени, так как сидел без гроша, а гостеприимство и терпение Шуффенекера, как он замечал, начинали уже истощаться. Поэтому Гоген начал искать галерею, где бы ему дали возможность устроить задуманную выставку.

У Гупиля [галерея Буссо и Валадона] место Тео Ван Гога было немедленно предложено молодому человеку, Морису Жуаяну, школьному товарищу Лотрека, которому г-н Буссо сказал: „Наш прежний заведующий, такой же сумасшедший, как его брат художник... собрал отвратительные работы современных художников, дискредитировавшие фирму... Вы там найдете также довольно много картин пейзажиста Клода Моне, который понемногу начинает покупаться в Америке... Все остальное — кошмар; попробуйте выкрутиться и не просите нас о помощи, иначе отделение будет закрыто".³⁴

Принимая галерею, Жуаян с удовольствием обнаружил среди „кошмаров", собранных Тео Ван Гогом, не только многочисленные картины Моне, но также несколько вещей Дега, пейзажи Писсарро, около дюжины полотен Гийомена, произведения Домье, Йонкинда, Редона, Тулуз-Лотрека, скульптуры Бари и около двадцати картин плюс несколько скульптур Гогена.

Так как большинство работ последнего было оставлено на комиссию, художник теперь получил значительную часть их обратно, в том числе „Желтого Христа", „Христа в Гефсиманском саду" и „Прекрасную Анжелу", которая так нравилась Тео Ван Гогу.

Ввиду неблагоприятной позиции владельцев галереи, Жуаян, по-видимому, не осмелился устроить выставку работ Гогена, который задумал теперь распродать с аукциона часть своих картин, чтобы собрать деньги на поездку. В то же время он установил дружеские отношения с Жуаяном, так как собирался присылать ему свои картины с Таити.

Гоген навестил также папашу Танги в надежде, что старик сумел за время его отсутствия продать какие-нибудь его картины. У Танги, собиравшегося перебраться в более просторное помещение на той же улице, было теперь больше посетителей, так как авангардистские художники и писатели все чаще и чаще заходили посмотреть картины Винсента Ван Гога, значительное число которых вдова Тео оставила у Танги до тех пор, пока не сможет переправить их в Голландию. Один немецкий художник, находившийся в 1891 г. в Париже, впоследствии рассказывал, как однажды, спускаясь по Монмартру, он, заинтересовавшись, остановился у витрины торговца красками:

„Посередине лежали несколько тюбиков красок и несколько кистей, как символы его профессии, а с трех сторон висели дикого вида картины такой силы и интенсивности цвета, какой мы до сих пор не видели в живописи! Это

были южные пейзажи, озаренные пылающим солнцем, и натюрморты, сделанные с большим живописным вкусом, частично очень упрощенные и стилизованные, где все изображенные предметы были обведены тяжелыми синими контурами, — новая и смелая манера повышать декоративные качества картины. Объявление гласило: „В магазине имеется большая коллекция". Мы вошли. Маленькая узкая лавка, выходящая на задний двор, откуда свет проникал в нее через большое окно, была завалена грудями необрамленных картин. Маленькая женщина, похожая на старую нормандскую крестьянку, показывала нам их, ни на минуту не умолкая: „Не правда ли, господа, это был хороший живописец, великий художник? Бедняга так печально кончил. Я всегда говорила мужу, что настанет день и нам заплатят, что его в конце концов признают".³⁵ Она запросила по 100 франков за каждую картину".

Гоген, в ком Жан Долан любил „законную жестокость плодovitого эгоизма",³⁶ уже восстал против проекта устроить посмертную выставку Ван Гога, полагая наверно, что папаше Танги лучше было бы заняться рекламированием продукции здравствующих художников.

Если у Танги просто не было помещения для выставки работ Гогена, то Дюран-Рюэль несомненно не имел намерений устраивать ее. Поль Дюран-Рюэль, чьим серьезным соперником грозил стать Тео Ван Гог, еще раз взял под свой фактически полный контроль работы импрессионистов, хотя Жорж Пти пытался сломить его монополию (и в конце концов убедил Сислея перейти в его галерею). После кратковременного контракта с Тео Ван Гогом Моне отказался предоставить какому бы то ни было торговцу исключительное право на свои работы, однако чаще всего имел дело с Дюран-Рюэлем. Писсарро, надевшийся найти через Тео Ван Гога новый рынок сбыта и таким образом добиться улучшения условий, предлагаемых Дюран-Рюэлем, теперь снова должен был соглашаться на цены, диктуемые последним, так как никто, по-видимому, не интересовался его картинами. В 1890 г. Дюран-Рюэль попытался даже организовать новую групповую выставку импрессионистов, которые не выставлялись вместе с 1886 г., но проект этот не удалось осуществить из-за отказа Моне участвовать в ней. В марте 1891 г. Дюран-Рюэль, не без оснований надеясь найти новый рынок в Америке, устроил выставку картин Моне, Сислея и Писсарро в Нью-Йорке. К маю 1891 г. он подготовил в Париже выставку „Стогов сена" Моне, которые были первой попыткой художника передать в серии картин тончайшие оттенки света от утренней зари до сумерек, наблюдаемые на одном и том же объекте.

Моне смог наконец купить дом в Живерни, где он жил; художник продолжал медленно, но неуклонно повышать цены на свои работы. Материальное благополучие, которое пришло к нему в последнее время, позволило ему в 1889—1890 гг. взяться за благородное и дорогое его сердцу дело: он решил организовать подписку среди почитателей Мане, приобрести у вдовы художника „Олимпию" и передать ее государству. Собранная им сумма составила 19 415 франков. Среди подписчиков были Дюран-Рюэль, Фантен-Латур, Дега, Роже Маркс, Пюви де Шаванн, доктор де Беллио, Писсарро, Рафаэлли, Роден, Ренуар, сам

Моне, Мирбо, Малларме, Гюисманс, Жорж Пти, Жеффруа, Антуан де Ларошфуко, Карьер, Лотрек, Кайботт, Дюре, Сарджент и многие другие. Только Золя отказался участвовать в подписке, объяснив, что картина Мане, чьим первым защитником он был, должна быть приобретена самим Лувром, а не попасть туда в качестве подарка от кружка друзей художника, которых могут заподозрить в желании поднять цены на произведения Мане. Действительно, администрация музея создала для дарителей непредвиденные затруднения под тем предлогом, что существует правило, запрещающее Лувру принимать картины художников, умерших всего шесть лет назад; тем не менее она пообещала принять „Олимпию" в Лувр, когда исполнится десять лет со дня смерти Мане, а пока поместила ее в Люксембургском музее.³⁷ Там Гоген впоследствии сделал с нее копию.

В связи с этими событиями импрессионисты еще раз оказались в центре внимания. Возрастающая активность Дюран-Рюэля привела его к основанию журнала „L'Art dans les Deux Mondes", который он издавал с ноября 1890 г. по июль 1891 г. и в котором помещались репродукции с работ его художников и статьи о них. О Моне и Писсарро писал Мирбо; о Ренуаре, Будене и Сёра — Визева; о Сислее — Леконт; о Дега (не одобрявшем этой затее) — Моне и Уистлере — Жеффруа и т. д. В журнале печатались подробные статьи об искусстве в Америке, а также краткие сообщения о намечаемой распродаже картин Гогена, на которой Дюран-Рюэль согласился исполнять обязанности эксперта.

Отказавшись выставить работы Ван Гога, — это решение могло быть подсказано ему враждебными чувствами к Тео, — Дюран-Рюэль тем не менее охотно покровительствовал довольно эксцентричному персонажу, именовавшему себя Сар Меродак Жозефен Пеладан. Сар Пеладан основал художественный, мистический, религиозный, идеалистический и спиритический католический орден Розенкрейцеров, щедро финансируемый художником графом Антуаном де Ларошфуко. Пеладан иногда появлялся на собраниях в кафе „Вольтер"; он состряпал свой собственный символизм, приняв позу ниспосланного небом защитника устаревших эстетических идей, частично заимствованных им у Данте и Леонардо и долженствовавших обновить искусство с помощью мистицизма. Его девизом была цитата из Паскаля: „Как тщетна живопись, пытающаяся заставить нас любоваться подобием вещей, которые мы презирали бы в действительности!" Среди неопитов ордена Пеладана вскоре оказался Эмиль Бернар.

Широковещательное выступление Пеладана, как активной силы в мире искусства (он был романистом и в течение долгих лет обозревателем Салона), явилось еще одним симптомом растущего мистицизма, который начинал пользоваться все большей благосклонностью широкой публики, придя вслед за символизмом и опоясывая тайные стремления поэтов. Мистицизм этот сопровождался возрождением оккультных наук, всеобщим интересом к запретному, сверхъестественному, страшному, небывалым оживлением спиритических выдумок.

Старый анархист Писсарро был особенно встревожен этими веяниями. „Те, кто следуют новым тенденциям, — писал он сыну, — попали под влияние буржуазной реакции... За всем этим стоит желание остановить растущее социальное

брожение. Поэтому мы должны остерегаться тех, кто, скрываясь под маской социализма, идеалистического искусства, чистого искусства и пр. и пр., на самом деле являются последователями ложного, архиложного направления, которое, может быть, и отвечает потребностям определенного сорта людей, но только не нашим. Мы должны выработать для себя совершенно другой идеал!"³⁸

Новый Салон, организованный Пеладаном для выставки работ Розенкрейцеров, фактически явился четвертым салоном в Париже, так как официальный Салон недавно разделился на две конкурирующие организации, помимо которых давно уже существовал „Салон независимых". 1890 г. явился свидетелем раскола в правлении „Общества французских художников" — устроителя ежегодного Салона. Скандал разыгрался в связи с наградами (раз и навсегда отмененными у „Независимых"). В то время как старое общество, возглавляемое Бугро (отсюда и выражение Сезанна „Салон Бугро"), держалось за свои привилегии, противники его под водительством Мейсонье организовали свое „Национальное общество изящных искусств" с несколько более либеральным уставом. Учащиеся Академии Жюльена и „шайка" Кормона остались со старой группой, а новая числила в своих рядах Пюви де Шаванна, Каролус-Дюрана, Стевенса, Сарджента, Болдини, Карьера и Родена. Сислей и Анкетен также решили выставляться с новым обществом, но Ренуар, выставлявшийся со старым в 1890 г., сейчас решил не выставляться вообще.

В феврале 1891 г. Гоген писал жене из Парижа: „Группа Мейсонье откроет в этом году отдел скульптуры. Вчера у меня был делегат от этих господ, сын [Эрнеста] Ренана, которому поручено пригласить меня выставить мою керамику и деревянные скульптуры. Я почти единственный, кто делает такие вещи, и уж во всяком случае самый сильный и самый заметный; поэтому у меня есть шансы на известный успех..."³⁹

При каждой новой выставке своих работ Гоген всегда питал большие надежды на успех. Получив приглашение участвовать в 1891 г. в выставке „Группы двадцати", Гоген послал в Брюссель две большие вазы, статуэтку „grès émaille"* и два деревянных раскрашенных барельефа: „Люби..." и „Будь таинственна". (Финч также выставил несколько вещей из фаянса и два блюда, расписанные согласно теориям гармонии, ритма и меры Шарля Анри.) Кроме них, в числе гостей „Группы двадцати" были Ангран, Шере, Филлигер, приглашенный по просьбе Гогена, Гийомен, Писсарро, Сёра, скончавшийся две недели спустя, и Сислей; устроена была также небольшая посмертная выставка Ван Гога.

Выставка немедленно подверглась нападкам де Гру (бывшего участника группы, исключенного за выпады против Ван Гога). Теперь мишенью своих злобных обвинений де Гру избрал Гогена. Если Гоген получал газетные вырезки, относящиеся к выставке, он должен был вскоре еще раз жестоко разочароваться в своих надеждах.

* Песчаник и эмаль (франц.).

Реакционные бельгийские критики приятно и весело проводили время на выставке „Двадцати“. Казалось, стрелка часов была переведена на тридцать лет назад: бельгийцы старались превзойти своих французских коллег в насмешках над импрессионистами. Видимо, Брюссель, отставший от Парижа, только теперь осознал „угрозу“ со стороны современного искусства, невзирая на то, что „Группа двадцати“ уже много лет вела отважную борьбу за него. Наиболее безжалостно поносил Гогена и Сёра, но Писсарро и Ван Гог тоже получили свою долю оскорблений.

Один критик назвал Гогена „изготовителем порнографических фигур, беспредельную невежественность которого не могли превзойти даже шварцвальдские скульпторы“. Другой писал о приглашенных художниках: „...Писсарро, Сёра, чей „Канкан“ — воспоминание о [танцовщице из „Мулен-Руж“] Гриль д'Эгу — не уступает его „Гранд-Жатт“; покойный Винсент Ван Гог, который на том свете, должно быть, от души хохочет, глядя, как дураки спрашивают себя, что он хотел сказать своими ошеломляющими полотнами... — все это до крайности смахивает на грубый фарс или шутку, переставшую быть забавной. Гоген, изобретший гогенизм, с неподражаемой безапелляционностью отстаивает до глупости неполноценные вещи, придумать которые можно лишь для того, чтобы оглушить публику в расчете на ее идиотизм“.

Третий критик квалифицировал Гогена как „эротически-мрачного гения непристойности, бесчестного дилетанта, одержимого пороком“ и следующим образом характеризовал его барельеф: „Деформированное изображение фавна-садиста, чьи поцелуи слюнявы и отвратны, чей раздвоенный язык похотливо лижет бороду, покрытую слюной“.

Не менее уничтожающий отзыв дал тот же автор и о „Канкане“ Сёра: „Это произведение не что иное, как неистовый спазм задыхающегося карлика или вурдалака в периоде течки! Это высокий гимн в честь содрогающейся плоти, но плоти вздутой и покрытой зелеными, как слизь срыгнувшей улитки, пятнами. Танцовщицы его окрашены в заплесневело-мертвенный цвет гноящейся раны. И все же, несмотря ни на что, они так пикантны, что у меня захватывает дыхание, и, я уверен, не один человек стоит перед ними, разинув рот и стиснув руки, загипнотизированный лихорадочными восторгами чудовищной, унижительной непристойности“.⁴⁰

В аналогичном духе писал и другой критик: „В этом году, так же как на прошлых выставках, приглашенные художники умудряются вызывать наибольший интерес. Первое место среди них по праву занимает Сёра, один из потерявших разум мастеров, который оказал сильнейшее влияние на „Группу двадцати“. „Канкан“ в еще большей степени, чем „Гранд-Жатт“, вызвавшая в свое время всеобщий смех, дает точное представление, в какое заблуждение можно впасть, опираясь на заумную доктрину этого художника, заключающуюся в отрицании всего, что существует, и в придумывании взамен некой новой формулы.“

Сёра, этот создатель искусства живописать пятнами сургуча, этот открыватель давно открытого, отмеченный печатью гения, малюет и мажет с великолепной невозмутимостью пациента сумасшедшего дома.

Импрессионисты из „Группы двадцати“... пригласили на свои пуантилистские сатурналии бездарную личность под стать им самим — некоего г-на Гогена. Этот шут, — я не могу допустить, что он сам принимает себя всерьез, — вырезает из дерева барельефы, которые напоминают мне, — за исключением сюжета, конечно, — вывески старых фламандских лавок. Г-н Гоген взялся за вырезывание загадочно-эротических сцен à la Сёра! Эти барельефы „Люби и будешь счастлива“ и „Будь таинственной“ переходят всякие границы безумия”.⁴¹

В качестве эпилога появилась последняя статья, повторяющая множество избитых шуток: „Муниципалитет распорядился закрыть выставку „Группы двадцати“: трое посетителей заболели оспой, которую подцепили перед картиной, выполненной точками; остальные охвачены ужасом. Некая светская молодая дама сошла с ума. Наконец, говорят, хотя факты не проверены, что жена одного провинциального мэра, имевшая неосторожность посетить выставку, находясь в интересном положении, разрешилась от бремени татуированным ребенком”.⁴⁰

Не менее иронически отозвался о Гогене и Синьяк в письме к Фенеону. 10 февраля он сообщал из Брюсселя: „Выставка открылась в субботу под благожелательным покровительством Гюстава Кана и Эдмона Пикара. Я доволен — мои картины освещены достаточно выгодно и мягко. Это единственное помещение, где свет не искажает краски.

Жорж Сёра — уже известные вещи.

Писсарро — то же.

Гийомен — то же.

Сислей — то же.

Ван Гог — уже известные вещи и потрясающие рисунки тростниковым пером, выполненные с редкой мощью и в очень оригинальном стиле (Ж. Антуан).

Дивизионистские работы Леммена. Наивная и гармоничная керамика Финча (Ж. А.). Все более ручной Энсор. Таинственный Ангран.

Будьте влюблены! Будьте таинственны! Будьте символистами! Будьте буланжистами! Будьте всегда хорошо одеты! Будьте сладки, как сироп! Чертов Гоген”.⁴²

Вести из Брюсселя явно были не слишком обнадеживающими, да и в Париже ход дел оставлял желать лучшего. В январе 1891 г. Шуффенекер наконец устал от своего гостя, который царил у него в доме, как в своем собственном, пользовался, когда хотел, его мастерской, принимал посетителей, не знакомя их с хозяином, и даже захлопывал дверь у него перед носом. По-видимому, Гогену было недостаточно делить с Шуффенекером его дом, он попытался также и, возможно, не без успеха разделить с хозяином его привлекательную жену. Гогену теперь пришлось позаботиться о новом жилье, которое он нашел в скромной гостинице на улице Деламбр, откуда впоследствии переехал на улицу Гранд-Шомьер, 10. Но даже в гневе Шуффенекер не смог послать своего нескромного друга ко всем чертям; он остался учтив и даже согласился хранить у себя работы Гогена, пока тот не приищет места, где их можно сложить, или не выставит их.

„Мой дорогой Гоген, — писал 7 февраля Шуффенекер, — жена сказала, что вы собирались завтра зайти к нам. Так как меня не будет дома, пишу вам, чтобы вы не теряли времени зря в том случае, если хотите зайти объясниться со мной". Далее Шуффенекер добавил: „Вы созданы, чтобы господствовать, я же — человек незначительный". Однако он вычеркнул эту строчку и продолжал: „Ни как люди, ни как художники мы не созданы для совместной жизни, я давно это знал, и то, что случилось, лишь подтвердило мою догадку. Я решил уединиться; все — и мои вкусы и мои интересы — подсказывает мне такое решение. Я говорю это без всякой злобы или желания ссориться, просто у нас с вами несходные темпераменты, что не мешает нам со взаимным уважением пожать друг другу руку. Теперь, дорогой мой Гоген, я повторяю последний пункт моего предыдущего письма, касающийся ваших картин, керамики и прочего, что находится в моем доме. Я ни при каких обстоятельствах не желаю, чтобы это причиняло вам беспокойство или неприятности, так как, полагаю, у вас в данный момент и без того достаточно хлопот в связи с аукционом и предстоящим отъездом. Поэтому сердечно жму вашу руку и остаюсь вашим преданным другом. Э. Шуффенекер". Вначале он написал „горячо и сердечно" и „искренне преданным", но потом вычеркнул два эти слова.⁴³

Вскоре после того как Гоген оставил дом Шуффенекера, художника посетил Вилломсен, который нашел его на одной из его временных квартир, неподалеку от кафе „Вольтер". „Он жил тогда в мастерской на самом верхнем этаже дома, неподалеку от Одеона. Мастерская была совершенно пуста, если не считать железной кровати, стоявшей посередине комнаты. На кровати сидел Гоген и играл на гитаре, а на коленях у него сидела женщина. Единственная вещь, которую я обнаружил, была небольшая статуэтка, стоявшая на камине. Она была сделана из дерева, Гоген только что кончил ее... Она изображала женщину в экзотическом стиле; возможно, это было воплощение мечты о Таити, преследовавшей тогда Гогена. Ноги он оставил незаконченными. Гоген назвал ее „Сладострастие", — может быть, потому, что женщина вдыхает аромат цветка. Он дал мне ее в обмен на одну из моих бретонских картин".⁴⁴

К счастью, Гоген встретил у Шуффенекера одного из друзей последнего — Даниеля де Монфрейда, художника, принимавшего скромное участие в выставке у Вольпини. Де Монфрейд немедленно предложил Гогену пользоваться его мастерской, расположенной, как и павильон Шуффенекера, в квартале Плезанс. Так, поселившись в отвратительной крохотной комнатухе гостиницы, Гоген смог, по крайней мере, продолжать работу, хотя и сделал очень немного за беспокойное время своего пребывания в Париже. Тем не менее, вдохновленный дискуссиями о символизме, он написал большое полотно, в котором попытался воплотить их сущность.

Символика этого произведения сравнительно несложна: суровый бретонский пейзаж, на переднем плане лежит обнаженная девушка с цветком в руке. Лиса, символ порочности, лежит у нее на плече, опустив ей лапу на грудь. Издалека приближается бретонская свадебная процессия, вытянувшаяся цепочкой вдоль узкой тропинки. Называется картина „Потеря невинности".⁴⁵

Композиция эта явно была не результатом зрительного впечатления, а чисто интеллектуальным произведением, для которого художник, принимаясь за осуществление своего замысла, выбрал соответствующую модель.⁴⁶ Звали ее Жюльетта Гюз; ей еще не исполнилось двадцати лет; она была модисткой. Даниель де Монфрейд познакомил ее с художником, и она стала его любовницей.⁴⁷

„Потеря невинности“ с ее чередованием горизонтальных планов, с сильным контрастом бледного обнаженного тела и темных листьев, с ее насыщенными красками и формами, частично обведенными тяжелыми контурами, с плоским пространством моря и скал, противопоставленным более мягко выполненным холмам и дюнам, и, главное, с ее более или менее скрытым значением заключала в себе много черт, уже наличествовавших в бретонских полотнах Гогена. Менее сложная, чем „Иаков, борющийся с ангелом“, менее тонкая, чем „Натюрморт с двумя вазами“, картина эта грубо и наглядно демонстрирует результаты, каких позволял добиваться Гогену его синтетическо-символистский словарь. Краски ее, как и краски некоторых его прежних бретонских картин, превосхищают палитру, какой он впоследствии пользовался на Таити.

Мечта о Таити, поглощавшая Гогена, еще сильнее сказалась в другой работе, выполненной несколько раньше (она датирована 1890 г.), — в произведении с совершенно экзотическим сюжетом: нагая Ева на фоне тропического пейзажа. Здесь художник сочетал воспоминания о Мартинике (пальмовые деревья на заднем плане) с элементами своего нового стиля: плоскости единого цвета, ограниченные жесткими контурами. Манера его здесь тоже варьируется — от тонких запятых импрессионистского периода до совершенно иных по характеру мазков, применяемых на плоских пространствах. Оба эти типа мазков вновь появляются в первых работах Гогена, сделанных на Таити.⁸

Так, в непрерывных мыслях о будущем Гоген нетерпеливо выжидал в Париже благоприятного случая. Конечно, ему было очень приятно, когда новые друзья провозглашали его мэтром, но пользы от этого было мало. Когда в феврале 1891 г. восторженный де Хаан привел своего недавно прибывшего соотечественника художника Веркаде в небольшой ресторанчик на улице Гранд-Шомьер, напротив мастерской Коларосси (где, как говорят, Гоген давал уроки живописи), Гоген лишь поднял голову от тарелки с таким видом, словно хотел сказать: „Какого еще там дурака привел с собой де Хаан?“

Согласно воспоминаниям Веркаде, Гоген, „хотя он на самом деле был моложе, производил впечатление человека лет пятидесяти, который знал трудные времена, но всегда умел противостоять ударам судьбы. У него были очень длинные черные волосы, низкий лоб, и он носил жидкую короткую бородку, оставлявшую открытым рот с чувственными, но твердыми губами и большую часть желтоватых щек. Самой поразительной чертой его были тяжелые веки, придававшие лицу усталое выражение. Однако крупный с горбинкой нос смягчал это впечатление и свидетельствовал об энергии и пронизательности. Меня представили мэтру и другим завсегдашам, по большей части иностранным художникам, и я принялся за свой суп. Гоген был очень молчалив,

скоро встал и ушел. После этого де Хаан долго еще рассуждал об искусстве Гогена..."⁴⁸

Хотя по существу Веркаде почти не соприкоснулся с Гогеном, он ушел из ресторанчика полный энтузиазма и зачастил туда каждый вечер. При посредстве де Хаана Веркаде вскоре встретился с Серюзье, ознакомившим его с теориями Гогена и „Набидов“, в круг которых и был допущен приезжий. Примерно в это же время к „Набидам“ присоединился еще и датский художник Могенс Баллин, получивший рекомендательные письма к Гогену и Писсарро от жены Гогена, а также друг Даниеля де Монфрейда Аристид Майоль, который в то время продолжал писать и ткал гобелены. Влияние Гогена стало явно заметно в его творчестве с тех самых пор, как на выставке у Вольпини Майоля озарило нечто вроде откровения.

Гоген, несомненно обрадованный тем, что нашел ревностных почитателей и последователей не только среди поэтов и писателей, но и среди художников, поддерживал с этой небольшой группой сердечные отношения. Серюзье даже прозвал его „старейшиной Набидов“.

После увольнения в запас Люнье-По делил с Боннарком крохотную мастерскую на улице Пигаль, куда часто приходили поработать Дени и Вюйар, в то время как Люнье-По читал свои роли или давал уроки. Согласно его воспоминаниям, в числе посетителей мастерской были Гоген, а также Серюзье и торговец картинами Лебарк де Бутвиль, который вскоре начал проявлять активный интерес к молодым художникам. В его небольшой галерее Бернар впоследствии устроил выставку Ван Гога.

Среди художников, с которыми Гоген поддерживал связь в Париже, был и Редон, чье восхищение Эдгаром Алланом По он полностью разделял.

Гогена целиком поглотили работы Редона. Он никогда не забывал их, и, хотя в его таитянских картинах не ощущается прямого влияния искусства Редона, там все же иногда встречаются смутные намеки на фантазмагии Редона, словно какие-то видения самого Гогена прошли сквозь фильтр редоновского мистического воображения. Впоследствии Гоген с восхищением отзывался о Редоне и говорил, что „это необыкновенный художник, которого люди упрямо отказываются понимать. Воздадут ли они ему когда-нибудь должное? Да, отдадут, когда его подражатели будут подняты на щит“.⁴⁹

Практически у Редона вовсе не было подражателей, хотя его почитатели из числа молодежи и особенно „Набидов“ начали наконец нарушать одиночество, в котором он жил и работал.

Гоген, вероятно, мало встречался с Бернаром, и у нас нет сведений о том, что последний был связан с группой, собиравшейся в кафе „Вольтер“. Не было у Бернара и особой дружбы с „Набидами“, хотя Дени, подобно ему, являлся почитателем Сезанна и Редона и был ревностным католиком. (Дени, по крайней мере, отчасти ответствен за то, что голландский протестант Веркаде и датский еврей Баллин вскоре перешли в католичество.)

Похоже, что различные осложнения, вдобавок к его сердечным переживаниям (Бернар конечно так никогда и не женился на своей возлюбленной),

вынудили молодого человека отказаться от поездки с Гогеном. С другой стороны, Бернар не слишком радовался, видя, какой шумный успех имеет Гоген в литературных кругах, в то время как его собственных усилий никто не замечает. Поскольку де Хаан тоже отказался от намерения уехать на Таити, видимо, из-за того, что родные отказали ему в необходимых средствах, Гоген начал теперь открыто заявлять, что хочет ехать один.

Действительно, Гоген приехал в Париж не для того, чтобы теоретизировать с символистами, работать в предоставленной на время мастерской или устанавливать дружеские отношения с собратьями художниками; он приехал для того, чтобы добиться своей цели — изыскать средства на отъезд из Европы. Так как задуманный им план устройства выставки провалился, он сконцентрировал все усилия на аукционе — единственном способе собрать сразу соответствующую сумму денег. Чтобы исключить какую бы то ни было возможность провала, он начал теперь сознательно спекулировать на благожелательности всех, кто мог помочь ему в его предприятии. Он знал, что от щепетильности ему будет мало пользы, что он сможет добиться своего только ценой безжалостных, умных, неослабных усилий. Не было средства, которым бы он не воспользовался, не было двери, в которую бы он не постучался, чтобы заручиться поддержкой, необходимой для эксплуатации той симпатии к нему, какую он ощущал у молодых поэтов и их соратников.

„Мы боремся против безмерно честолюбивых „гениев“, которые стремятся раздавить каждого, кто стоит у них на пути, — писал сыну Камилл Писсарро. — До чего все это тошнотворно! Если бы ты знал, как низко вел себя Гоген, чтобы его произвели (именно произвели!) в гении и как ловко он добивался этого! Ничего нельзя было поделывать: все помогали ему взбираться наверх. Любой другой на его месте сгорел бы со стыда! Зная, в каких он трудных обстоятельствах, я сам не смог отказать ему и замолвил за него словечко Мирбо. Он ведь был в таком отчаянии!"⁵⁰

„Я попросил у нашего друга Моне ваш адрес, — писал Писсарро Мирбо, — чтобы узнать, знакомы ли вы с удивительной керамикой Гогена, такой экзотической, варварской, первобытной и в то же время стильной. Если вы никогда не видели эту керамику, то вам, человеку, который высоко ценит каждое произведение искусства, пусть даже необычное, следует взглянуть на нее... Большое количество этой керамики находится на хранении у его друга Шуффенкера... там вы сможете посмотреть и его картины".⁵¹

В то же самое время Шарль Морис, представивший Гогена Малларме, отправился навестить поэта и заручиться его помощью. Малларме тоже считал, что наиболее действенной была бы поддержка Мирбо, и написал ему, ходатайствуя за Гогена: „Один из моих молодых коллег, человек большой души и таланта,



друг живописца, скульптора и керамиста Гогена, — вы знаете, кто он такой, — попросил меня обратиться к вам, как к единственному человеку, который может что-то сделать. Этот редкий художник, испытавший в Париже все мыслимые беды, ощущает потребность в одиночестве и чуть ли не первобытной обстановке... Поэтому самое необходимое для него — это статья..."⁵³

Мирбо любезно уступил этому двойному натиску. „Конечно, я это сделаю, и от всего сердца, — ответил он. — Я не знаком с самим Гогеном, но знаю некоторые его работы, и они страшно интересуют меня... Буду очень рад видеть Мориса и Гогена, если они могут провести со мной день в Ле Дан [поместье Мирбо], мне это доставит большое удовольствие".⁵³ Несколько позже, после визита друзей, Мирбо сообщал Моне: „Я получил письмо от Малларме по поводу этого несчастного Гогена. Он совершенно без средств. Он мечтает бежать из Парижа на Таити и начать там работать заново. Чтобы помочь ему выполнить этот план, меня попросили написать статью в „Figaro" в связи с распродажей с аукциона тридцати его картин. Устроить это было нелегко, но Маньяр в конце концов согласился напечатать ее. Завтра я еду в Париж, чтобы посмотреть [его] последние картины и керамику. Гоген был у меня. Он привлекательный человек, искренне озабоченный судьбами искусства. И у него замечательная голова. Он мне очень понравился. В такой натуре, внешне грубой, нетрудно обнаружить очень много интересного и интеллектуального. Его страшно мучит желание узнать, что вы думаете о его эволюции в сторону усложнения идеи посредством упрощения формы. Я сказал, что вам очень понравилась его картина „Иаков, борющийся с ангелом" и его керамика. И хорошо сделал, потому что он очень обрадовался".⁵⁴

Гоген, возлагая большие надежды на статью Мирбо, сообщал жене: „Я рискую большей частью своих картин ради будущего и не хотел отвечать на твое письмо, пока не уверюсь в счастливом исходе. Статья для „Figaro" встретила возражения со стороны главного редактора, который не хотел помещать ее [и действительно, вместо „Figaro" статья появилась в „Echo de Paris"]. Наконец нам обещали напечатать ее во вторник, за ней последуют другие в „Gaulois", „Justice", „Voltaire", „Rappel" и, возможно, в „Débats". Как только они появятся, я пришлю тебе всю пачку. Если ты сможешь перевести статью из „Figaro" для датской газеты, ты сделаешь полезное дело. Статья эта произведет впечатление в датских художественных кругах".⁵⁵ А несколько дней спустя он снова писал: „Я спешно решил черкнуть тебе несколько строк, потому что страшно нервничаю. Приближается день распродажи — понедельник. Все хорошо подготовлено, и я хочу собрать вместе все статьи, а потом уж послать их тебе. Они, между прочим, вызвали большой шум в Париже и привели в возбуждение художественные круги даже в Англии, где одна из газет назвала распродажу важным событием".⁵⁶

Статья Мирбо, где он отказывается от натуралистических позиций, с которых однажды атаковал Редона, появилась 16 февраля, за неделю до распродажи. Морис Дени назвал эту статью „центральным событием недели", но жена Гогена написала мужу, что статья показалась ей „до смешного преувеличенной".

„Я только что узнал, — писал Мирбо, — что г-н Поль Гоген уезжает на Таити. Он намерен пожить там один несколько лет, построить себе хижину, начать все сызнова и осуществить те замыслы, которыми он одержим. Когда человек добровольно бежит от цивилизации, ища забвения и покоя, для того чтобы лучше познать себя и прислушаться к внутренним голосам, заглушенным шумом наших страстей и споров, — это кажется мне любопытным и трогательным. Г-н Поль Гоген очень своеобразный, очень волнующий художник, который неохотно показывался публике, знающей поэтому о нем очень мало. Несколько раз я хотел написать о нем... но не решился, — вероятно, из-за сложности вопроса и боязни неверно изобразить человека, которого я в высшей степени уважаю. В самом деле, есть ли более непосильная задача, чем определить в нескольких коротких и беглых замечаниях значение искусства одновременно столь сложного и примитивного, ясного и непонятного, варварского и утонченного, как искусство г-на Гогена?"



Затем Мирбо упоминал перуанских предков Гогена, его службу в качестве моряка и банковского агента, появление у него интереса к искусству, его любовь к Пюви де Шаванну, Дега, Мане, Моне, Сезанну и японцам. Однако Мирбо не вспомнил Писсарро. Не упомянул он его и говоря о раннем периоде творчества Гогена, когда Писсарро оказывал существенное влияние на своего ученика. Правда, со времени своей дивизионистской „абerrации" Писсарро был уже не тем, на кого стоило ссылаться; к тому же, вероятно, и сам Гоген не хотел вспоминать о своих ранних несинтетических работах.

„Несмотря на его кажущуюся моральную силу, — продолжал Мирбо, — у г-на Гогена в сущности беспокойный ум, терзаемый стремлением к бесконечности. Никогда не удовлетворяясь тем, что достигнуто, он продолжает беспрестанные поиски. Он чувствует, что еще не дал того, что способен дать. Беспорядочные замыслы теснятся в его душе; неопределенные, могучие устремления направляют его ум на более отвлеченный путь, к более своеобразным формам выражения. И мысли его возвращаются к таинственным и светлым странам, которые он посещал в прошлом. Ему кажется, что там он найдет еще дремлющие, еще неоскверненные элементы нового искусства, отвечающего его мечте. Там же обретет он и одиночество, в котором так нуждается... Он отправляется на Мартинику... Он привозит ряд великолепных и строгих полотен, в которых он обрел наконец свою индивидуальность и в которых виден огромный прогресс, быстрое продвижение к желанному искусству... Воплощаясь в величавых контурах, мечта ведет его к духовному синтезу, к красноречивому и глубокому выражению. С этого момента г-н Гоген становится хозяином самого себя. Рука стала его рабыней, послушным и верным инструментом его мозга. Теперь он может выполнить работы, о которых так долго мечтал".

Далее, подчеркнув, что Гоген уже добился духовного синтеза в картинах с Мартиники, Мирбо послушно повторил то, что художник, несомненно, сам рассказал ему, и, таким образом, несколькими словами свел на нет значение тех плодотворных и напряженных месяцев, когда Гоген в Бретани обрел новый стиль в тесном содружестве с Эмилем Бернаром. О роли Бернара в их совместных открытиях и творческих спорах, равно как и о былом влиянии Писсарро на Гогена, в статье даже не упоминалось.

Говоря о последних работах Гогена, Мирбо в своем пространным цветистом стиле — менее туманно, но так же многословно, как и символисты, продолжал превозносить достижения художника:

„Странное, идущее от мозга волнующее творчество, еще неровное, но пронзительное и великолепное даже в своей неровности! И мучительное — ведь для того, чтобы понять его, ощутить его воздействие, человек должен познать страдание, познать иронию страдания, ибо она — преддверие тайны. Иногда оно поднимается до высот мистического акта веры; иногда низвергается и гримасничает в ужасном мраке сомнения. И всегда оно излучает горький и неистовый аромат отравленной плоти. В его творчестве есть тревожная и острая смесь варварского великолепия, католической литургии, индусской мечтательности, готической образности, неясной и тонкой символики; есть жестокая реальность и неистовые поэтические взлеты, посредством которых г-н Гоген создает глубоко личное и совершенно новое искусство — искусство художника и поэта, апостола и демона, искусство, возбуждающее боль...

Казалось бы, раз г-н Гоген достиг такой возвышенности мысли, такой широты стиля, он должен обрести безмятежность, душевный покой, мир. Но нет! Мечта никогда не засыпает в его пылком мозгу; она парит и растет по мере того как обретает форму. И вот его охватила тоска по тем местам, где расцвели его первые мечты. Он хочет пожить там один несколько лет... Здесь он испил полную чашу страданий и претерпел большие невзгоды. Он потерял друга, которого нежно любил, которым горячо восхищался, — несчастного Винсента Ван Гога, человека великолепнейшего художественного темперамента, прекраснейшей артистичной души, на кого мы возлагали столько надежд. А у жизни есть свои беспощадные требования. Та же потребность в тишине, созерцании, полном одиночестве, которая погнала его на Мартинику, гонит его теперь еще дальше, на Таити, где природа будет более благосклонна к его мечтам, где, как он надеется, Тихий океан осыплет его еще более нежными ласками, окружит древней и преданной любовью, как некий вновь обретенный предок. Куда бы ни отправился г-н Гоген, он может быть уверен, что наша любовь последует за ним".⁵⁷

Писсарро, хотя он отчасти и был ответствен за выступление писателя, теперь сообщал сыну: „Мирбо по просьбе символистов написал статью, в которой зашел слишком далеко и которая, как я вижу, вызвала большую сенсацию. Я слышал от Зандомеги, что Гоген, не рискнув лично явиться к Дега, написал ему и попросил о поддержке. Дега, человек в общем очень добрый и отзывчивый к людям, попавшим в беду, предоставил себя в распоряжение Гогена. [Доктор] де Беллио, который до того не воспринимал Гогена, признался мне, что пере-

менил мнение о его работах и считает его большим талантом, но не в скульптуре. Почему?.. Все это знамение времени, дорогой мой. Испуганная буржуазия, растерявшись перед лицом могучего протеста обездоленных масс, перед настойчивыми требованиями народа, инстинктивно чувствует необходимость вернуть этот народ назад к суеверию. Вот почему подняли голову религиозные символисты, религиозные социалисты, идеалистическое искусство, оккультизм, буддизм и пр. Гоген нюхом учуял эту тенденцию".⁵⁰

Менее витиеватой, но не менее восторженной, чем статья Мирбо, была статья Роже Маркса, появившаяся 20 февраля в журнале „Voltaire". „Беспристрастно анализируя теперь творчество Гогена и принимая во внимание его личный идеал и манеру интерпретации, логически вытекающую из первого, мы считаем, что Гоген являет нам, наряду с могучей силой видения и выражения, образец редких декоративных способностей, поставленных на службу блистательному уму. Он является также этнографом, великолепно умеющим расшифровать тайну лиц и поз, извлечь торжественную красоту из наивных образов, схватить естественные жесты простых деревенских жителей, полные ритма и иератического величия".⁵⁸

Два дня спустя, накануне аукциона, Гюстав Жеффруа то ли умышленно, то ли по ошибке опубликовал ложное сообщение о том, что французское правительство приобрело одну из мартиникских картин Гогена.⁵⁹

Гоген несомненно хотел, чтобы статья Орье тоже появилась вовремя и привлекла бы еще большее внимание к распродаже, но, хотя Орье закончил ее 9 февраля, за неделю до появления статьи Мирбо, опубликовать ее оказалось невозможно до выхода в свет мартовского выпуска „Mercure de France".

Тем временем Гоген перепечатал статью Мирбо в виде предисловия к каталогу распродажи.⁶⁰

Распродажа состоялась 23 февраля 1891 г. В числе представленных на ней тридцати картин были полотна с Мартиники, из Арля и Бретани („Желтый Христос" не был включен, так как на него уже нашелся покупатель в лице Эмиля Шуффенекера). Только две картины были проданы ниже 250 франков, а так как это, видимо, была самая низкая установленная Гогеном цена, то одну из картин он сам выкупил обратно. Средняя цена за картину составила 321 франк, то есть ненамного ниже той, которую художник установил в 1890 г. на картины, оставленные им Тео Ван Гогу, когда он хотел получить в среднем по 380 франков за каждую. Некоторые из полотен, оцененные им для Тео Ван Гога в 300 франков, пошли, например, на аукционе по 260, а картина „Иаков, борющийся с ангелом", предложенная Гупилю за 600 франков, теперь была продана за 900. Фактически это была самая высокая цена, предложенная на аукционе; следом за нею шла сумма в 505 франков, уплаченная торговцем картинами Манци, другом Дега, а сам Дега (он недавно начал коллекционировать картины) заплатил 450 франков за „Прекрасную Анжелу". Среди покупателей, кроме Дега и Манци, были покровитель Писсарро доктор де Беллио, купивший две картины, приятельница Малларме Мери Лоран, купившая одну, новый знакомый Гогена Даниель де Монфрейд, купивший две, и трое братьев Натансон, основателей

„Revue blanche“, которые совместно и удачно приобрели пять картин. Критик Роже Маркс купил одну картину, так же поступил торговец картинами папаша Тома, вложивший в Гогена 260 франков, чего ни разу не осмелился сделать с Ван Гогом. Художник К. К. Руссель истратил 280 франков на картину, которую купил совместно с другими „Набидами“: каждый из них получал право по очереди брать ее домой. Что же касается графа Антуана де Ларошфуко, то он тоже приобрел одну картину (а впоследствии купил и еще одну — „Потеря невинности“).

Малларме, не имея возможности присутствовать на аукционе, прислал краткую извинительную записку: „Мой дорогой Гоген, схваченный грипп, — надеюсь, без серьезных последствий, — лишает меня удовольствия пожать вашу руку и бросить прощальный взгляд на прекрасные творения, которые я так люблю. Удовлетворены ли вы хоть немного? Я никого еще не видел. Дал ли вам по крайней мере этот аукцион возможность уехать? Нынешней зимой я часто думал, насколько мудро ваше решение. Вашу руку! Я пишу это не в ожидании ответа, а для того, чтобы вы знали, что отныне, где бы вы ни были, я — ваш“.⁶¹

В целом аукцион дал Гогену около 9 350 франков, то есть, даже за вычетом некоторых расходов, как, например, издание каталога, гораздо больше того, что он рассчитывал получить от Шарлопена. Хотя Гоген, казалось, имел все основания быть довольным, он на следующий день написал жене, к которой хотел заехать в Копенгаген, чтобы перед отъездом повидать ее и детей: „Аукцион состоялся вчера и прошел успешно. Впрочем, это ничто в сравнении с успехом выставки, состоявшейся накануне! Но моральный успех огромен, и я верю, что скоро он принесет плоды“.⁶²

Жена Гогена, содержавшая пятерых его детей уроками французского языка, переводами, а иногда случайной продажей какой-нибудь картины, сейчас же потребовала немного денег, но, видимо, ничего не получила. Вместо этого Гоген одолжил 500 франков Шарлю Морису и поручил своему другу хранить все поступления от возможных продаж за время его отсутствия.

Шум, поднятый рекламной кампанией Гогена, вызвал гнев Бернара, — надо полагать, потому, что его имя ни разу не было упомянуто. Хотя прежде он сам хотел, чтобы Гоген выручил деньги на их поездку, теперь он негодовал на то, что все внимание было сконцентрировано исключительно на его друге. Позднее он говорил: „Многое привязывало меня к Гогену: во-первых, то что талант его не получал признания; во-вторых, то, что он понимал мои идеи, и, наконец, нужда, в которой он находился. Могу сказать, что я делал для него все, что мог: защищал его работы, знакомил его с моими друзьями, везде хвалил, пытался продавать его картины, когда имел эту возможность. Я даже пренебрегал собственными интересами, чтобы свести его с писателями и другими людьми, способными помочь ему. Я не жалею ни о чем, что делал...“⁶³

Но теперь, когда Гоген добился успеха и уже не был ни забытым, ни обездоленным, Бернар не испытывал прежних чувств по отношению к другу.

Впоследствии он объяснял такую перемену тем, что Гоген выставился один, хотя обещал не делать этого. Однако Гоген едва ли мог рискнуть вынести работы Бернара на аукцион в то время, когда его молодой друг сам признавался Орье, что картины его еще не имеют коммерческой ценности.⁶⁴

Хотя не прошло еще и двух лет с тех пор, как они выставлялись у Вольпини, Бернар, по-видимому, опасался, как бы его не обвинили в том, что он находится под влиянием Гогена, если он впоследствии покажет похожие работы. Как бы то ни было, именно выставка Гогена, предшествовавшая аукциону, привела к открытому конфликту между двумя художниками.

Чуть ли не пятьдесят лет спустя Бернар писал в своих мемуарах: „Моя сестра, свидетельница всего, что произошло, возмутилась и сказала Гогену прямо в аукционном зале, где он пытался раздобыть деньги для отъезда на Таити: „Господин Гоген, вы — предатель; вы нарушили клятву и приносите величайший вред моему брату, истинному основоположнику того искусства, которое вы теперь приписываете себе!“ И тогда я увидел нечто странное, — сообщает Бернар. — Гоген не ответил ни слова и ушел. С тех пор я никогда больше не видел его”.⁶³ Впоследствии Бернар дал другую версию истории их ссоры, признавая, однако, что начата она была им и его сестрой: они оба обозлились, видя, что Гоген „объявляет себя вождем символистской школы в живописи“. Бернар уснастил также свои воспоминания грязной подробностью: Гоген якобы ответил Мадлене Бернар „грубостью, потому что выпил в этот день много абсента, о чем можно было ясно судить по его дыханию. Результатом был разрыв...“⁶⁵

С тех пор и Бернар, и Гоген пользовались каждой возможностью, чтобы с величайшим презрением высказаться друг о друге. Бернар утверждал, что он один был идейным вдохновителем нового направления, возникшего в 1888 г. и получившего впоследствии название Понт-авенской школы: „Я был единственным, кто подвел под него новое и логическое обоснование; именно я был самым смелым и самым решительным новатором, так как моя крайняя молодость (мне было тогда двадцать лет), вскормленная независимостью, свободой и страстным порывом, вечно толкала меня вперед”.⁶⁶

Напротив, Гоген в своих заметках, которые он, по-видимому, намеревался опубликовать, но которые так и не увидели света, стоял на противоположной: точке зрения, отрицая за Бернаром какую бы то ни было оригинальность, чем доказал, что он не более справедлив, нежели сам Бернар. „Действительно? — писал Гоген в 1895 г. , — Бернар прибыл в Понт-Авен после того, как тщательно ознакомился с последней выставкой импрессионистов на улице Лафит. Он тогда отказался от подражания кому бы то ни было — Писсарро, Мане и Гогену — и решил заняться последней новинкой — маленькой точкой. В том году в пансионе Глоанек, в Понт-Авене, после него осталась панель, сделанная в манере Сёра. В этот момент Гоген изо всех сил боролся против всех этих усложненностей, хотя тогда он еще не отличался тою простотой, какой достиг сейчас. В следующем году, пока Гоген на Мартинике неизменно шел своим путем, Бернар занимался всем понемножку (в конце концов, это было естественно в возрасте

восемнадцати лет): он писал сцены из священного писания по древним изображениям или старинным шпалерам. В промежутках он писал также натюрморты в совершенно ином стиле, похожем на Сезанна, но не подписывал их (мы не дерзаем предположить, что это делалось намеренно, с целью продать их под видом работ Сезанна).⁶⁷ В 1888 г., под руководством Гогена, пользуясь его резцами, он пытался делать деревянные скульптуры; впоследствии его „Бретонские женщины“ практически повторили „Бретонских женщин“ из дерева Гогена.“⁶⁸

Следует заметить, однако, что, делая это язвительное замечание, Гоген избегал говорить о картинах, над которыми он и Бернар в 1888 г. работали бок о бок. В пылу гнева ни Гоген, ни Бернар не желали признать, что стиль, созданный ими в Понт-Авене, родился в результате их тесного содружества. Дружба их была построена на постоянном обмене мнениями, при котором оба художника проверяли друг на друге свои новые идеи, подталкивали, критиковали и хвалили один другого и, постоянно проводя между собой сравнения, начинали лучше понимать себя. Каждый великодушно давал советы и принимал их. Отношения Гогена и Бернара дали каждому из них возможность избежать мучительного одиночества, когда человек сам себе задает вопросы и сам отвечает на них.

Нет сомнений, что ряд идей исходил от Бернара, но искусство живописи строится не только на идеях. Теперь, когда новая формула была окончательно установлена, важно было не столько прошлое, сколько настоящее и будущее. В настоящем Бернар запутался в неясном мистицизме и в попытках заново открыть старых мастеров, тогда как Гоген решительно шел тем путем, на какой они когда-то вступили вместе. Что же до будущего, то Гоген не собирался оставлять неустанные поиски новых, все более могучих средств выражения, в то время как Бернар все дальше отходил от многообещающих достижений своей молодости. Не удивительно, что при таких обстоятельствах окружающие все более настойчиво приписывали более сильному, последовательному и радикальному из двух друзей все те новшества, авторство которых лишь отчасти принадлежало ему (и это конечно страшно раздражало Бернара, пережившего Гогена почти на сорок лет, но так и не достигшего известности).

Одно время казалось, что увещевания Ван Гога принесли плоды, так как в 1892—1893 гг. Бернар отказался от религиозных сюжетов, против которых так яростно возражал его друг. Вместо этого он, занимаясь своими „синтетическими“ исканиями, создал целый ряд работ, — большей частью бретонских сцен, — сильных по цвету, смело скомпонованных и ритмичных по рисунку. Успешно перемежая плоские пространства и грациозные арабески, он, казалось, в годы отсутствия Гогена претворил в жизнь все те новые принципы, за которые они вместе боролись. Но для него, как новатора, это была лебединая песня. Уехав в 1893 г. в Италию, он посвятил себя систематическому изучению мастеров Возрождения и начал скатываться на путь подражания и академической традиции. Однако в 1891 г. Бернар все еще работал в понт-авенском стиле, так что злился он на Гогена не столько из-за различия в художественных убеждениях, сколько из-за „предательства“ друга.

Разрыв между Гогеном и Бернаром стал окончательным после статьи Орье, появившейся через неделю после аукциона. Это была та самая статья, о которой Бернар просил Орье и для которой он обещал предоставить все необходимые сведения.

В длинном, сложном опусе, озаглавленном „Символизм в живописи: Поль Гоген“, Орье провозгласил Гогена вождем символистского искусства, ни разу даже не упомянув Бернара. Очень возможно, что ссора Бернара с Гогеном произошла именно после опубликования статьи, а не после аукциона. Но если дело обстояло так, то Бернар, видимо, не захотел открывать подлинную причину своего гнева и выдвинул более „беспристрастную“ версию, согласно которой ссора двух бывших друзей была вызвана незаинтересованным свидетелем — сестрой Бернара. Как бы там ни было, Бернар не только порвал с Гогеном, но и обострил отношения с Орье. В какой-то мере возмущение его было понятно: ведь Орье умолчал о его вкладе в создание символистско-синтетического стиля, вкладе, которым никак нельзя пренебречь.

Жюльен Леклерк впоследствии объяснял, что Орье не упомянул Бернара, так как решил подождать, пока художник раскроет свою индивидуальность в более оригинальных работах.⁶⁹ Однако сам Бернар был несомненно убежден, что Орье игнорирует его по просьбе Гогена, и что это часть того плана, который Писсарро называл кампанией, предпринятой Гогеном „для производства его в гении“; не исключено, что дело обстояло именно таким образом.

Статья Орье о Гогене несомненно была самой значительной работой, которую он написал с тех пор, как опубликовал статью о Ван Гоге ровно год тому назад. Она начиналась длинным поэтичным и довольно театральным описанием картины Гогена „Иаков, борющийся с ангелом“, а затем автор переходил к определению импрессионизма, как гипертрофии натурализма Курбе, как „точной передачи исключительно чувственного впечатления и только“. Орье находил, что параллельно угасанию литературного натурализма, ускоряемому возрождением идеализма и даже мистицизма, происходит аналогичный процесс в области изобразительных искусств, и считал, что новаторы — „синтетисты, идеисты, символисты, — называйте их как угодно, — во главе которых шагает Гоген, должны ставить себе совершенно иные нежели раньше цели...

Поль Гоген представляется мне основоположником нового искусства, — пусть не в плане истории, но по крайней мере для нашего времени... Естественная и конечная цель живописи, как и всякого искусства, не может состоять в прямом изображении предметов. Его высшая цель — выражать идеи своим особым языком. Для глаза художника, вернее, для глаза того, кто задается целью выразить абсолютную сущность... предметы, как таковые, не имеют цены. Они могут существовать для него только как знаки. Они — буквы необъятного алфавита, составлять из которых слова способен только талант. Записать этими знаками свои мысли, стихи, ни на минуту не забывая, что знак, как бы он ни был необходим, сам по себе не значит ничего, а идея значит все, — вот задача художника, чей глаз умеет различать ипостаси осязаемых предметов. Первым следствием этого принципа является... необходимость

упрощенного написания знака... Но если верно, что в мире реально существуют лишь идеи, если верно, что предметы суть лишь внешний образ этих идей и поэтому важны лишь как обозначение идей... то не менее верно и то, что нашему близорукому глазу предметы большей частью представляются предметами, и только предметами, независимо от их символического значения, — до такой степени, что, несмотря на наши искренние старания, мы иногда не в силах представлять их себе просто как символы.

Произведение искусства даже в глазах тупой черни никогда не должно отличаться подобной двусмысленностью... Следовательно, живописное подражание должно подчиняться определенным законам. Таким образом, долг художника состоит прежде всего в том, чтобы избежать вещи, противопозанной всякому искусству, — узкоконкретной правды, натуралистической иллюзорности, и не создать своей картиной ложного впечатления природы, которое воздействовало бы на зрителя только как сама натура... Логично поэтому, что художник устраняется от детального анализа предмета, чтобы избежать конкретной правды. В самом деле, каждая деталь является лишь неполным символом, который большей частью совершенно не нужен для понимания общего значения предмета. Поэтому истинный долг каждого художника-идеиста — сделать разумный отбор среди множества элементов, из которых складывается объективная реальность, использовать в своей работе только общие и характерные линии, формы, краски, помогающие ясно зафиксировать идейное значение предмета в дополнение к отдельным неполным символам, подтверждающим общий символ. Отсюда вывод: художник всегда имеет право преувеличивать, преуменьшать, деформировать эти лежащие на поверхности признаки (формы, линии, краски и пр.) и не только согласно своему личному видению, согласно субъективному началу (как бывает даже в реалистическом искусстве), но преувеличивать, преуменьшать и деформировать согласно требованиям той идеи, которую он выражает.

Итак, подытоживаю и заключаю — произведение искусства, как я его вижу, логически должно быть:

- 1) идейным, потому что единственная цель его — выражение идеи;
- 2) символическим, потому что оно выражает идею посредством форм;
- 3) синтетическим, потому что оно преподносит эти формы, эти символы таким образом, что они могут быть поняты всеми;
- 4) субъективным, потому что преподнесенный предмет рассматривается не просто как предмет, а как символ идеи, заключенной в предмете;
- 5) декоративным, потому что подлинно декоративная живопись, как ее понимали египтяне, а также, наверно, греки и примитивисты, является не чем иным, как проявлением искусства, одновременно субъективного, символического и идейного".

Однако Орье тут же поспешил оговориться, что художник, умеющий прочесть абстрактное значение каждого предмета и знающий, как использовать предметы в качестве алфавита для выражения раскрывшихся перед ним идей, должен все же обладать еще чем-то, еще некой „психической способностью",

для того чтобы стать совершенным художником. „Ему надо... добавить к своему умению постигать еще более возвышенный дар... дар эмоциональности... трансцендентальной эмоциональности, такой сильной и драгоценной, которая заставляет душу трепетать перед зыбкой драмой абстракций. Как редко встречаются люди, чью душу и плоть трогает возвышенное зрелище чистого Бытия и чистых Идей! Но это дар *sine qua*, * это та искра, которую Пигмалион искал для своей Галатеи, это озарение, золотой ключ, это Муза... Благодаря этому дару символы, иными словами идеи, появляются из мрака, обретают душу, начинают жить уже не нашей временной и условной, но другой, ослепительной, единственно настоящей жизнью — жизнью искусства... Благодаря этому дару и существует в конечном счете настоящее, совершенное, абсолютное искусство.

Именно таким и является искусство, которое Поль Гоген, этот большой талантливый художник с душой первобытного человека и немножко дикаря, пытается воскресить в нашей жалкой, загнившей стране, если только я правильно понимаю его творчество.

...Однако, как ни волнующи, ни властны, как ни чудесны его произведения, они — ничто в сравнении с тем, что мог бы сделать Гоген, живи он при иной цивилизации. Я повторяю, что Гоген, как все художники идеи, прежде всего — декоративист. Его композициям тесно в ограниченном пространстве его полотен. Иногда вы поддаетесь соблазну рассматривать их как фрагменты необъятных фресок, и почти всегда вам кажется, что они готовы взломать ограничивающие их рамы... Как! Наш агонизирующий век обладает лишь одним великим декоративистом, — может быть, двумя, если считать Пюви де Шаванна, — и наше слабоумное общество банкиров и политехников отказывается предоставить этому редкому художнику самое маленькое пристанище, самую крохотную хижину, где он мог бы развесить пышные одежды своих грез!.. Немного здравого смысла, умоляю вас! Среди вас находится гениальный декоративист. Стены! Стены! Дайте ему стены!"⁷⁰

Как ни лестна была для художника эта статья, она в первую очередь являлась манифестом символистского искусства, равно как заявление Сёра, опубликованное год назад, явилось манифестом дивизионизма.

С тех пор как Орье написал свою значительно более поэтичную статью о Ван Гоге, он добился такой известности, что стал теперь „официальным" теоретиком нового направления и с полным правом мог выдать патент на философское величие тому, что родилось в Понт-Авене. Нет нужды говорить, что его громкая статья не только привлекла к себе большое внимание, но и вызвала жаркие споры.

„Посылаю тебе журнал, в котором помещена статья Орье о Гогене, — писал Писсарро сыну. — Ты увидишь, как этот литератор жонглирует своими доводами, балансируя на острие иглы. Согласно его статье, совсем не обязательно рисовать или писать, для того чтобы создавать произведения искусства. Необходимо только идеи, а выразить их можно несколькими знаками. Допускаю,

* Непременный, совершенно необходимый (*лат.*).

что можно принять его определение искусства, но только эти „несколько" знаков должны быть все-таки более или менее прилично нарисованы. И, кроме того, необходима гармония для выражения идеи, — значит, чтобы иметь идеи, тебе нужно иметь ощущения... Этот господин считает нас идиотами! Японцы практиковали такое искусство, китайцы тоже, но символы их удивительно естественны; зато они не были католиками, а Гоген католик. Я не критикую Гогена за то, что в „Иакове, борющемся с ангелом" он сделал красный фон, не возражаю против двух сражающихся воинов и бретонских крестьянок на переднем плане; я возражаю против того, что он украл эти элементы у японских, византийских и прочих художников. Я критикую его за то, что он не применяет свой синтез к нашей современной философии, абсолютно социальной, антиавторитарной и антимистической. В этом серьезность проблемы. Гоген — не провидец; он просто хитрый человек, который почуял, что буржуазия регрессирует, испытывая ужас перед великой идеей солидарности, растущей в народе, — идеей бессознательной, но плодотворной и единственно правильной! Символисты — явление того же порядка, что Гоген. С ними надо бороться, как с чумой!"⁷¹

Конечно, не все разделяли взгляды Писсарро на общие тенденции конца века. В широко читавшейся серии интервью относительно эволюции французской литературы, иными словами — относительно антагонизма между поднимающимся символизмом и приходящим в упадок натурализмом, Шарль Анри выразил совершенно иное мнение: „Я не верю в будущее психологизма, натурализма и вообще какой бы то ни было реалистической школы. Напротив, я верю в более или менее близкий приход глубоко идеалистического и даже мистического искусства, основанного на новой технике. И верю я в это потому, что мы являемся свидетелями все большего развития и распространения научных методов и индустриальных достижений, с которыми связано экономическое будущее всех наций. Социальные вопросы обязывают нас учитывать это, ибо проблема прогресса в жизни всех народов в конечном счете сводится к следующему: производить много, дешево и очень быстро. Европа не вправе дать уничтожить или хотя бы перегнуть себя Америке, которая давно уже поставила свое народное образование и всю свою организацию на службу этой цели. Я верю в будущее искусства, которое явится противоположностью всякому обычному логическому или историческому методу и верю именно потому, что наш интеллект, истощенный чисто рационалистическими усилиями, испытывает необходимость почерпнуть свежие силы в совершенно иных областях духа.

Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить о поразительной тяге к оккультным наукам, спиритизму и прочим ложным доктринам — ложным потому, что они не могут удовлетворить ни ум, ни воображение".⁷²

Малларме в аналогичном интервью высказывал аналогичные взгляды.

„...В обществе, не обладающем устойчивостью и единством, не может быть создано устойчивое, окончательное искусство. Несовершенство социальной организации, объясняющее постоянное брожение умов, порождает неясную потребность в индивидуальном, непосредственном отражении чего и являются

существующие литературные направления". Далее Малларме определяет цели поэтов-символистов в выражениях, которые Орье мог бы употребить в своей статье о Гогене: „Назвать предмет — значит на три четверти уничтожить наслаждение поэмой, состоящее в счастье постепенного угадывания; „вызвать" предмет — вот наша мечта. Совершенное применение этого секрета и есть символизм: цель его — вызвать мало-помалу представление о предмете, чтобы показать состояние души или, наоборот, избрать предмет и путем последовательных разгадок извлечь из него душевное настроение".⁷³

Октав Мирбо, хотя он уважал символистов и всячески превозносил Малларме, Верлена, Шарля Мориса и Орье, не подписывался под их идеями и скорее разделял мнение Писсарро, предсказывая, что роман будущего явно будет „социалистическим: эволюция идей требует этого, это неизбежно. Дух революции растет, и я поражаюсь, почему угнетенные так редко стреляют в миллионеров... Да, все изменится разом: литература, искусство, образование — все изменится после всеобщего переворота, которого я жду и который — я убежден — наступит в этом году, в будущем, через пять лет, но обязательно наступит!"⁷⁴

Расставаясь с Европой, Гоген уходил от социальных волнений, предсказанных Мирбо, от материалистического „царства золота", о котором говорил сам. Этот „дикарь", мечтавший о возвращении к дикости, пускался в бегство, предварительно впитав в себя все утонченные теории школы, называемой иногда декадентской, которая устами своих глашатаев воспела величайшую изысканность понятного лишь посвященным индивидуализма.

В художественных кругах ходили всевозможные слухи по поводу бегства Гогена от цивилизации к первобытной жизни. Через несколько недель после распродажи картин Гогена Жюль Ренар писал в дневнике: „Доде, придя в веселое настроение, рассказал нам об „отъезде" Гогена, который собирается отправиться на Таити в надежде обрести там одиночество, но не уезжает. Поэтому его лучшие друзья уже начинают твердить ему: „Пора тебе ехать, дорогой друг, пора ехать".⁷⁵

Тем временем сын Эрнеста Ренана, недавно пригласивший Гогена выставиться в новом Салоне, предложил художнику заручиться с его помощью „официальной миссией", какую однажды правительство уже возложило на другого художника, уезжавшего в Индо-Китай.

В связи с этим 15 марта Гоген написал следующее письмо:

„Господин министр,

Я желаю отправиться на Таити, чтобы написать там ряд картин, в которых я намереваюсь запечатлеть характер этой страны. Имею честь просить вас возложить на меня эту миссию, как это было сделано с г-ном Дюмуленом. Миссия эта, хотя и не принесет мне вознаграждения, но облегчит мне мои исследования и переезд".⁷⁶

За этой просьбой через три дня последовало письмо, подписанное Жоржем Клемансо, который был тогда редактором „Justice" и посредничества которого добился Мирбо.

26 марта министр изящных искусств Рувье не только возложил на Гогена бесплатную миссию, но разрешил сделать ему тридцатипроцентную скидку на билет второго класса от Марселя до Нумеи. Эта „миссия" влекла за собой неопределенное обещание приобрести одну из картин Гогена после его возвращения. Однако, согласно воспоминаниям Шарля Мориса, сопровождавшего Гогена в министерство, где ему были вручены документы на все эти привилегии, художник, добившись наконец успеха во всех своих предприятиях и будучи уверен в близком отъезде, внезапно загрустил и разразился рыданиями.⁷⁷

Конечно, больше не было и речи о том, что Бернар поедет с Гогеном. Художник готов был встретить будущее один на один, и нет никаких оснований предполагать, что сейчас, когда отъезд его приближался, он искал себе новых компаньонов. Гоген изменил свое решение покинуть Европу навсегда и говорил теперь об отъезде на три года.

В начале марта друзья Гогена решили устроить в честь его банкет, один из многих, на которых он присутствовал вместе с различными поэтами-символистами, провозглашавшими тосты друг за друга. Так, 2 февраля под председательством Малларме состоялся банкет в честь Жана Мореаса, кончившийся жестокой перебранкой. Среди приглашенных были Анри де Ренье, Морис Баррес, Шарль Морис, Октав Мирбо, Жюль Ренар, Андре Фонтена (Гоген впоследствии вступил с ним в переписку), Андре Жид, Жорж Леконт, Анатоль Франс, Феликс Фенеон и представители художников — на этот раз не только Гоген и Редон, но также Синьяк и Сёра (умерший через месяц после этого).⁷⁸ Несколько дней спустя Гоген встретился с Жаном Доланом, Эженом Карьером и Шарлем Морисом на обеде „Têtes de bois" („Деревянных голов"). Но, разумеется, самым важным событием стал для художника банкет в честь его самого, хотя и менее шумный, чем банкет в честь Мореаса.

Состоялся он в понедельник 23 марта в кафе „Вольтер" под председательством того же Малларме. На нем присутствовало сорок человек гостей. Среди приглашенных были Одилон Редон, Жан Мореас, Шарль Морис, Жан Долан, Альфред Валлет и его жена г-жа Рашильд, Роже Маркс, Альбер Орье, Жюльен Леклерк, Эжен Карьер, Ари Ренан, И. Ф. Виллюмсен, Леон Фоше, Даниель де Монфрейд, Поль Серюзье, Могенс Баллин, архитектор Траксель (считавшийся единственным символистом в своей области) и многие другие, в числе которых, по-видимому, находились Морис Дени, Поль Фор, Бруйон-Ротоншан, Веркаде, де Хаан и Сен-Поль Ру. Ни Шуффенекера, ни Эмиля Бернара, по всей вероятности, не было; Писсарро тоже не пригласили. Неполный список гостей и тексты различных тостов были опубликованы в майском выпуске „Mercure de France".

Малларме встал первым и произнес несколько слов: „Господа, давайте, не откладывая, выпьем за возвращение Поля Гогена и воздадим должное его чуткой совести, которая гонит его в изгнание в самом расцвете таланта, вынуждая его искать новые силы в далекой стране и в себе самом".

Морис прочел стихи, написанные в честь Гогена, а Леклерк произнес такую речь: „Мой дорогой Гоген, кто знает вас, тот не может не восхищаться вами, как великим художником, и не любить вас, как человека. А ведь восхищаться

тем, кого любишь, — это великая радость. Все три года вашего отсутствия друзья часто будут вспоминать своего уехавшего друга; за эти три года многое произойдет. Тех, кто сейчас еще очень молод, в том числе меня, вы, вернувшись, застанете взрослыми; наши старшие друзья к тому времени будут вознаграждены за свои труды. К тому времени наступит день, рассвет которого брезжит сегодня, и мы сможем более авторитетно, нежели сейчас, воздать должное вашим прекрасным работам".

Произнесены были тосты и за тех, кто писал о Гогене, — за Мирбо, Долана, Маркса, Орье, за художников, ценивших его, и за тех, кто считал его своим учителем. Был прочитан перевод „Ворона" Эдгара По, сделанный Малларме, затем встал Гоген и кратко ответил:

„Я люблю всех вас, и я глубоко тронут. Поэтому я не могу сказать много и сказать хорошо. Многие из вас создали великие произведения, которые приобрели мировую известность. Пью за эти произведения и за произведения будущие".⁷⁹

На банкете было решено, что следующий спектакль „Театра д'Ар" Поля Фора будет дан 27 мая в пользу Гогена и Верлена. Он должен был состоять из одноактных пьес Верлена и Метерлинка, бельгийского поэта, недавно „открытого" Мирбо, из трехактной пьесы Мориса, „Ворона" в исполнении молодой актрисы Маргариты Морено и еще двух номеров. В фойе театра должны были быть вывешены картины Гогена.

„Figaro", отказавшийся опубликовать статью Мирбо о Гогене, объявил об этом спектакле в заметке, где автор, по-видимому, приводил цитату из прессы: „...Удивление мое увеличилось, когда я прочел следующее: „Поль Гоген, с чьим именем для нас, мечтающих об идеалистическом обновлении литературы, связано представление не только о художнике исключительного таланта, создателе замечательных широко известных полотен, но, прежде всего, о ненависти к банальности, о возвращении к подлинному символизму в пластическом искусстве, о возрождении великой живописи идей, как ее понимали Фра Анджелико, Мантенья, Леонардо..." И автор добавлял: „Я увидел в указанном месте желтое море, грубо написанных лиловых быков, розовые деревья, синие скалы... Чему может научить природа этих гениальных людей, которые переделывают ее, но не наблюдают?"⁸⁰

Спектакль успеха не имел, и ни Верлен, ни Гоген не получили от него никакой материальной выгоды. (Художник рассчитывал, что его доля составит примерно 1500 франков.) К этому времени, однако, Гоген уже покинул Париж и приближался к месту своего назначения.

Не было его в Париже и 15 мая, когда открылся Салон нового „Национального общества". В Салоне этом была секция „Предметов искусства", в которой Гоген был представлен тремя керамиками (две из них были одолжены Шуффенкером) и барельефом „Люби..." Вместо адреса художника в каталоге было указано: „Обращаться к Буссо и Валадону, бульвар Монмартр, 19".⁸¹

Гоген до отъезда, несомненно, посетил открывшийся 20 марта „Салон независимых" с посмертными выставками Ван Гога и Дюбуа-Пилле и с большим

количеством работ Анкетена, Бернара, Боннара, де Монфрейда, Дени, Лотрека, Госсона, Гийомена, Люса, Мофра, „таможенника" Руссо (Гоген был одним из немногих, кто не потешался над ним), Сёра, Синьяка, Валлотона, ван Риссельберга и Виллюмсена. В обзоре выставки Жюльен Леклерк сурово критиковал неоимпрессионистов, хвалил Лотрека, хотя и не считал его стиль „достаточно индивидуальным", одобрял Дени и называл Бернара „очень молодым художником с большим талантом, о котором нельзя судить по выставленным полотнам... Не следует выставлять результаты незавершенных исканий".

О Даниеле де Монфрейде Леклерк сказал: „Он восхищается Гогеном, и это заметно". О Виллюмсене он писал: „Среди тех, кто находится под влиянием Гогена, он один из немногих, чья индивидуальность ярко выражена".⁸² Так в момент отъезда Гогена публика начала признавать его влияние на художников нового поколения.

Отъезд Гогена в Марсель, где он должен был сесть на пароход, состоялся вечером 4 апреля 1891 г. (через несколько дней после похорон Сёра). На Лионский вокзал его проводили друзья, в том числе Серюзье, Морис, еще один писатель (видимо, Орье), Веркаде и его приятель Баллин.

По-видимому, возлюбленная Гогена Жюльетта Гюэ, в то время беременная, благоразумно воздержалась от участия в проводах.

„Прощание было кратким и взволнованным, — писал впоследствии Веркаде. — Обняв нас, Гоген исчез в поезде. Он был явно тронут. Как только поезд отошел, мы медленно пошли обратно, и вдруг Морис разразился громкими упреками в свой адрес, восклицая: „Гоген прав! Что с нами будет! Ведь мы же только теряем время в этом отвратительном Париже. Ах, если бы я тоже мог уехать!"⁸³

Впрочем, очень немногие разделяли чувства Мориса. Ренуар, живший на вершине Монмартра, возле недавно воздвигнутой базилики Сакре-Кёр, терпеливо ожидая своего часа, который все еще не наступил, и до сих пор продававший свои картины за несколько сот франков, покачал головой, узнав об отъезде Гогена. „Можно так хорошо писать в Батиньоле", — сказал он.⁸⁴

Что же касается Сезанна, в еще большем одиночестве работавшего в родном Эксе, то он обвинил Гогена в том, что тот „украл мое *petite sensation*",* чтобы таскаться с ним по южным морям".⁸⁵

Примечания

¹ Письмо Гогена к Бернару [ноябрь 1889, Ле Пульдю]. См.: *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*. Paris, 1946, № XCI, стр. 171—172. Во всех специально неоговоренных случаях ссылки, относящиеся к письмам Гогена, сделаны на эту книгу. О книге этой см. также стр. 145, примеч. 1.

² Письмо Бернара к Гогену [осень 1889, Сен-Бриах]. Неопубликованное письмо (собрание Поля Гоген), любезно предоставленное г-ном Генри Дорра, Вашингтон.

* Индивидуальное ощущение (*франц.*).

- ³ Письмо Гогена к Бернару (начало сентября 1889, Понт-Авен], цит. соч., № LXXXVII, стр. 166, 167.
- ⁴ Письмо Бернара к Шуффенекеру [от 31 мая 1890 г., Лилль]. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное г-жой Жанной Шуффенекер, Париж.
- ⁵ См.: Bernard. *L'Aventure de ma vie*, опубликовано как вступление к книге *Lettres de Paul Gauguin à Emile Bernard, 1888—1891*. Genève, 1954, стр. 38.
- ⁶ См.: H. Dorrà. Emile Bernard and Paul Gauguin. „Gazette des Beaux-Arts”, апрель 1955.
- ⁷ Письмо Гогена к Мадлен Бернар [конец ноября 1889, Ле Пульдю], цит. соч., № XCVI, стр. 180.
- ⁸ См.: H. Dorrà. The First Eves in Gauguin's Eden. „Gazette des Beaux-Arts”, март 1953.
- ⁹ Письмо Гогена к Бернару [ноябрь 1889, Ле Пульдю], цит. соч., № XCII, стр. 174, 175.
- ¹⁰ См.: письмо Гогена к Шуффенекеру [январь 1890, Понт-Авен], там же, № XCVIII, стр. 181.
- ¹¹ Письмо Гогена к Бернару [апрель] 1890, Париж, там же, № CII, стр. 187.
- ¹² Письмо Бернара к Гогену [апрель—май 1890, Лилль]. Неопубликованное письмо (собрание Пола Гоген), любезно предоставленное г-ном Генри Дорра, Вашингтон.
- ¹³ Письмо Гогена к Бернару [апрель—май 1890, Париж], цит. соч., № CV (ошибочно обозначено июнь 1890), стр. 192.
- ¹⁴ Письмо Гогена к Бернару [июнь 1890], там же, № CIII (ошибочно обозначено апрель 1890), стр. 192.
- ¹⁵ Письмо Гогена к Бернару [июль 1890, Ле Пульдю], там же, № CVII, стр. 196.
- ¹⁶ Письмо Гогена к Бернару [конец июля 1890, Ле Пульдю], там же, № CIX, стр. 198.
- ¹⁷ Письмо Бернара к Орье [июль 1890], там же, второе издание, Paris, 1949, стр. 322, 323.
- ¹⁸ Письмо Гогена к Бернару [август 1890, Ле Пульдю], цит. соч., № CX, стр. 199, 200.
- ¹⁹ Письмо Гогена к Шуффенекеру [лето 1890, Бретань]. См.: A. Alexandre. *Paul Gauguin, sa vie et le sens de son oeuvre*. Paris, 1930, стр. 110, 111.
- ²⁰ Письмо Гогена к Редону [осень 1890, Бретань]. См.: *Lettres à Odilon Redon*. Paris, 1960, стр. 193.
- ²¹ Письмо Гогена к Вилломсену [осень 1890, Бретань]. См.: „Les Marges”, 15 марта 1918.
- ²² Письмо Дени к Люнье-По [ноябрь 1890, Сен-Жермен]. См.: Lugné-Poe. *La Parade, I, Le Sot du tremplin*. Paris, 1930, стр. 254.
- ²³ Письмо Дени к Люнье-По [ноябрь—декабрь 1890, Сен-Жермен], там же, стр. 245.
- ²⁴ Письмо Дени к Люнье-По [ноябрь—декабрь 1890, Сен-Жермен], там же, стр. 261.
- ²⁵ C. Morice. *Paul Gauguin*. Paris, 1920, стр. 25—29. (Морис относит свои воспоминания к 1889 г., но нет ни малейшего сомнения, что дело происходило в 1890 г.)
- ²⁶ J. Renard. *Journal*. Paris, 1935, т. I, стр. 56, запись от 31 декабря 1890 г.
- ²⁷ См.: G. D. de Monfreid — цитируется у C. Chassé. *Le Mouvement symboliste dans l'art du XIX^e siècle*. Paris, 1947, стр. 69.
- ²⁸ Письмо Гогена к Шуффенекеру [1890, Бретань]. См.: Alexandre, цит. соч., стр. 154.
- ²⁹ См.: P. Fort. *Mes Mémoires*. Paris, 1944, стр. 11, 12.
- ³⁰ Gauguin. Huysmans et Redon. См.: J. Loize. *Un Inédit de Gauguin*. „Nouvelles littéraires”, 7 мая 1953.
- ³¹ См.: C. Morice, цит. соч., стр. 43.
- ³² Дата выполнения этого портрета точно неизвестна: он мог быть написан в 1893 г., после возвращения Гогена с Таити, хотя более вероятно, что он подарен Карьеру, — которому и посвящен, — в то время, когда Карьер писал портрет Гогена.
- ³³ Высказывания Карьера о Гогене см. в „Mercure de France”, ноябрь 1903. Перепечатано в книге Carrière. *Ecrits et Lettres choisies*. Paris, 1907, стр. 43, 44.
- ³⁴ M. Joyant. *Henri de Toulouse-Lautrec*. Paris, 1926, т. I, стр. 118.
- ³⁵ H. Schlitgen. *Erinnerungen*. München, 1926, стр. 250, 251.
- ³⁶ J. Dolent цитируется у Morice, цит. соч., стр. 13.
- ³⁷ См.: G. Geffroy. *Claude Monet, sa vie, son oeuvre*. Paris, 1924, гл. XXXIII.
- ³⁸ Письмо Камилла Писсарро к сыну от 8 июля 1891 г., Эраньи. См.: *Camille Pissarro Lettres à son fils Lucien*. Paris, 1950, стр. 258, 259.

- ³⁹ Письмо Гогена к жене [февраль 1891, Париж], цит. соч., № ХСІХ, стр. 181, 182 (а не январь 1890, как ошибочно указано в книге).
- ⁴⁰ Выдержки из бельгийских газет цитируются в «L'Art moderne», 29 марта 1891 г.
- ⁴¹ Champal. Le Carnaval d'un ci-devant. Перепечатано в „L'Art moderne“, 15 февраля 1891.
- ⁴² Письмо Синьяка к Фенеону [от 10 февраля 1891, Брюссель]. Неопубликованное письмо, любезно предоставленное г-жой Жиннет Кашен-Синьяк, Париж.
- ⁴³ Письмо Шуффенекера к Гогену от 6 февраля 1891 г., Париж. Подлинный неопубликованный черновик, любезно предоставленный г-жой Жанной Шуффенекер, Париж.
- ⁴⁴ Сведения любезно предоставлены покойным И. Ф. Виллюмсенем. Канны.
- ⁴⁵ См.: D. Sutton. „La Perte du pucelage“ by Paul Gauguin. „Burlington Magazine“, апрель 1949.
- ⁴⁶ См.: J. de Rotonchamp. Paul Gauguin, Paris, 1925, стр. 81—82. Этот обычно точный автор ошибается, утверждая, что картина Гогена пропала. Верно, однако, что картина эта свыше пятидесяти лет находилась в частном собрании графа А. Ларошфуко и стала достоянием публики лишь недавно.
- ⁴⁷ См.: C. Chassé. Gauguin et son temps. Paris, 1955, стр. 88. Согласно Шассе, она умерла около 1935 г. и задолго до смерти сожгла все письма и вещи, полученные от Гогена.
- ⁴⁸ W. Verkade. Le Tourment de Dieu. Paris. 1926, стр. 68, 69.
- ⁴⁹ Gauguin — в „Essais d'Art libre“, февраль—апрель 1894.
- ⁵⁰ Письмо Камилла Писсарро к сыну Люсьену от 13 мая 1891 г., Париж, цит. соч., стр. 246, 247.
- ⁵¹ Письмо Камилла Писсарро к Мирбо от 12 января 1891 г. См. там же, стр. 247, примеч.
- ⁵² Письмо Малларме к Мирбо от 15 января 1891 г. См.: H. Mondog. Vie de Mallarme. Paris, 1941.
- ⁵³ Письмо Мирбо к Малларме [январь 1891, Ле Дан], там же, стр. 590.
- ⁵⁴ Письмо Мирбо к Моне [январь 1891, Ле Дан]. См. Lettres à Claude Monet. „Cahiers d'Aujourd'hui“, № 9, 1922.
- ⁵⁵ Письмо Гогена к жене [первая половина февраля 1891, Париж], цит. соч., № СХІХ, стр. 209, 210. Я не смог обнаружить статей в „Le Journal des Débats“ и в „Le Rappel“. В „Le Gaulois“ была опубликована краткая заметка о распродаже, имевшей место 22 февраля 1891 г.; заметка эта следовала за статьей Мориса о символизме, в которой наряду с Пюви де Шаванном, Дега, Редоном, Моне и Карьером упоминался и Гоген как один из вождей этого направления. В „La Justice“ от 22 февраля Жеффруа снова кратко упоминал о Гогене, ссылаясь на важную статью Мирбо, якобы появившуюся в „L'Echo de Paris“, а также в „Le Figaro“.
- ⁵⁶ Письмо Гогена к жене [от 19 февраля 1891 г., Париж], цит. соч., № СХХ, стр. 211.
- ⁵⁷ O. Mirbeau. Paul Gauguin. „Echo de Paris“, 16 февраля 1891. Перепечатано в книге: Mirbeau. Des Artistes. Paris, 1922, т. I, стр. 119—129.
- ⁵⁸ R. Marx — в „Le Voltaire“, 20 февраля 1891.
- ⁵⁹ См.: G. Geffroy — в „La Justice“, 22 февраля 1891.
- ⁶⁰ Список проданных картин (где указаны не все), с обозначением цен и фамилий покупателей см. в „Catalogue de l'exposition Paul Gauguin“, Paris, Orangerie des Tuileries, лето 1949, стр. 95, 96.
- ⁶¹ Письмо Малларме к Гогену [от 24—25 февраля 1891 г., Париж]. См.: J. de Rotonchamp, цит. соч., стр. 91.
- ⁶² Письмо Гогена к жене [от 24 февраля 1891 г., Париж], цит. соч., № СХХІ, стр. 211, 212.
- ⁶³ Bernard. Souvenir inédits sur l'artiste peintre Paul Gauguin et ses compagnons lors de leur séjour à Pont-Aven et au Pouldu. Lorient [1939], стр. 12.
- ⁶⁴ См. письмо Бернара к Орье, цитируется на стр. 284, примеч. 17.
- ⁶⁵ Bernard. L'Aventure de ma vie, цит. соч., стр. 45, 46.
- ⁶⁶ Там же, стр. 30.
- ⁶⁷ Это очень несправедливое замечание, так как произведения Сезанна около 1890 г. почти не продавались. Неверно также утверждение Гогена, что Бернар в 1887 г. писал святых и копировал шпалеры, поскольку эти работы Бернар выполнял несколько позднее, в период своих мистико-католических увлечений, уже после того, как встретился с Гогеном.
- ⁶⁸ Gauguin. Notes sur Bernard [1895]. См.: Dorrà. Emile Bernard and Paul Gauguin. „Gazette des Beaux-Arts“, апрель 1955.

- ⁶⁹ См. ответ Ж. Леклерка Бернару. „Mercure de France", июль 1895.
- ⁷⁰ Aurier. Symbolisme en Peinture: Paul Gauguin. „Mercure de France", март 1891 (статья датирована 9 февраля 1891). Перепечатано в книге: Aurier. Oeuvres posthumes. Paris, 1893.
- ⁷¹ Письмо Камилла Писсарро к сыну Люсьену от 20 апреля 1891 г., Париж, цит. соч., стр. 233—235.
- ⁷² Ответ Анри на запрос Жюля Юре. „Echo de Paris", июль 1891. Перепечатано в „L'Art moderne", 25 октября 1891.
- ⁷³ Ответ Малларме на запрос Жюля Юре. „Echo de Paris", перепечатано в „L'Art moderne", 9 августа 1891.
- ⁷⁴ Ответ Мирбо на запрос Жюля Юре. „Echo de Paris", перепечатано в „L'Art moderne", 13 сентября 1891.
- ⁷⁵ J. Renard. Journal. Запись от 15 апреля 1891 г. (в это время Гоген уже покинул Францию). См.: Renard, цит. соч., стр. 66.
- ⁷⁶ Об этом вопросе см. предисловие Р. Рея к книге „Onze Menus de Gauguin", Genève, 1950, стр. 45—51.
- ⁷⁷ См.: Mogice, цит. соч., стр. 29, 30.
- ⁷⁸ Воспоминания Гогена по поводу этого банкета см.: Gauguin. Avant et Après, Paris, 1923, стр. 27, 28.
- ⁷⁹ См.: „Mercure de France", май 1891, стр. 318—320.
- ⁸⁰ H. Fouquier. L'Avenir symboliste, à propos de la représentation au profit de Gauguin et Verlaine. „Le Figaro", 24 мая 1891.
- ⁸¹ В числе прочих участников этого Салона были Анкетен, Ж. Е. Бланш, Буден, Каролос-Дюран, Карьер, Кросс, Дебутен, Ходлер, Лебур, Либерман, Мофра, Пюви де Шаванн, Рафаэлли, Сислей, Стевенс, Толоу (шурин Гогена), Уистлер и Цорн.
- ⁸² J. Leclercq. Aux Indépendants. „Mercure de France", май 1891,
- ⁸³ Verkade, цит. соч., стр. 92.
- ⁸⁴ См.: A. André. Renoir. Paris, 1923, 1928, стр. 49.
- ⁸⁵ См.: Cézanne — цитируется Мирбо в книге: Mirbeau, Duret, Werth, Jourdain. Cézanne. Paris, 1914, стр. 9.

ГОГЕН НА ТАИТИ

8 июня 1891 г., после шестидесятитрехдневного путешествия, Гоген наконец увидел огни острова Таити. Пароход заходил в различные австралийские порты, и художник почти три недели прождал в Нумеа, пока военный корабль не доставил его на Таити. Несмотря на скидку, предоставленную ему французским правительством, он сожалел, что взял билет второго класса, потому что мог бы сэкономить 500 франков и путешествовать почти с теми же удобствами, если бы поехал третьим классом. Но теперь впереди уже виднелось Папэте, и для него начиналась новая жизнь, хотя первое его впечатление при виде встающей из моря земли было не слишком ошеломляющим.

Ровно три года назад, в июне 1888 г., Роберт Льюис Стивенсон впервые увидел острова Полинезии, где надеялся исцелиться от своего недуга. До него в 1843 г. на Маркизские острова заходил на своем китобойном судне Мелвил. В 1872 г. Пьер Лоти пережил там роман, который позднее описал в „Браке Лоти“. Многие другие, в частности американец Чарлз Уоррен Стоддарт, изложили на бумаге свои впечатления от этих легендарных островов. Однако ни один художник еще не отправлялся туда в поисках вдохновения.

Когда Стивенсон впервые увидел Маркизские острова (Гоген много лет спустя променял на них Таити), он написал: „Земля вздымалась остроконечными

вершинами и холмами, обрывалась отвесными скалами и пропастями; цвет ее состоял из сотни оттенков в жемчужно-розовой и оливковой гамме и венчали ее опаловые облака. Неопределенные тона обманывали глаз; тень облаков сливалась с очертанием гор, и весь остров с его бестелесным куполом поднимался и мерцал перед нами, как единая масса... Где-то в этой фантазмагории из скал и облаков пряталась наша гавань".¹

Но Гоген не терял времени на созерцание. Он жаждал действовать. В тот же день, когда нога его ступила на землю Папеэте, он представился губернатору, который любезно принял его, ввиду „художественной миссии“, возложенной на художника. Однако ему не удалось рассеять подозрения губернатора, решившего, что миссия эта равнозначна шпионажу.

Гогену скоро опротивела жизнь в Папеэте, все еще напоминавшая ему Европу, но он был очарован туземцами, стекавшимися туда со всех сторон в предвидении смерти своего безнадежно больного короля Помаре, которому Гоген нанес визит. Через две недели после приезда Гоген стал свидетелем похорон короля. Теперь, со смертью последнего туземного правителя, французские колониальные власти еще крепче взяли в свои руки все дела острова. Гоген — справедливо или нет — расценивал смерть монарха как личную катастрофу, потому что, по-видимому, многого ожидал от его покровительства.

Вскоре Гогена пленила своеобразная атмосфера Таити, глубокая тишина тамошних ночей, ленивая грация туземцев. В конце июля он писал жене: „Мне кажется, что суматохи европейской жизни больше не существует и каждый следующий день будет таким же, как предыдущий, и так до самого конца. Не заключаю из этого, что я эгоист или что я покидаю тебя. Дай мне немножко пожить такой жизнью. Те, кто упрекает меня, не знают души художника. Почему они хотят возложить на нас те же обязанности, что лежат на них? Мы же не возлагаем на них наших обязанностей".²

Присущее ему чутье и в то же время склонность к самообману немедленно подсказали Гогену, что в Папеэте есть возможность получить выгодные заказы на портреты, но вскоре он решил покинуть портовый город и поискать для себя другое место в этой еще девственной стране. В один прекрасный день, в сопровождении Тити, таитянки-полукровки, с которой он встретился вскоре после приезда, Гоген сел в наемную телегу и отправился вдоль берега Тихого океана. В районе Матайеа, примерно в сорока километрах от Папеэте, он нашел то, что искал: деревянная хижина, с одной стороны — океан, с другой — гора, скрытая купой огромных манговых деревьев, и вдали, словно плавающий на горизонте, остров Моореа, за крутые вершины которого каждый вечер трагически заходит солнце. Теперь Гоген решил избавиться от Тити, но вскоре почувствовал себя на новом месте таким одиноким, что позвал ее обратно. Однако не прошло и нескольких недель, как он снова отослал ее, окончательно решив заменить ее простой туземной девушкой, менее испорченной цивилизацией и слишком большим количеством любовников.

Соседи его оказались людьми дружелюбными и приветливыми. Через короткое время он научился немножко говорить на их языке и почувствовал себя

не таким одиноким. Вскоре Гоген начал работать. Как он сам писал впоследствии, начал он со всевозможных набросков и этюдов, „но пейзаж с его яркими, пылающими красками пленял и ослеплял меня... И к тому же было так легко писать, как видишь, без всяких расчетов кладя на холст красную краску рядом с синей!.. Почему же не решался я запечатлеть на полотне все это золото, всю эту солнечную радость? О древняя европейская рутина, робость выражения вырождающихся рас!"³

Гоген украсил свою хижину репродукциями произведений Мане, Пюви де Шаванна, Дега, Рембрандта, Рафаэля, Микельанджело и Гольбейна, а также фотографиями своих детей и, несомненно, повесил в ней литографию, подаренную ему Редоном. Когда одна из соседок залюбовалась „Олимпией" Мане и спросила Гогена, не его ли это жена, он ответил утвердительно. Позже эта женщина согласилась позировать ему. Он был очарован странным сочетанием доброты, бескорыстия, детской чистоты, доверчивости и пугливости в этих простодушных людях, которые готовы были признать его, потому что в противоположность другим европейцам он полностью разделял их образ жизни: питался рыбой, кореньями, фруктами и пил только воду. „Большинство полинезийцев, — замечает Стивенсон, — люди, с которыми легко общаться: они откровенны, любят внимание к себе и жадны до малейшего проявления ласки".⁴

На Гогена произвела большое впечатление их красота, врожденное изящество и достоинство их движений. Он дивился почти мужской силе женщин, женственной грации мужчин, хотя и соглашался, что европейцы могут счесть их уродливыми. Они в свою очередь полюбили его. По вечерам они собирались под густыми панданусами, над которыми высились горделивые пальмы; туземцы пели свои странные жалобные песни, резко заканчивая их отрывистым гортанным воплем. Иногда Гоген играл на мандолине, освоиться с которой ему помог Филлигер в Понт-Авене.

Впоследствии Гоген писал об этих первых неделях в Матайеа: „Жизнь моя с каждым днем становится лучше, я начинаю хорошо понимать язык. Мои соседи... уже считают меня своим. От постоянной ходьбы по камням ноги мои огрубели и привыкли к голой земле, а мое почти всегда обнаженное тело больше не страдает от солнца. Цивилизация мало-помалу выходит из меня. Я начинаю мыслить просто и не питать ненависти к ближнему, более того, я начинаю его любить. Я наслаждаюсь всеми радостями свободной жизни, одновременно животной и человеческой. Я ухожу от фальши, я постигаю природу. Вместе с уверенностью, что завтрашний день будет подобен сегодняшнему, будет таким же свободным, таким же прекрасным, на меня нисходит мир; я развиваюсь нормально и не испытываю больше ненужных тревог".⁵ Он чувствовал, что становится таким же „дикарем", как окружающие его люди.

Соседи захотели посмотреть, как он работает — делает наброски, занимается скульптурой, пишет. На одном из своих первых полотен он изобразил сцену, которую наблюдал из хижины и впоследствии описал: „Утро. В море у берега я вижу пирогу и в ней женщину. На берегу полуобнаженный мужчина. Возле мужчины кокосовая пальма с засохшими листьями. Она кажется похожей на

огромного попугая со свисающим золотистым хвостом, который держит в когтях большую кисть кокосовых орехов. Гармоничным и ловким движением мужчина поднимает обеими руками тяжелый топор, оставляющий на серебристом: небе свой голубой отблеск, а внизу — на мертвом дереве — розовый надрез... На лиловой земле — длинные змеевидные листья металлической желтизны, которые кажутся мне тайными священными письменами древнего Востока.

...Женщина в пироге укладывает сети. Синяя линия моря там и сям разорвана зелеными гребнями валов, разбивающихся о коралловые рифы".⁶

За исключением кокосового дерева все упомянутое в записках Гогена изображено на его картине. Подчеркнуто сверкающие тропические краски по природе своей резко отличаются от тех, какие художник недавно употреблял во Франции. Хотя они насыщены и ярки, Гоген избегает резких противопоставлений, которым он отдавал предпочтение в своих ранних синтетических работах. Его красные и синие, лиловые и желтые краски сосуществуют бок о бок, не враждуя, несмотря на интенсивность; картина эта создает общее впечатление скорее гармонии, нежели контраста. Никто до него не писал такими живыми красками, даже Ван Гог, стремившийся акцентировать дополнительные цвета. Без какого-либо упора на определенные противопоставления все полотно насыщено у Гогена непревзойденной силой цвета. Пламенеющие пейзажи, омытые сверкающим солнцем, позволили наконец Гогену добиться интенсивности цвета, которая не была больше результатом его воображения, а находила обильную пищу в наблюдении действительности, хотя в одном из первых писем к Даниелю де Монфрейду он сообщал: „Я ограничиваюсь копанием в недрах собственного, я и не занимаюсь природой; пытаюсь хоть немного научиться рисовать — существует только рисунок!"⁷

Тем не менее Таити, этот рай южных морей, несомненно дал Гогену давно желанную возможность стать колористом, которым он был от рождения.

Подгоняемый безмерным богатством новых впечатлений, он был теперь так глубоко захвачен творческим порывом, что не мог больше давать оценку собственной работе. Когда в ноябре пришло наконец первое письмо из Франции, от Серюзье, Гоген ответил ему: „Я решительно взялся за работу. Не могу сказать, стоит она чего-либо или нет: сделано много и ничего. Картины еще нет, есть куча набросков, которые могут принести пользу; большое количество документов, которые, надеюсь, будут долго служить мне впоследствии, например, во Франции. Из-за упрощения я не могу судить сейчас об общих результатах. Мне все кажется отвратительным. По возвращении, когда полотна хорошо высохнут, вставятся в рамы и прочее, я смогу судить. Живу я совершенно один в деревне, в сорока пяти километрах от города, мне не с кем поговорить не то что об искусстве, но даже просто по-французски, а на местном наречии, несмотря на все усилия, я изъясняюсь далеко не гладко".⁸

Так как Серюзье, видимо, написал, что он многим обязан художнику, Гоген скромно ответил: „Ты слишком любезен, приписывая мне свои успехи. Может быть, в некоторой степени я тебе и помог, но я, видишь ли, убежден, что художники достигают лишь того, что в них уже заложено. Зерно растет лишь

на плодородной почве. Если ты делаешь успехи, то лишь потому, что должен их делать".⁸

Серюрье, по-видимому, был единственным из молодых друзей и „учеников" художника, кто не забыл Гогена в его далеком изгнании. В декабре 1891 г., примерно в то же время, когда Серюрье получил ответ Гогена, некоторые из „Набидов" и их товарищей устроили небольшую выставку у Лебарка де Бутвиля на улице Лепелетье, под названием „Импрессионисты и символисты" — названием, почти аналогичным тому, какое Гоген выбрал некогда для выставки у Вольпини. Лебарк де Бутвиль, согласно одной опубликованной заметке Орье, только что решил „предложить постоянное пристанище молодым художникам — новаторам, против которых до сих пор настроена критика, над которыми насмеваются посетители и глумятся торговцы картинами и члены жюри".⁹ Среди художников, намеченных для участия в выставках, были Анкетен, Бернар, Лотрек, Серюрье, Дени, Ренуар, Синьяк, Боннар, Руссель, Виллюмсен, Люс, Пти-Жан, Госсон. К ним предполагалось добавить Филлигера, Писсарро, Редона, Ван Гога и Гогена. Первая выставка включала работы Анкетена, Лотрека, Бернара, Дени и Боннара.

Когда на эту выставку явился один журналист, чтобы получить интервью у художников (интервью вошли в моду с тех пор, как Жюль Гюре опубликовал в „Echo de Paris" свои интервью с Анри, Малларме, Мирбо и другими), имя Гогена почти не упоминалось. В числе вопросов, заданных этим журналистом, были и такие: „Как вы определяете художественные тенденции новой школы в живописи и под знаком чего вы группируете ее последователей? Какого мастера вы больше всего любите?"

Анкетен дал довольно уклончивый ответ: „До сих пор я, к сожалению, находился под различными влияниями, но все мои усилия направлены на то, чтобы освободиться от них. Символизм, импрессионизм — все это просто шутки. Никаких теорий, никаких школ. Важен только темперамент". И он добавил, что из современных художников больше всех любит „Сезанна, а также Ренуара! Это два гения чистой воды, и им должна быть воздана справедливость".

С Лотреком журналист встретился на самой выставке. „Он очень маленького роста, смуглый, с бородой, на носу очки. Мы разговорились. Перемежая свои слова легким смешком, г-н де Тулуз-Лотрек сказал нам: „Я не принадлежу ни к какой школе. Я работаю в своем углу. Люблю Дега и Форена..." Здесь г-н Тулуз-Лотрек захихикал. Он очень похож на свои картины, а в них, действительно, сквозит острая ирония. Разве его женщины, меланхолично дремлющие на диванах „публичных заведений", не говорят нам о подлинно беспощадной наблюдательности художника?"

Интервью с Эмилем Бернаром было гораздо более подробным, несомненно потому, что тот оказался куда разговорчивее. „Это искатель, энтузиаст, человек, который скорее умрет с голоду, чем пойдет на малейшую уступку во всем, что касается его искусства. Он также пылкий и деятельный католик, что объясняет мистицизм его картин. В Аньере, в небольшой, построенной из досок мастерской и в доме, где г-н Бернар живет с родителями, нам удалось увидеть мно-

жество любопытных набросков очень оригинальных полотен, витражей удивительной красоты, тщательно вырезанных панно, в высшей степени оригинальных гобеленов... Из этого визита мы вынесли впечатление, что г-н Бернар, которого обвиняли в подражании Поллю Гогену, нисколько на него не похож, да, нисколько! Г-н Эмиль Бернар иератичен — и только. Его картины передают лишь религиозные чувства. Что же касается его приемов, то они очень просты: немного красок притушенных тусклых тонов. Господину Бернару двадцать четыре года. Высокий, хрупкий, с длинными волосами, остроконечной светлой бородкой, голубыми глазами и очень мягким взглядом, он напоминает персонажей Веласкеса. Речь его очень интересна, эрудирована, ясна. „Я христианин, сказал он нам, — и пытаюсь передать чувства, которые живут во мне. Я мечтаю создать иератический стиль, который поднялся бы над современностью, над злобой дня. Технику и вдохновение нам следует черпать в примитивах: будем чрезвычайно скупы во всем, что касается техники, используем линию только для обозначения форм и цвет только для определения состояний. Одним словом, следует создать стиль, который был бы стилем нашего времени". На вопрос, кого из мастеров он любит, Бернар ответил: „Из современников я люблю только Сезанна и Одилона Редона".¹⁰

Морис Дени, благочестивый католик, как и Бернар, решительно отказался назвать своих любимых художников. По поводу своего интервью с ним репортер писал: „По-видимому, в данное время господин Дени занят поисками, от которых ждет удовлетворительных результатов. Хотя ему всего двадцать один год, он говорил с нами со сдержанностью старика. „Мы не претенциозные люди, пребывающие в убеждении, что до конца проникли в тайны „вечного искусства". Мы — искатели, самые скромные искатели... Я считаю, что картина, прежде всего, должна быть украшением. Выбор сюжетов или сцен ничего не значит. Я пытаюсь разбудить мысль, вызвать чувство посредством цветной поверхности, взаимодействия тонов, гармонии линий".

Подобно своему другу Дени, Боннар не назвал своих любимых мастеров, хотя, опять-таки как Дени, не без пользы для себя изучал работы Гогена еще с тех пор, как впервые увидел их на выставке у Вольпини в 1889 г.

„Г-н Пьер Боннар, — сообщил репортер, — также очень молод. Товарищи считают его удивительно одаренным декоратором и иллюстратором... „Живопись должна быть по преимуществу декоративной, — сказал нам г-н Боннар. — Талант раскрывается в том, как распределены линии. Я не принадлежу ни к какой школе. Я просто пытаюсь делать что-то сугубо индивидуальное, а в настоящий момент стараюсь позабыть то, чему с таким трудом научился за четыре года в Школе изящных искусств".¹¹

В то время как эти художники, казалось, позабыли, чем они обязаны Гогену, хотя, за исключением Лотрека и, возможно, Анкетена, все они не без пользы для себя испытали его раскрепощающее влияние, Орье решил наконец воздать должное своему отсутствующему другу. В тот момент он подготавливал важную статью, в которой намеревался проанализировать новое направление, подчеркнув решающую роль Гогена. Шарль Морис также опубликовал очерк

о Гогене, где объявил: „В настоящее время в живописи примером для молодых художников служат Пюви де Шаванн, Карьер, Ренуар, Дега, Гюстав Моро и Гоген. У каждого из них своя область".¹²

Однако в это время Гоген не думал о том, признают или нет молодые художники его ведущую роль. Его беспокоило не столько то, что собратья по искусству могут игнорировать его, сколько то, что те, кто, казалось, должны были охранять его интересы, уже позабыли о нем. Письма из Франции шли невероятно медленно, и ему приходилось по неделям, от одной почты до другой, и всегда напрасно ждать обещанных денежных переводов. Вскоре он начал горько жаловаться на небрежность своих друзей. Ни слова от Мориса, который задолжал ему 500 франков, ни слова от Долана, который предполагал платить ему по 300 франков за каждую из оставленных у Танги картин, ни слова от галереи Гупиля, от Портье и т. д. Де Хаан не отвечал на его письма; Бернар, видимо, интриговал против него. Даниель де Монфрейд наконец написал, но сообщил лишь, что Жюльетта родила ребенка, которого Гоген не хотел; девочка была больна и нуждалась в помощи. Гоген видел, как тают его ресурсы, и в отчаянии уповал лишь на то, что деньги из Парижа придут прежде, чем резервы окончательно истощатся.

Странный контраст представляли собой тревога, с которой Гоген непрестанно ожидал очередной почты, и идиллическая жизнь, которую он вел. Когда одиночество стало невыносимым, Гоген решил совершить путешествие по острову и заодно поискать новую подругу. Он отправился в глубь острова и, благодаря тому что один жандарм одолжил ему лошадь, получил возможность покрывать значительные расстояния.

В одной из туземных деревень, где его пригласили принять участие в трапезе, он познакомился с молодой девушкой, робко изъявившей свою готовность стать его „вахинэ". Ей было около тринадцати лет (что соответствует физической зрелости европейской девушки восемнадцати-двадцати лет), и она последовала за художником к нему в дом, молчаливая, безмятежная, красивая. Только чуточку насмешливый изгиб ее чувственного рта предупреждал Гогена, что в этом удивительном приключении она может, в конце концов, оказаться более сильной половиной той странной пары, которую они составили.

В трогательных поэтических выражениях рассказал¹³ впоследствии Гоген, как чудесно и радостно жил он с Техурой, спокойной, печальной и насмешливой; как он пытался постичь ее загадочную, первобытную душу; как она незаметно наблюдала за ним, не выдавая своих мыслей; как он полюбил ее; как спустя неделю она ушла от него, чтобы, согласно условию, навестить родителей, и как он боялся потерять ее; как через несколько дней она вернулась по своей доброй воле, показав этим, что была с ним счастлива; как после этого испытания они зажили счастливой жизнью, основанной на взаимном доверии; как, исполненный новых сил, он опять начал работать; как присутствие Техуры озаарило его хижину сверкающей радостью; как через нее он глубже постиг непроницаемую душу туземцев; как вскоре чуть ли не начал разделять ее примитивные суеверия; как податлива и нежна была эта девушка, как невинна и в то же

время искушена, независима и в то же время послушна, умна и легкомысленна, сдержанна и по-детски весела, наивна и любопытна, любвеобильна и бескорыстна; как помолодел он в ее обществе и как все больше и больше отдалялся от цивилизации; как потерял всякое представление о добре и зле, потому что прекрасное было в то же время благом, а Техура была прекрасна.

Он часто писал ее, иногда одетой, большей частью обнаженной. Молодая женщина с правильными чертами лица, прямыми черными волосами, стройным телом, небольшой грудью и длинными хорошо развитыми ногами, фигурирующая почти во всех его таитяньских картинах, — это несомненно Техура. Он писал ее мечтающей, в широком розовом платье, скрывающем стройную фигуру; он писал ее на берегу, где солнце ласкало ее золотистое тело; он писал ее сидящей на корточках под деревом, купающейся в ручье, несущей фрукты. В конце концов он написал ее в облике торжествующей богини своего племени, как королеву Ареои; во всем великолепии наготы она восседает на троне, на фоне тропического пейзажа, и яркие краски декоративного ковра оттеняют сияющие тона ее бронзовой кожи.

Одна из первых картин, где изображена Техура, написана в 1891 г. (как и „Мужчина с топором“) и представляет собой своеобразную композицию, навеянную религиозной темой, схожей с темами, которыми он иногда занимался в Бретани. Стремясь уловить характер туземных верований и особенно суеверий, внушаемых ему Техурой, он использовал в „Ia Orana Maria“ тропическое окружение для библейской сцены, так же как раньше избрал бретонское окружение для картины „Иаков, борющийся с ангелом“. „Ia Orana Maria“ (Ave Maria) — причудливая попытка сочетать великолепие фона южного моря с религиозным мистицизмом, в котором был воспитан Гоген. В письме к Монфрейду он так объяснял сюжет картины: „Ангел с желтыми крыльями указывает двум таитянкам на фигуры Марии и Христа, тоже таитян. На них „парэо“ — пестрая ткань, которую обертывают вокруг тела как хотят. На заднем плане очень темные горы и цветущие деревья. Темно-лиловая дорога и изумрудно-зеленый передний план. Слева бананы. В общем, я доволен“. ¹⁴

Любопытно, что в этой картине — одной из первых работ, сделанных на Таити, Гоген не только сохранил духовную связь со своими понт-авенскими религиозными картинами, но чувствуется также, что он почерпнул вдохновение из фотографии, изображающей барельефный фриз яванского храма в Барабудуре, которую, по-видимому, приобрел на парижской Всемирной выставке 1889 г. ¹⁶ Таким образом, глубокое впечатление, которое произвело на него два года тому назад искусство Азии, теперь нашло свое отражение в двух фигурах таитянок, чьи позы почти буквально списаны с яванского фриза. Но эта необычайная смесь католической темы, полинезийских фигур и яванских буддийских поз мастерски объединена композицией, блистательными красками и тонким мазком, передающим искусные вариации плоских однообразных ярко окрашенных поверхностей и мягко моделированных тонко подцвеченных деталей.

Примерно в тот же период Гоген написал несколько пейзажей почти в импрессионистском духе, если не считать их тропических гармоний. Не связанный

больше суровыми требованиями синтетической программы, стиль Гогена в этих пейзажах стал значительно мягче: линии и изгибы сделались более изящными, плоские планы потеряли жесткость благодаря легкой вариации тонов и колорит утратил резкие акценты. Но композиции художника по-прежнему строились все на тех же элементах — упрощенных формах и больших однородных плоскостях, объединенных ритмическим рисунком.

Различия в подходе, технике и цвете, которые можно наблюдать в первых картинах Гогена, написанных на Таити, объясняются тем, что он приехал туда, не имея заранее готовой концепции и твердых планов. Напротив, он с чувством, похожим на сладострастие, отдался прелести нового окружения, которое наблюдал и впитывал в себя. В каждой новой работе он старался найти подходящее выражение для того покоя и великолепия, которыми его пленили южные моря, старался найти пластические эквиваленты неправдоподобной красоте пейзажа и людей, словом, всему, что деспотически держало его во власти своего очарования.

Однако радость первых счастливых месяцев жизни с Техурой после отъезда из Папеете длилась недолго. В марте 1892 г. художник сообщил Монфрейду: „Я был очень серьезно болен. Представьте себе, я выплевывал по четверти литра крови ежедневно. Остановить ее было невозможно: горчичники к ногам, банки на грудь — ничто не помогало. Врач здешней больницы очень волновался и считал, что со мной кончено. Он сказал, что легкие у меня здоровые и даже крепкие, но сердце сыграло со мной скверную шутку. Впрочем, оно перенесло так много ударов, что ничего удивительного здесь нет. Когда кровохарканье прекратилось, меня начали лечить дигиталисом; теперь я снова на ногах и приступы пока что не возобновлялись, но все равно придется быть осторожным".¹⁴

Две недели спустя Гоген написал Серюрье: „Письмо твое застало меня в один из тех страшных моментов нашего существования, когда человек должен принять решение, великолепно зная, что и с той, и с другой стороны его ждет удар. Одним словом, из-за подлости Мориса я нахожусь в отчаянном положении и мне придется вернуться. Но как это сделать без денег? С другой стороны, я хочу остаться: я еще не закончил свою работу, едва только принялся за нее, а я чувствую, что начинаю делать хорошие вещи... Если бы у меня было еще 500 франков (как раз те 500 франков, которые мне должен Морис), я продержался бы. В мае мне обещали заказать портрет одной женщины за 2500 франков, но это только обещание, и я не знаю, можно ли на него рассчитывать. До мая я буду делать все возможное и невозможное, чтобы продержаться. Если портрет закажут, — а мне придется сделать его таким, какие нравятся, то есть в духе [официального художника] Бонна, — и если за него заплатят, то я надеюсь получить еще парочку заказов. В таком случае я вновь обретаю независимость... Не смею ничего сказать о том, над чем сейчас работаю, до такой степени мои полотна пугают меня. Никогда публика не примет их. Они уродливы со всех точек зрения, и я узнаю, каковы они на самом деле, только когда приеду в Париж и все вы посмотрите их... Что за чудо эта древняя полинезийская религия! Голова моя лопается от нее, а то, что она подска-

зывает мне, перепугает всех. Завсегдатаев гостиных и без того пугали кои прежние работы. Что же они скажут о новых?"¹⁶

Восторги Гогена по поводу полинезийской религии были вызваны не столько тем, что ему, как он намекал впоследствии, поведала Техура (женщины Океании не посвящены в тайны древнего культа своих племен), сколько книжкой, которую дал ему один француз в Папезте, вероятно, во время пребывания художника в больнице. Это было двухтомное сочинение Меренхута, написанное в 1835 г. и повествующее о путешествиях автора по островам Тихого океана.¹⁷ Консул Соединенных Штатов, а впоследствии и Франции, Меренхут провел много лет на Таити, где подружился с туземцами и даже защищал их иногда от чрезмерного рвения миссионеров. Таким образом, он завоевал доверие нескольких таитянских вождей и жрецов и добросовестно записал легенды, которые с незапамятных времен передавались из поколения в поколение и которым суждено было отступить перед натиском христианства. Гоген занес множество этих легенд (на французском, а также на туземном языках) в записную книжку, на обложке которой значилось: „Древний культ Маори“, и украсил рукопись многочисленными рисунками и акварелями.¹⁸ Задумал ли он уже тогда использовать эти записи как материал для книги о своем пребывании в южных морях или просто хотел более подробно ознакомиться с таинственным историческим фоном, на котором протекала перед его глазами повседневная жизнь полинезийцев, — трудно сказать. Бесспорно одно: переписывая текст Меренхута, Гоген воочию видел сюжеты, которые мог изображать теперь, когда он изучил природу суеверий и верований, управлявших когда-то жизнью таитян и до сих пор не изживших себя.

Не удивительно, что Гоген, который все больше и больше привязывался к своему новому окружению и голова которого „лопалась“ от новых планов, боялся, как бы ему не пришлось уехать. Заказ на портрет, по-видимому, не поступил, что едва ли удивило художника. Не он ли восклицал в письме к Серюрье: „Ах, если бы я только мог стряпать натуралистические картины, создающие иллюзию реальности, как это делают американцы, я продал бы несколько полотен за хорошую цену. Но я — это только я и писать умею только так, как ты знаешь!“¹⁸

Однако в июне, когда он уже тратил последние сантимы¹⁹ и готовился просить губернатора, чтобы его, как нуждающегося колониста, репатриировали на казенный счет, он встретил одного французского капитана, который дал ему 400 франков задатка за портрет, хотя так и не заказал его. Эти деньги дали ему возможность просуществовать еще несколько месяцев. Тем временем жена его побывала в Париже и собрала там некоторые его картины, чтобы попытаться продать их в Дании и даже устроить выставку в Копенгагене. Когда ей удалось найти нескольких покупателей, Гоген с гордостью заметил ей, что его работы, в конце концов, тоже чего-то стоят, и попросил прислать ему часть денег. Он продолжал усиленно переписываться с женой, уверял ее, что тоскует без семьи, но в то же время объяснял, что карьера его как художника требует продолжительного пребывания в тропиках. Из всех его друзей добросовестно

писали ему только Даниель де Монфрейд, неустанно исполнявший все поручения Гогена и охранявший в Париже его интересы, да Поль Серюзье.

Когда Метта Гоген упрекала мужа за отъезд из Парижа, он оправдывался: „Ты пишешь, что я поступил неправильно, уехав из центра художественной жизни. Нет, я прав. Я уже давно знаю, что и зачем я делаю. Центр моей художественной жизни — моя собственная голова. Я силен, потому что другие не могут свести меня с правильного пути и потому что я делаю то, что во мне заложено".²⁰

В мае он с нескрываемым удовлетворением написал ей: „Позади у меня одиннадцать месяцев регулярной работы и сорок четыре значительных картины". Но он не смог удержаться и тут же занялся расчетами: „Это означает минимум 15 000 франков за год, если найдутся покупатели".²¹

Чувствуя, что за год он действительно уловил дух своего нового окружения, Гоген наконец выразил удовлетворение своей работой: „Я решительно доволен своими последними картинами и чувствую, что начинаю постигать характер Океании. Уверяю тебя, того, что я делаю здесь, никто никогда не делал; Франция об этом даже не слыхала. Надеюсь, эта новизна настроит публику в мою пользу... Три месяца назад я послал в Париж образец своей работы, который считаю хорошим. Посмотрим, что о нем скажет Париж".²²

В июле он снова написал жене, объясняя, что надеется еще на год задержаться в тропиках, но боится, что ему придется уехать раньше из-за отсутствия денег: „Теперь, когда я знаю страну и ее аромат, я много работаю. Таитяне, которых я пишу в очень загадочной манере, тем не менее настоящие полинезийцы, а не жители востока из Батиньоля [Парижская биржа профессиональных натурщиков]. Почти год понадобился мне, чтобы понять этих людей, и теперь, когда я достиг этого и работа моя пошла хорошо, мне, вероятно, придется уехать. Есть от чего взбеситься!"²³

Только в сентябре 1892 г. первая таитянская картина Гогена появилась в галерее Гупиля [Буссо и Валадон], но нет никаких свидетельств, что она произвела сенсацию или хотя бы просто привлекла к себе внимание. Даниель де Монфрейд был о ней высокого мнения, однако Шуффенекер, — сильно позабавив этим Гогена, — пришел в полную растерянность и воскликнул: „Но ведь это же не символизм!"²⁴

Подобно тому как Бернар подчеркивал в своем интервью, что он ничем не обязан Гогену, последний в одном и том же письме к Монфрейду дважды утверждал теперь, что полотно это „не имеет ничего общего с Бернаром".²⁵ На самом же деле эта картина, написанная в 1891 г., была далеко не такой поразительной, как последующие таитянские картины. Она не отличалась еще специфическим ароматом и тем особым стилем, которого художник достиг в „Мужчине с топором" и в „La Ogana Maria". Это был портрет туземной женщины, одетой в яркое платье, с цветком в руке и явно старше Техуры. Как на многих таитянских картинах художника, на ней сделана надпись на туземном языке: „Vahine no te Tiare", которую сам Гоген перевел Монфрейду: „Женщина с цветком".

Возможно, это была одна из тех „спокойных" картин, посредством которых Гоген рассчитывал добиться заказов на портреты. Если бы не экзотичность модели, этот портрет можно было бы счесть работой Гогена, сделанной еще во Франции до его отъезда. Нет ничего удивительного поэтому, что она практически прошла незамеченной, хотя вполне могла бы встретить более теплый прием, не будь парижский художественный сезон так богат значительными событиями.

Неизвестно, держали ли Гогена его немногочисленные корреспонденты в курсе всего происходящего в Париже. Его длинные ответы на их письма посвящены лишь его личным делам и не содержат намеков на какие-либо события в художественном мире. А между тем в течение всего 1892 г. выставки и другие предприятия следовали друг за другом в ускоренном темпе.

В январе Дюран-Рюэль открыл полную ретроспективную выставку работ Писсарро, экспонировав семьдесят две картины и гуаши, сделанные художником между 1870 и 1892 г. Предисловие к каталогу было написано Жоржем Леконтом, а восторженная статья Октава Мирбо увеличила количество посетителей. Эта выставка ознаменовала „реванш" Писсарро после немилости, в которой он находился у публики во время своего дивизионистского периода. Когда выставка закрылась, Дюран-Рюэль сам купил все оставшиеся непроданными картины.

В следующем месяце в той же галерее Моне выставил свои последние серии „Тополей", успех которых еще раз подтвердил растущую популярность художника („Моне теперь зарабатывает около 100000 франков в год", — писал Гоген жене).

За выставкой Моне в мае последовала большая ретроспективная выставка Ренуара, — как и у Писсарро, первая такого рода, — на которой Дюран-Рюэль экспонировал ни больше, ни меньше как сто десять картин, выполненных художником за последние двадцать лет. Выставка имела огромный успех, и Ренуар был наконец признан великим художником. Правительство впервые приобрело его картину, а его будущий покровитель Ганья сделал первые покупки.

Между выставками Моне и Ренуара Дюран-Рюэль в марте отдал свои галереи под широко разрекламированный „Салон Розенкрейцеров". Граф Антуан де Ларошфуко, субсидировавший это предприятие, впоследствии с радостью вспоминал, что открытие было „истинным триумфом: несколько послов, в том числе его превосходительство посол Соединенных Штатов, почтили открытие нашей выставки своим присутствием... На улице Лепелетье стояли такие толпы народа, что пришлось изменить маршрут курсировавшего по ней омнибуса".²⁶

В соответствии со своей программой Сар Пеладан, „великий магистр ордена", исключил из этой выставки не только исторические, батальные и патриотические сюжеты, „даже хорошо написанные", все юмористические, ориенталистские и иллюстративные работы, но также „всякое изображение современной жизни как личной, так и общественной; портреты, если только позирующие модели не одеты в костюмы прошлых веков; все сельские сцены, все пейзажи, за исключением тех, что выполнены в манере Пуссена; морские пейзажи и моряков; домашних животных, цветы, фрукты и прочее". Вместо этого он высказался в пользу „католической догмы и итальянских сюжетов, начиная от Маргаритоне



до Андреа Сакки; интерпретации восточной теологии, за исключением теологии желтых рас; декоративных аллегорий; обнаженных моделей, выполненных в стиле Приматиччо, Корреджо или выразительных голов в духе Леонардо и Микельанджело".²⁷

Среди разнородных художников, которых пригласил Сар, было много людей, сравнительно мало связанных с новым мистико-католическим направлением и принявших приглашение главным образом для того, чтобы не упустить возможность показаться на хорошо разрекламированной выставке. В самом деле, набожность, как указывали некоторые наблюдатели, не является синонимом веры, а на выставке у последователей Пеладана можно было увидеть много Тартюфов и мало по-настоящему убежденных людей.

С другой стороны, некоторые, такие поистине ревностные католики, как Пюви де Шаванн и Морис Дени, и подлинные мистики, как Редон и Моро, предпочли не присоединяться к толпе „Розенкрейцеров". Понт-авенская группа была представлена Филлигером и Бернаром. Граф де Ларошфуко проявил живой интерес к обоим художникам и вскоре начал поддерживать их.

В общем выставка выглядела безжизненно и бледно и ей был присущ сильный академически-религиозный оттенок. Хотя Валлотона забавляли помпезные анонсы Сара, он нашел выставку значительно более интересной и достойной, чем предполагал, и даже заявил об этом в пространной статье.²⁸ Но он был единственным, кто поддержал эту затею. В числе критиков, яростно порицавших ошибочность тенденций „Розенкрейцеров", был Феликс Фенеон. Вот его отзыв: „Участникам выставки, очевидно, никогда не понять, что картина должна прежде всего привлекать своим ритмом, что художник проявляет слишком большую податливость, выбирая сюжет, уже имеющий богатое литературное прошлое, что три груши на скатерти Поля Сезанна — волнующи, а иногда таинственны, тогда как вся вагнеровская Валгалла, написанная ими, столь же не интересна, как и Палата депутатов".²⁹

Несмотря на большой шум, поднятый вокруг выставки „Розенкрейцеров", она была лишь второстепенным симптомом возрождения общего интереса к религии, который проявился, например, в том, что Гюисманс, автор романа „Наоборот", пропагандировавший декадентско-символистское движение, удалился в траппистский монастырь и принял там католичество.

Еще до того как закрылся „Салон Розенкрейцеров", „Независимые" открыли свой, включавший довольно обширную посмертную выставку Сёра. На ней было показано двадцать семь картин, девять небольших деревянных дощечек и десять рисунков; большинство работ предоставила мать художника. В числе участников Салона (всего было выставлено 1232 работы) были Бернар (с девятью работами), Боннар, Кросс, Даниель де Монфрейд, Дени, доктор Гаше, Госсон, Леммен, Люс, Птижан, Люсьен Писсарро, „таможенник" Руссо (с шестью полотнами),

Синьяк, Лотрек (с семью работами, включая одну афишу и несколько портретов Ла Гулю), ван Риссельберг, Веркаде и Виллюмсен.

Дени опубликовал в „La Revue blanche" статью о „Салоне независимых", где говорил о художниках, „отправной точкой которых стали теории г-на Эмиля Бернара, популяризированные редким талантом г-на Гогена". В частности, он назвал Анкетена „жертвой г-на Эмиля Бернара, этого нетерпимого интеллектуалиста".³⁰ В связи с участием Бернара в выставке „Розенкрейцеров" критик Роже Маркс уже назвал его „основателем так называемой символистской школы", отмечая, что он был „даже раньше Гогена создателем того эстетического стиля, который с тех пор называется символистским".³¹

В апреле Бернару наконец удалось устроить у Лебарка де Бутвиля небольшую выставку работ Ван Гога, включавшую шестнадцать полотен, которые, видимо, привлекли к себе мало внимания. Бернар был огорчен, что ни Орье, ни Мирбо, ни другие, на чью помощь он рассчитывал, не поддержали его в прессе.³² (В феврале Веркаде и Серюзье посетили вдову Тео Ван Гога в Буссуме в Голландии, и картины Винсента глубоко их взволновали; на следующий год госпожа Тео Ван Гог-Бонгер организовала выставку Ван Гога в амстердамской „Панораме".)

Тем временем в Брюсселе „Группа двадцати" устроила еще одну посмертную выставку Сёра, состоявшую из семнадцати картин („Натурщицы", принадлежавшие Гюставу Кану, „Парад", „Цирк", „Пудрящаяся женщина" и ряд пейзажей), дюжины небольших дощечек и девяти рисунков.³³ В числе приглашенных на их выставку 1892 г. были Мери Кассат, Морис Дени, Леон Госсон, Максимилиан Люс, Люсьен Писсарро и Тулуз-Лотрек. Синьяк принимал участие в выставке уже не как гость, а как член группы. Он показал „Портрет Феликса Фенеона" и ряд морских пейзажей, озаглавленных „Адажио", „Ларгетто" „Скерцо" и т. п. На свою десятую выставку, в 1893 г., „Группа двадцати" снова пригласила Тулуз-Лотрека вместе с Эмилем Бернаром, Анри-Эдмоном Кроссом и Птижаном. Это была их последняя выставка, так как Октав Маус, считая, что десять лет — достаточный срок жизни для авангардистского направления, предложил членам группы проголосовать за ее роспуск. Большинство поддержало его, чувствуя, что лучше оставить добрую память о смелом начинании, чем видеть, как созданное ими направление изживает себя. Впоследствии Маус на совершенно иной основе учредил новое общество — „Свободная эстетика".³⁴

В числе художественных событий 1892 г. были также выставка Берты Моризо в галерее Гупиля и назначение Гюстава Моро профессором Школы изящных искусств. Одиночество его кончилось, он вступил в контакт с новым поколением и начал отныне принимать активное участие в его воспитании.

Ренуар провел лето в Бретани, главным образом в Понт-Авене. Осенью Дега выставил у Дюран-Рюэля серию пастельных пейзажей; это была его последняя персональная выставка, так как он больше никогда не соглашался выставлять собрание своих работ перед публикой.

В ноябре Лебарк де Бутвиль устроил еще одну групповую выставку молодых художников, вывесив бок о бок друг с другом полотна нескольких

неоимпрессионистов, картины Лотрека и работы таких „Набидов“, как Боннар, Вьюар и Дени, а также одну картину Гогена. Бернар в этой выставке не участвовал.

Хотя новое поколение художников все больше концентрировалось вокруг Лебарка де Бутвиля, оно не забывало и папашу Танги, несмотря на то, что последний не мог устраивать выставок в своем маленьком магазинчике. После смерти Ван Гога и отъезда Гогена завсегдатаями у Танги стали неоимпрессионисты, сумевшие перетянуть старика на свою сторону. Один молодой датский художник, посетивший Париж в 1892 г., записал в дневнике:

„Папаша Танги является сейчас одним из основных поставщиков красок для импрессионистов и синтетистов. Его лавчонка завалена горами полотен (часть из них — просто хлам), которыми художники, вероятно, расплачиваются за краски. Поговорив с его Ксантипой и приручив ее покупкой красок, которые папаша Танги собственноручно трет на кухне, вы получаете разрешение порыться в картинах и выбрать для себя великолепные вещи по весьма умеренным ценам.

Ван Гог был, видимо, своим человеком в этом доме, где хранится множество его картин — прекрасные провансальские пейзажи, очень красивый по цвету натюрморт с фруктами и портрет старика Танги, выполненный грубовато, но на редкость характерный. Есть тут и портрет Гогена на фоне пейзажа, с моей точки зрения малоинтересный. Здесь же лежат отличные полотна Писсарро, Гийомена, Сезанна и Сислея, который, как и Анкетен, кажется, добился наконец известности, поскольку работы этих двух последних художников вывешены в Салоне на Марсовом поле.

Можно увидеть там и картины некоего молодого человека, который, я убежден, вскоре добьется известности, потому что, помимо несомненного таланта, он обладает еще умением следовать приятной или, вернее, избегать неприятной тенденции, столь часто проявляющейся у его товарищей. Зовут его Дени... Из молодых надо упомянуть еще о Даниеле [де Монфрейде], чьи пейзажи хороши по цвету, хотя как колорист он слабее остальных... Лео Госсона, чьи устремляющие краски, деревья и дома напоминают вам олеографии Синьяка с его несносной пуантилистской техникой, и т. д.

От большинства находящихся у папаша Танги картин волосы буквально встают дыбом. Дело тут не в том, что у авторов нет таланта, а в том, что они сознательно и последовательно добиваются уродливости в комбинации цветов и выполнении.

При всем многообразии их псевдонаучных теорий живописи эти мальчишки — сущие доктринеры. Они цитируют Шеврейля и целую кучу химиков и оптиков, с сожалением посматривая на каждого, кто не разбирается в спектральном анализе.

Словом, покупать краски у Танги — нескучное занятие. Когда я выбрал один из моих любимых пигментов, который не входит в меню хромолюминаристов, торговец подскочил, словно ужаленный скорпионом, и отечески порекомендовал мне не брать эту краску — не потому что она хуже остальных, а потому что употребление ее противоречит катехизису новой школы".³⁵

В декабре неоимпрессионисты устроили выставку, участие в которой приняли почти все члены группы.

В том же месяце в Берлине разразился „скандал“, о котором сообщалось в „*Mercure de France*“: выставка молодого норвежского „импрессиониста“ Эдварда Мунка (действительно, многим обязанного Гогену) до такой степени возмутила публику, что картины его через несколько дней пришлось снять.

Тем временем на политической арене также царил оживление. Активность анархистов возрастала. Одна за другой рвались бомбы. Один из вожаков анархистов, Равашоль, в конце концов был арестован, сознался в своих преступлениях и предан казни. Но анархистские выступления продолжались.³⁶ Террор принял такие размеры, что, согласно одному хроникеру, Париж в течение нескольких недель „казался осажденным городом: улицы пусты, магазины заперты, омнибусы без пассажиров, музеи и театры закрыты, полиции не видно, хотя она незримо присутствует всюду, войска в предместьях готовы выступить по первому сигналу. Семьи богатых иностранцев покидают город, отели пустуют, доходы лавочников падают...“³⁷

Положение дел отнюдь не улучшили угроза холерной эпидемии и разоблачение вопиющих махинаций администрации Панамской компании, в которых были замешаны ведущие политические деятели, что вынудило правительство лавочников подать в отставку.

Конечно, все эти события не имели прямого отношения к жизни Гогена на Таити, хотя его постоянные затруднения могли бы уменьшиться, не будь общее положение таким тревожным. Однако одно из событий непосредственно касалось его, хотя узнал он о нем с некоторым опозданием, поскольку Морис, вопреки своему обещанию, не информировал его своевременно. В апреле 1892 г. появилась длинная статья Орье „Символисты“ с многочисленными иллюстрациями, включавшими работы Редона, Боннара, Гогена, Серюзье, Дени, Вюйара, Анкетена и пр. По-видимому, жена Гогена первая сообщила мужу об этой статье, и он немедленно ответил: „Я знаю Орье и полагаю, что он уделяет мне в статье достаточно внимания. Направление это в живописи создал я, и многие молодые художники извлекли из него пользу; они, конечно, не бесталанны, но воспитал их все-таки я. Все, что они делают, исходит не от них, а от меня“.²¹

Орье, не заходя так далеко в своей статье, все же признавал ведущую роль Гогена. Статья его начиналась теоретическим рассуждением об искусстве вообще и символизме в частности, охватывая примерно те же вопросы, которые он рассматривал в своем очерке о Гогене. Он определял в ней произведение искусства „как перевод на специальный и естественный язык некой духовной данности, имеющей различную ценность, которая как минимум является фрагментом духовного мира художника, а в своем оптимальном воплощении представляет весь его духовный мир, соединенный с духовной сущностью изображаемого предмета. Завершенное произведение искусства есть, таким образом, новое творение; его можно было бы назвать абсолютно живым, поскольку оно обладает душой, которая оживляет его, а в действительности является синтезом двух душ: души художника и души природы“.³⁸ По существу, это представляло собой тщательно

разработанное и несколько усложненное знаменитое определение Золя, навеянное работами Курбе и ранних импрессионистов: „Произведение искусства есть кусок жизни, пропущенный сквозь призму темперамента“. Орье не принял во внимание концепцию, которую сформулировал Морис Дени в статье, опубликованной в 1890 г.: „Следует помнить, что любая картина не столько изображает коня, обнаженную женщину или анекдотический сюжет, сколько прежде всего является плоской поверхностью, покрытой расположенными в определенном порядке красками".³⁹

Определив свои теоретические предпосылки, Орье переходил к анализу творчества и роли различных приверженцев символизма. „Бесспорным основоположником этого направления, — в один прекрасный день мы, может быть, назовем его новым Возрождением, — был Поль Гоген. Художник, резчик по дереву, декоратор, он был одним из первых, кто ясно заявил о необходимости упростить формы выражения, о законности поисков иных эффектов, отличных от рабского подражания натуралистов, о праве художника углубляться в духовное и непостижимое. Его широко известная художественная продукция уже значительна. Она отмечена печатью глубокой и возвышенной идеалистической философии, выраженной с помощью элементарных средств, что в особенности возмутило публику и критиков. Можно сказать, что творчество его — это Платон, пластически интерпретированный гениальным дикарем. Действительно, в Гогене есть нечто от дикаря, первобытного человека, индийца, который, руководствуясь одним лишь инстинктом, вырезает на слоновой кости, воплощая странные и чудесные мечты, более волнующие, чем банальные грезы наших патентованных академических мэтров... И он сам смутно сознает это, раз он решил покинуть нашу уродливую цивилизацию, удалясь в изгнание на дальние волшебные острова, еще не испорченные европейскими фабриками, на лоно девственной природы варварского и роскошного Таити, откуда он привезет, — мы предсказываем это с полной уверенностью, — новые превосходные оригинальные работы, каких уже не воспринимает анемичный и одряхлевший мозг современного арийца.

Рядом с Гогеном следует назвать его друга и, если уж не ученика, то по крайней мере пылкого почитателя Винсента Ван Гога, необыкновенного и божеественно неуравновешенного художника, увы, умершего слишком молодым, чтобы оставить работы, на которые позволяли нам надеяться его гений, его могучая самобытность, безумная жажда творчества, лихорадочные поиски, возвышенные и многообразные интересы. И все-таки он прожил достаточно долго для того, чтобы завещать музею нашего восхищения множество полотен ослепляющей интенсивности и незабываемой своеобразности, тысячи сверкающих символов самой истерзанной в мире души.

Среди несущих новое радостное слово, так привлекающее молодежь, следует упомянуть еще одного художника, столь же оригинального, столь же глубоко идеалистичного, но еще более своеобразного и грозного, чье гордое презрение к натуралистическому подражанию, чья любовь к мечтам и духовному началу если и не сделали его непосредственным предтечей новых современных художников, то по крайней мере косвенно повлияли на формирование их творческого

духа. Речь идет об Одилоне Редоне, чьи литографии подобны кошмарам. Пальцы этого художника как будто раздирают пелену окружающих нас тайн... а уста его как будто кричат, что результат всей человеческой науки, всей мысли — не что иное, как дрожь ужаса в бесконечной ночи.

Быть может, — полноты и справедливости ради, — следует упомянуть также импрессионистов и неоимпрессионистов, чье увлечение индивидуальным стилем — субъективным, спонтанным, построенным на ощущениях, и чьи технические изыскания, конечно, повлияли на художественную эволюцию, которую мы здесь рассматриваем. Быть может, здесь следовало бы поговорить о Дега, Сезанне, Моне, Сислее, Писсарро, Ренуаре и об их попытках достичь выразительного синтеза; о несчастном Сёра и его — самой по себе такой бесплодной — научной теории разложения света и линейных ритмов; об Анкетене и его экспериментах в японском стиле, „клуазонизме“, об упрощении цвета и рисунка...

Ограничимся тем, что после крупных уже названных нами имен упомянем молодых людей, еще не вышедших из периода попыток и поисков, еще не создавших совершенных и законченных работ, но тем не менее в высшей степени интересных своим энтузиазмом, интеллектом и рвением, с каким они подготавливают долгожданное возрождение спиритуализма в искусстве.

Во-первых, это Поль Серюзье. Одно время скованный чуть ли не рабским подражанием Гогену, он вскоре обрел собственную индивидуальность, и последние его полотна, исполненные поэтического символизма, красивого и искусного синтеза линий и цвета, обещают нам первоклассного художника.

Затем идет Эмиль Бернар. [Орье впервые упомянул здесь своего бывшего друга, но то, что он сказал о нем, не могло полностью удовлетворить художника.] Несмотря на свою крайнюю молодость, он одним из первых восстал вместе с Гогеном против сложной техники импрессионистов. [Читай: неоимпрессионистов.] У него, видимо, очень любознательный творческий ум, очень живой, но чересчур гибкий: ему недостает уравновешенности, упорства и последовательности в исканиях. Когда он найдет свой собственный путь, когда осознает, что красота формы составляет такой элемент искусства, каким не следует пренебрегать, когда откажется от слишком откровенной неуклюжести, искусственной наивности, которыми упивается, он начнет писать поистине великолепные картины, потому что обладает душой поэта и пальцами настоящего художника".³⁸

Затем Орье переходил к таким „мистико-католическим“ художникам нового поколения, как Филлигер и Дени, а также говорил о Русселе, все еще находившемся под влиянием Пюви де Шаванна, о Рансоне и Боннаре, „восхитительном декораторе, таком же искусном и изобретательном, как японцы, и умеющем украсить уродливые стороны нашей жизни остроумными и радужными узорами своего воображения“. Орье не забыл и Вюйара, „редкого колориста, очаровательного импровизатора, поэта, умеющего не без некоторой иронии передавать сладостные эмоции жизни, нежность интимных интерьеров“.³⁹

Однако, несмотря на старания Орье превознести гений Гогена, дела художника в Париже шли из рук вон плохо. В декабре 1892 г. торговец картинами Портье вернул Даниелю де Монфрейду семь картин Гогена, весь свой „запас“

его работ: „Картины Гогена, которые я посылаю вам обратно, уже неоднократно просматривались всеми моими клиентами. Таким образом, держать их у себя и дальше я считаю совершенно бесполезным. Если за время моего [двух-трех-месячного] отсутствия вы получите другие вещи Гогена, я посмотрю по приезду, не найдется ли среди них картин более подходящих для продажи, чем те, что я возвращаю... У меня было десять полотен Гогена, из них я уже вернул три г-же Гоген, которая увезла их в Копенгаген".⁴⁰

В марте следующего года Морис Жуаян из галереи Гупиля, которому де Монфрейд в январе 1892 г. передал десять картин Гогена и пять керамик, написал ему аналогичное письмо: „Посылаю, как условлено, все имеющиеся у меня картины и керамики Гогена, которые переданы мне вами и самим Гогеном и которые г-жа Гоген не увезла в Копенгаген".⁴¹

Но Гоген не стал ждать сведений об этих новых возвратах. Летом 1892 г. дела его обстояли совсем плохо. Деньги из Франции не поступали, от Мориса не было даже письма, и он решил обратиться с просьбой о репатриации (что можно было сделать лишь после того, как человек прожил за границей свыше года). И так, 12 июня 1892 г. Гоген написал в Париж министру изящных искусств: „Вы были так любезны, что, согласно моей просьбе, поручили мне изучить обычаи и природу на острове Таити. Надеюсь, что когда я вернусь, вы благосклонно отнесетесь к моей работе. Но как ни соблюдай экономию, жизнь на Таити очень дорога и проезд тоже стоит недешево. Поэтому имею честь просить репатриировать меня на казенный счет и надеюсь, что ваша благосклонность сделает возможным мое возвращение во Францию".⁴²

Правительству понадобилось очень длительное время, чтобы рассмотреть просьбу Гогена; тем временем он снова был предоставлен самому себе. Из месяца в месяц он надеялся услышать от губернатора, что ему разрешается ехать, и жил в постоянной неуверенности, готовый каждую минуту собрать свои скромные пожитки и отправиться во Францию, но тем не менее продолжал работать. Да и что ему еще оставалось делать? В июле у него кончился запас холстов, и ему пришлось перестать писать. Тогда он занялся скульптурой, и в августе ему посчастливилось продать в Папеете две деревянные статуэтки (или барельефа) за 300 франков. Эта сделка была тем более неожиданна, что Гогена весьма недолюбливали французские колонисты, многие из которых сказочно разбогатели, выменивая у туземцев на дешевые европейские товары жемчуг и другие ценности. В их глазах художник, предпочитавший жить с таитянами, а не вести общепринятый у колонистов образ жизни, был незваным гостем. Они и позже не могли забыть, что он был „грубый, хвастливый, самоуверенный и неприятный сумасброд" и как непристойно он обошелся с ними, старожилками, пытавшимися помочь ему.⁴³

Действительно, Гоген с явным презрением относился к своим соотечественникам в Папеете, что не мешало ему делать попытки продавать им свои работы.

Осенью, когда Гоген все еще ждал либо перевода из Франции, либо решения губернатора, он писал Монфрейд: „Скоро здесь, в Океании, я снова стану отцом. Видит бог, ничего не поделаешь: всюду сею я семя свое. Правда, здесь,

где детей с радостью ждут все родственники, заранее готовые взять их к себе, это не представляет неудобств. Тут каждый жаждет быть приемным отцом и приемной матерью: самый лучший подарок, какой ты можешь сделать на Таити, — это ребенок. Так что о судьбе этого мне не надо беспокоиться".⁴⁴

Если Гогену не надо было беспокоиться о своем отпрыске, то оснований беспокоиться о самом себе у него было более чем достаточно. В ноябре он писал жене: „Я старею и очень быстро [в то время ему шел сорок пятый год]. В результате недостаточного питания желудок мой в ужасном состоянии, и я худею с каждым днем. И все же я должен, должен продолжать борьбу. Во всем виновато общество. У тебя нет веры в будущее, но у меня она есть, потому что я хочу верить, иначе я уже давно прострелил бы себе голову. Надеяться — значит жить. А я должен жить, чтоб выполнить свой долг до конца, и сделать это я могу только напрягая воображение, создавая надежды в мечтах. Когда я здесь каждый день ем кусок черствого хлеба, запивая его водой, я усилием воли умудряюсь убедить себя, что это бифштекс".⁴⁵

По-видимому, Гоген и работал с той же горькой решимостью, с какой „выполнил свой долг". Вдохновленный книгой Меренхута, он написал несколько пейзажей с фигурами туземцев, собравшихся вокруг огромного неуклюжего идола — Хины, богини Луны. Один из этих пейзажей он назвал „Mata Mua" — „В минувшие времена". Пейзаж этот сильно отдает экзотикой, и его идиллическая обстановка в какой-то мере родственна райским сценам Пюви де Шаванна и живописным фантазиям Редона. Картина ни в какой мере не выдает тревог и беспокойства автора. „Я должен объяснить мои таитянские работы, — писал впоследствии Гоген, — поскольку они считаются непонятными: так как я хочу дать в них представление о пышной дикой природе и тропическом солнце, зажигающем все вокруг, я должен поместить мои фигуры в соответствующее окружение. Обстановка — природа, хотя и поданная интимно; женщины шепчутся в чаще и у тенистых ручейков, словно в необъятном дворце, убранном самой природой со всем великолепием, присущим Таити. Отсюда эти невероятные краски и этот огненный и в то же время мягкий тихий воздух.

Но ведь всего этого не существует!

Нет, это существует как эквивалент величавой и глубокой таинственности Таити, когда ее приходится выражать на полотне размером в один квадратный метр".⁴⁶

В некоторых случаях попытки Гогена найти пластический эквивалент для тайн Таити вдохновляли его на тщательно разработанные композиции, в которых каждая деталь имеет точное, хотя и не всегда явное значение. Однажды, вернувшись поздно ночью из Папеете, он застал Техуру ожидающей его на постели; она лежала на животе, вытянувшись, и глаза ее были расширены от страха перед темнотой. Он усмотрел в этой сцене сюжет для одной из своих наиболее значительных картин, сделанных на Таити, для картины, символический характер которой он неоднократно подробно описывал: „Я написал обнаженную девушку, — писал он жене. — Какой-нибудь пустяк и такая поза может стать непристойной. И все-таки я хотел написать именно так, потому что меня интересовали

линии и движение. Европейская девушка смутилась бы, застань я ее в такой позе, а здешняя несколько. Я придал ее лицу несколько испуганное выражение. Нужно показать причину этого испуга или объяснить его характером самой таитянки. Народ здесь по традиции очень боится призраков умерших. Я должен был объяснить ее страх, минимально обращаясь к литературным средствам, которыми обычно пользовались в прошлом. Чтобы достичь этого, я сделал общую гармонию темной, печальной, тревожной, звучащей для глаза как похоронный звон: фиолетовое, темно-синее и оранжево-желтое. Простыню я сделал зеленовато-желтой, во-первых, потому что полотно этих дикарей отличается от нашего (оно делается из трепаной коры), во-вторых, потому что оно создает, предполагает искусственный свет (таитянки никогда не ложатся спать в темноте), к тому же я хотел избежать впечатления света лампы (очень уж обычно), в-третьих, потому что желтый, соединяющий оранжево-желтый и синий, завершает музыкальную гармонию. На заднем плане разбросаны цветы, но так как они воображаемые, то не должны казаться реальными; я сделал их похожими на искры. Полинезийцы верят, что ночное свечение исходит от призраков мертвых. Они верят в них и боятся их. И, наконец, я сделал очень простой призрак — маленькую безобидную старушку, потому что девушка может представить себе призрак, только... связав его с умершим человеком, иными словами, с таким же существом, как она сама".⁴⁷

Наверху, с левой стороны картины, Гоген, как всегда, написал таитянское название: „Мапао Турарау". Слова эти, согласно его заметкам, имеют два значения: „Она думает о призраке мертвеца" или „Призрак мертвеца думает о ней".

И он следующим образом подытожил то, чего стремился достичь в этой композиции: „Музыкальная часть: волнообразные горизонтальные линии, гармонии оранжевого и синего, объединенные желтыми и лиловыми, их производными, освещенные зеленоватыми вспышками. Литературная часть: призрак живой души, соединенный с призраком души мертвой. День и ночь".⁴⁸

Подобно тому как поэты-символисты стремились облечь свои идеи в чувственную форму, занимаясь поисками оригинального и сложного стиля, таинственных эллипсисов и индивидуального словаря, так и Гоген пытался теперь составить индивидуальный словарь красок и линий, но в то время как символисты объявляли о своем намерении перенести раскрытие символа в область чистой фантазии, Гоген более значительное место уделял реальности. Увлеченный некоторыми элементами полинезийского фольклора, он брал их как отправную точку для создания символов и стремился передать их глубокое значение посредством внутренней силы, таящейся в линиях и цвете, и намеренными упрощениями. Тем не менее его символизм, коренясь в реальном и никогда не удаляясь от того, что является непосредственно осязательным, был куда более глубоким и мистическим, нежели символизм религиозных композиций, выполненных им в Бретани.

Только столкнувшись в южных морях с первобытным окружением, совершенно новым и таинственным, Гоген по-настоящему обрел тот стиль, о котором он столько говорил в утонченном кругу своих парижских друзей.

Если Гоген, объясняя свою картину „Мапао Турарау", наверно, вспоминал Малларме и его учеников, то, создавая ее, он должен был вспоминать Редона. Действительно, в таких элементах, как загадочный профиль призрака и сверкающие цветы заднего плана, есть определенное сходство с призраками воображаемой вселенной у Редона.

Гоген, несомненно, думал о Малларме, так как послал ему деревянную скульптуру — голову таитянина;⁴⁹ Мирбо он тоже послал рисунок, считая небесполезным поддерживать связь с таким нужным человеком. Но Гоген не считал необходимым послать Орье какой-либо сувенир из своего изгнания, вероятно, потому что был уверен в его неизменной и преданной поддержке.

Среди прочих работ, выполненных Гогеном до окончания года, были две композиции, преимущественно декоративного характера, с полинезийскими женщинами и собакой под стилизованным деревом. Польский рисунок и извилистые линии отчасти являются здесь продолжением поисков в области стилизации, примером которых была „Потеря невинности". Первое из этих двух полотен он назвал „Aeagea" („Радость"); второе, в порядке исключения, носит французское название „Таитянские пасторали", потому что он не сумел подыскать соответствующего сюжета полинезийского названия. Эта последняя картина, которой он был особенно удовлетворен, была завершена в конце декабря, но, решив торжественно отметить ею новый год, он несколько опередил событие и поставил дату — 1893 г.

Последние недели 1892 г. снова прошли в ожидании, так как Гоген рассчитывал уехать в январе. Через одного морского офицера он послал де Монфрейду восемь значительных полотен⁵⁰ и посоветовал жене выбрать из них что возможно на продажу, а деньги приберечь до его скорого возвращения во Францию. Цены он назначил от 600 до 800 франков за картину, за исключением „Мапао Турарау", которую вовсе не хотел продавать или уж во всяком случае не дешевле 1500—2000 франков.

Стоимость всех посланных картин составила в общем около 6000 франков, в то время как к концу декабря все сбережения Гогена равнялись 50 франкам и новых поступлений не предвиделось. Он был совершенно подавлен, написал де Монфрейду, что снова чувствует, как ухудшается его здоровье, и начал подумывать о том, чтобы по возвращении во Францию совсем бросить живопись.

Тем временем Серюзье делал в Париже все возможное, чтобы ускорить отъезд Гогена с Таити. Но последнему уже стало ясно, что о возвращении в январе не может быть и речи, и теперь он считал наиболее подходящим сроком апрель.

В январе жена Гогена прислала ему 100 франков (она продала его картины на 850 франков, но деньги нужны были ей самой). В феврале художник написал в Копенгаген, что зрение его начало слабеть и что последние два месяца он, не имея денег на покупку еды, питается фруктами и водой. Он думал о де Хаане, чье общество теперь оценил бы в полной мере; он даже подумывал о Шуффенекере, который мог бы сделать доброе дело, выслав ему деньги на проезд. Он кипел от негодования, узнав от Даниеля де Монфрейда,

что почти два года назад, в мае 1891 г., вскоре после его отъезда из Парижа, Жуаян передал Шарлю Морису остаток со счета Гогена у Гупиля в сумме 850 франков. Гоген был совершенно взбешен и беспомощно ругал Мориса, который, таким образом, задолжал ему 1350 франков, сумму, способную, по словам художника, спасти ему жизнь. „Боже, как я взбешен! — восклицал он. — Злость моя поддерживает меня”.⁵¹

В феврале 1893 г. Гоген получил печальное известие о смерти Орье. Путешествуя по югу Франции, Орье заболел тифом, но отказался вызвать врача и лечился у знакомого студента-медика. В октябре 1892 г он скончался в возрасте двадцати семи лет. Смерть его была тяжелым ударом для Гогена: она последовала всего через два года после смерти Тео Ван Гога, о ком художник часто вспоминал на Таити, как о единственном человеке, который всерьез защищал бы его интересы во время его отсутствия.

„Нам определенно не везет, — писал он Монфрейду, — сперва [Тео] Ван Гог, затем Орье, единственный критик, хорошо понимавший нас и способный когда-нибудь принести нам пользу”.⁵¹ Это была явная недооценка Орье, ибо этот критик явился автором первой обширной статьи о Гогене и использовал каждую возможность, чтобы заявить о том, как он восхищается художником.

Незадолго до своей смерти Орье, по просьбе вдовы Тео Ван Гога, вернул ей письма Винсента Ван Гога, которые ему передал брат художника. Вдова Тео начала теперь сама сортировать эти письма, подготавливая их к публикации.

Тем временем Эмиль Бернар, съездивший в 1893 г. в Италию на средства графа Антуана де Ларошфуко, подготовил к опубликованию в „Mercure de France” письма, которые он сам получил от Винсента Ван Гога, с приложением избранных писем последнего к Тео, видимо, пересланных ему г-жой Тео Ван Гог-Бонгер.⁵² Так, несмотря на смерть Орье, часть волнующей переписки Ван Гога была опубликована и сразу же вызвала к себе большой интерес.

В „Mercure de France” Орье заменил Камилл Моклер, еще один подающий надежды молодой человек из окружения Малларме; вскоре он со всей юношеской самонадеянностью обрушился на Гогена, Лотрека, Писсарро и Сезанна. Его злобные выпады против всех новых тенденций едва ли искупались безудержным восхищением творчеством Моне и восторгами по поводу второстепенных художников, как Карьер, де Гру или Ходлер. Его невежественная и по существу враждебная позиция делала еще более прискорбной преждевременную смерть Орье, под руководством которого „Mercure de France” обещал превратиться в ведущий орган авангардистского искусства.

Словно для того чтобы компенсировать удар, нанесенный Гогену смертью Орье, пришло письмо от Жуаяна, содержащее утешительные новости за последние три месяца: „Вы не можете себе представить, как изменилось настроение публики и как выдвинулась на первый план вся ваша группа”.⁵³ Тем не менее это было слабым утешением для человека, который в нескольких тысячах миль от Парижа отчаянно боролся за свою жизнь.

Кажется просто чудом, что Гоген при таких обстоятельствах не бросил живопись. Тем не менее он продолжал ею заниматься, и среди его таитянских

картин есть несколько значительных полотен, датированных 1893 г. (хотя, возможно, некоторые из них были сделаны или, по крайней мере, закончены во Франции). После картины „Таитянские пасторали“, написанной в конце 1892 г., Гоген сделал видоизмененный вариант „Mata Mua“, назвав его „Hina Maruru“ („Праздник Хины, богини Луны“), и загадочную композицию „Hina Te Fatou“ („Луна и Земля“), темную по колориту с сильными акцентами красного.

В других картинах, как, например, „Сиеста“, Гоген, казалось, изобразил жизнь туземцев с точностью моментального снимка и в таких естественных позах, словно застал их врасплох. В то же время мощь его красок, контраст между интенсивными однообразными плоскостями и участками, выполненными тонким мазком (как, например, пейзаж заднего плана), создают не только поразительное впечатление жары и покоя, но и придают композиции устойчивость, выходящую за рамки наблюдаемого момента. Таким образом, Гоген запечатлел в этой картине окружающую его жизнь, уловив в ней, даже тогда, когда он меньше всего думал о символическом значении деталей, то, что является постоянным и существенным.

Однако уже в апреле утомленный Гоген писал де Монфрейду: „Два месяца я практически не работаю, удовлетворяясь тем, что наблюдаю, думаю, делаю заметки. За два года пребывания здесь, причем несколько месяцев были потереяны впустую, я сделал шестьдесят шесть более или менее хороших картин и несколько совсем первобытных скульптур. Для одного человека этого достаточно“.⁵⁴

В марте Гоген получил 300 франков от верного де Монфрейда. Теперь он в любом случае решил уехать 1 мая и нашел в Папезте человека, согласившегося одолжить ему деньги под проценты и обеспечение в виде определенного количества картин. Несколькими неделями позже он получил от Метты Гоген 700 франков и ответил ей, что, получи он их раньше, он мог бы отправиться на Маркизские острова, где надеялся найти еще более примитивную жизнь. Но теперь он по крайней мере имел возможность расплатиться с долгами и оплатить проезд. Наконец в мае он отбыл в Марсель через Сидней, покинув Техуру и ребенка, которого она родила.

Без малого через два года после того, как Гоген, полный надежд на победу и счастье, прибыл в Папезте, он уезжал, подавленный и нищий, а единственным его „трофеем“ был груз непроданных картин и скульптур.

Он оставил Париж в 1891 г., после, как он выражался, „жалкого триумфа“ — появления благоприятной для него статьи, удачного аукциона и банкета в его честь, устроенного друзьями и почитателями.

Он объехал половину земного шара в поисках обетованной земли, чьи счастливые обитатели „знают лишь радостные стороны жизни“, восхитительного края, где можно жить „почти без денег“. Он надеялся убежать из „царства золота“, но слишком скоро убедился, что даже под тропическим солнцем, в хижине, осененной пальмами, мамона не выпустит его из своих беспощадных когтей. Если он познал на Таити счастье, то извечал и горькое чувство заброшенности, ибо он жил там вдали от скудных источников дохода и зависел от доброй воли друзей, склонных забывать о его существовании. Он был болен,

одинок и бессилен разбить цепь неудач, волочившуюся за ним вокруг земного шара. Хотя он не был окончательно сломлен и все еще надеялся на лучшие дни, он должен был признаться себе и даже другим, что его путешествие в южные моря закончилось поражением.

Однако как художник он сильно вырос. По крайней мере хоть в этом отношении его бегство от цивилизации имело результаты, пожалуй, еще более значительные, чем он представлял себе. В тропиках завершился длительный период созревания и поисков, там он нашел себя, нашел основу для нового, могучего и оригинального стиля, который должен был поставить его особняком среди всех современных ему художников. И тем не менее, покидая Таити с грузом полотен и скульптур, которые он сделал, несмотря на все свои невзгоды, он был полон сомнений даже в отношении своих работ. „Сегодня, — писал он Даниелю де Монфрейду, — группа молодежи, идущей за мной, активна и, говорят, имеет успех. Поскольку эти люди много моложе меня, имеют куда больше козырей и куда более приспособлены к борьбе, они могут раздавить меня по пути. Я рассчитываю, что спасение мне принесет эта новая, таитянская фаза моего творчества. Она отвлечет внимание от моих бретонских работ, и у остальных уйдет какое-то время на то, чтобы двинуться за мной в этом направлении".⁵⁴

С такими мрачными мыслями Гоген приближался к Франции. После тяжелого путешествия, во время которого несколько пассажиров умерло от жары в Красном море, он 3 августа 1893 г. прибыл в Марсель, имея в кармане ровно четыре франка на телеграмму к де Монфрейду с просьбой о помощи. Но де Монфрейд, уехав из Парижа, уже договорился обо всем с Серюзье, умудрившимся собрать 250 франков и положить их в Марсельский банк на имя Гогена. Так художник получил возможность добраться до Парижа, где он остановился в мастерской де Монфрейда.

Волнующий и необычный период в жизни Гогена пришел к концу; начался новый, не менее богатый событиями. Теперь он снова должен был вступить в контакт с „Набидами", которых упорно продолжал называть своими „последователями", хотя они тем временем нашли свой собственный путь. Его ждали новые разочарования и новые успехи, новые достижения и новые провалы, новые приключения и новые страдания. В Париже ему предстояло завязать новые знакомства и в конце концов встретиться с молодым торговцем картинами Амбрузом Волларом, чье появление в мире искусства совпало со смертью Танги. В 1895 г. Воллару удалось вырвать Сезанна из его упорного одиночества, и это практически открыло новую эру в истории современного искусства.

Гоген вернулся в Париж, изобиловавший новыми событиями и тенденциями не в меньшей степени, чем восемь лет назад, когда туда прибыл Винсент Ван Гог, искавший своего собственного пути. Париж не утратил ни своей живости, ни своей привлекательности, ни своих противоречий. Он по-прежнему был местом, где разыгрывались большие сражения.

Гоген еще раз погрузился в возбужденную атмосферу Парижа и собрал все силы для предстоящей борьбы.

Примечания

- ¹ R. L. Stevenson. In the South Seas (1888—1889). New York, 1905, стр. 5, 6.
- ² Письмо Гогена к жене [конец] июля [1891, Таити]. См.: *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*. Paris, 1946, № CXXVI, стр. 218, 219.
- ³ P. Gauguin. *Noa-Noa* (édition définitive). Paris, 1929, стр. 46.
- ⁴ Stevenson, цит. соч., стр. 10, 11.
- ⁵ Gauguin, *Noa-Noa*, стр. 62.
- ⁶ Там же, стр. 41, 42.
- ⁷ Письмо Гогена к Д. де Монфрейду от 7 ноября 1891 г. [Таити]. См.: *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid*. Paris, 1950, № 11, стр. 52.
- ⁸ Письмо Гогена к П. Серюзье, ноябрь 1891 [Таити]. См.: P. Sérusier. *ABC de la peinture. Correspondance*. Paris, 1950, стр. 53, 54.
- ⁹ А. А. [Aurier]. *Choses d'art*. „Mercure de France", февраль 1892.
- ¹⁰ Редон был очень тронут тем, что Бернар упомянул его, и сейчас же написал ему письмо с выражениями благодарности. Что же до сестры Бернара, которой был тогда двадцать один год и которая была так же мистически настроена и экзальтирована, как ее брат, то она отправила ему длинное письмо, чтобы умерить его все еще острое возмущение Гогеном: „К чему весь этот гнев против тех, кто оскверняет такого прямого человека, как ты, и твои убеждения? Не выходи из себя, подави возмущение, источником которого являются только твои страсти, хотя оно на первый взгляд вполне обосновано. Работай спокойно, веди чистую жизнь и поменьше думай о том, что скажут другие: это неизменно кончается гневом, презрением или ненавистью. Мы должны заботиться о своих ближних для того, чтобы направить их к добру, мы должны прощать их ошибки, а не судить и осуждать их. Я непоколебимо убеждена, что при любых обстоятельствах твой талант возьмет свое, что он будет признан и оценен искателями прекрасного и почитателями чистого идеала, выраженного убежденно и красиво. Оставь тех, кто стремится к рекламе и популярности; у них нет ничего своего, они ищут опору в изменчивой публике, но в конце концов неизбежно убеждаются, что остались в одиночестве со своими идеями. Если же у них нет этих идей, то они не найдут себе места в жизни, по которой они идут неуверенно и нерешительно, как все, кто не одушевлен принципом, идеей, кто перенял эту идею, а не породил ее. В „L'Echo de Paris" я прочла статью о молодых художниках и там, где речь шла о тебе, с радостью увидела следующее: „Впечатление, которое у нас осталось от посещения его мастерской таково, что г-н Бернар, которого обвиняли в подражании Полю Гогену, нисколько на него не похож, о, нисколько!" Видишь, со временем правда все равно обнаруживается. Зачем же бояться чьих-то заблуждений? Ничто не вечно, кроме правды. Автор статьи особенно интересен и обстоятелен там, где пишет о тебе. Не думай, что твой идеал вечно будет отвергнут и непонят, ты должен высказаться, высказаться умно, а работы твои явятся подтверждением слов. Я очень рада, что ты готовишься к выставке [имеется в виду участие Бернара в выставке „Розенкрейцеров" в марте 1890 г.]. Проповедуй доброе и прекрасное, опубликуй свои доктрины, и ты завоеешь всеобщее восхищение.

Издal ли ты свои заметки об искусстве? Если да, то пришли их мне, я буду счастлива познакомиться с ними, как будет рада этому и публика, которую следует не презирать а учить Прекрасному. Ты веришь, ты идешь путем Христа, у тебя высокая цель: познать правду, увидеть свет. Душа твоя поняла, что, следуя путем богочеловека, можно постепенно достичь совершенства, но нужно иметь терпение и постоянно трудиться..." (Неопубликованное письмо, любезно предоставленное М. А. Бернар-Фор, Париж.)
- ¹¹ J. Daurelle. *Chez les jeunes peintres*. „Echo de Paris", 28 декабря 1891.
- ¹² C. Maurice. *Gauguin*. „Les Hommes d'Aujourd'hui", № 440, 1891.
- ¹³ См.: Gauguin. *Noa-Noa*, стр. 81—96, 107—118, 146—152.
- ¹⁴ Письмо Гогена к де Монфрейду от 11 марта 1892 г. [Таити], цит. соч., № III, стр. 54.
- ¹⁵ B. Dorival. *Sources of the Art of Gauguin from Java, Egypt and Ancient Greece*. „Burlington Magazine", апрель 1951.

- ¹⁶ Письмо Гогена к Серюзе от 25 марта 1892 г., Папеезе, цит. соч., стр. 58, 59.
- ¹⁷ J. A. Moerenhout. Voyages aux îles du Grand Océan, contenant des documents nouveaux sur la géographie physique et politique, la langue, la littérature, la religion, les mœurs, les usages et les coutumes de leurs habitants, etc. Paris, 1837, 2 vol.
- ¹⁸ Факсимильное издание см.: Gauguin. Ancien Culte maori. Paris, 1951, с очень существенными комментариями R. Huyghe: Présentation de l'Ancien Culte maori. La clef de Noa-Noa.
- ¹⁹ В мае 1892 г. Гоген заработал 36 франков 75 сантимов за то, что в течение одиннадцати дней хранил мебель и вещи одного обанкротившегося человека. См. его расписку на эту сумму у R. Hamon. Gauguin, le Solitaire du Pacifique. Paris, 1939, стр. 26.
- ²⁰ Письмо Гогена к жене [март] 1892, Таити, цит. соч., № CXXXVII, стр. 220.
- ²¹ Письмо Гогена к жене [май 1892, Таити], там же, № CXXXVIII, стр. 225, 226. (Гоген оценивал свои картины в среднем по 350 франков.)
- ²² Письмо Гогена к жене [июнь 1892, Таити], там же, № CXXXIX, стр. 227.
- ²³ Письмо Гогена к жене [июль 1892, Таити], там же, № CXXX, стр. 229, 230.
- ²⁴ См. письмо Гогена к де Монфрейду от 5 ноября 1892 г. [Таити], цит. соч., № VII, стр. 60.
- ²⁵ Письмо Гогена к де Монфрейду [сентябрь 1892, а не 31 марта 1893, Таити], там же, № XII, стр. 67.
- ²⁶ A. de La Rochefoucauld. Quelques notes sur le Salon de la Rose-Croix. Любезно предоставлено автором.
- ²⁷ См.: Salon de la Rose-Croix, règle et monitoire. Paris, 1891; Catalogue du Salon de la Rose-Croix. Paris, 1892 (иллюстр.). На эту тему см. также: J. Lethève. Les Salons de la Rose-Croix. „Gazette des Beaux-Arts“, декабрь 1960.
- ²⁸ См.: H. Hahnloser-Bühler. Félix Vallotton et ses amis. Paris, 1936, стр. 175, 180.
- ²⁹ F. Fénelon. Rose-Croix. „Le Chat noir“, 19 марта 1892 (не включено в его Oeuvres). Цитируется у De Larmandie. L'Entracte idéal. Histoire de la Rose-Croix. Paris, 1903.
- ³⁰ Piégge Louis [псевдоним Мориса Дени, которым он пользовался очень недолго]. Notes sur l'exposition des Indépendants. „Revue blanche“, 1892, т. II, стр. 232. Вполне возможно, что утверждение Дени явилось причиной разрыва между ним и Бернаром; об этом разрыве известно лишь то, что произошел он до 1893 г. и длился лет двадцать.
- ³¹ Цитируется в неподписанном предисловии [автор Эмиль Бернар] к книге: Emile Bernard. Paris, 1933, стр. 10, 11.
- ³² Об этой выставке см. предисловие Бернара к „Lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard“. Paris, 1911, стр. 5, 6. Бернар не указывает дату, когда состоялась эта выставка, намекая, что это было в 1891 г., до посмертной выставки, организованной Синьяком у „Независимых“ в марте—апреле 1891 г. Но так как выставка работ Ван Гога у Лебарка де Бутвиля, устроенная Бернаром, на самом деле состоялась в апреле 1892 г., то его утверждения, что он первый организовал выставку работ Ван Гога после смерти своего друга, противоречат фактам. Однако выставка Синьяка включала всего 10 картин, вместо 16, представленных на выставке Бернара. Согласно каталогу, напечатанному в технике ксилографии, эти 16 картин были следующими: 1. „Peuplier“; 2. „La Berceuse“; 3. „Pommiers fleuris“; 4. „Oliviers“; 5. „Jardin d'un mas“; 6. „Vue sur Arles“; 7. „Roses“; 8. „Iris“; 9. „Bal“; 10. „Tanguy“; 11. „Montagnes“; 12. „Soleils“; 13. „Arlésienne“; 14. „Moisson“; 15. „Mûrier“; 16. „Aliscamps à l'automne“.
- ³³ Художница Анна Бок, член „Группы двадцати“, купившая уже в 1890 г. „Красный виноградник“ Ван Гога, на этот раз приобрела картину Сёра „Сена в Курбева“, выставленную в Брюсселе под названием: „Весна на Гранд-Жатт“.
- ³⁴ Об обществе „Свободная эстетика“ см. M. O. Maus. Trente Années de lutte pour l'art (1884—1914). Bruxelles, 1926.
- ³⁵ J. Rohde. Journal fra en Rejse i 1892. Kopenhagen, 1955, стр. 88—92.
- ³⁶ Среди сотрудничавших для создания фонда в помощь детям заключенных в тюрьму анархистов были Серюзе, Камилл и Люсьен Писсарро, Птижан, Мирбо, Кристоф, Фенеон, де Ренье, Сен-Поль Ру.
- ³⁷ C. Simond. Paris de 1800 à 1900. Paris, 1901, т. III (1870—1900), стр. 434.
- ³⁸ Aurier. Les Symbolistes. „Revue encyclopédique“, 1 апреля (с 14 иллюстрациями). Перепечатано Aurier. Oeuvres posthumes. Paris, 1893, стр. 293—308 (без иллюстраций).

- ³⁹ Denis — статья в „Art et Critique“, 23 августа 1890. Перепечатано в книге: Denis. *Théories* (1890—1910), Paris, 1912, стр. 1.
- ⁴⁰ Письмо Портье к де Монфрейду от 13 декабря 1892 г. [Париж]. См.: J. Loize. *Les Amitiés du peintre G. D. de Monfreid et ses reliques de Gauguin*. Paris, 1951, стр. 94, 95.
- ⁴¹ Письмо М. Жуаяна к де Монфрейду от 24 марта 1893 г. [Париж], там же, стр. 94. Жуаян перечисляет возвращенные работы: 11 картин, пастель, 2 деревянных скульптуры, 9 керамик и фаянсовая скульптура.
- ⁴² Письмо Гогена министру изящных искусств от 12 июня 1892 г., Таити. См.: R. Rey. *Onze Menus de Gauguin*. Genève, 1950, стр. 52—55.
- ⁴³ См.: W. Menard. *Gauguin's Tahiti Son*. „Saturday Review of Literature“, 30 октября 1954.
- ⁴⁴ Письмо Гогена к де Монфрейду [сентябрь 1892, а не 31 марта 1893, Таити], цит. соч., № XII, стр. 68.
- ⁴⁵ Письмо Гогена к жене [от 5 ноября 1892 г., Таити], цит. соч., № CXXXII, стр. 234.
- ⁴⁶ Gauguin. *Notes à la suite de „Noa-Noa“*. Цитируется у Rewald. *Gauguin*. Paris, 1938, стр. 23.
- ⁴⁷ Письмо Гогена к жене от 8 декабря 1892 г., Таити, цит. соч., № CXXXIV, стр. 237, 238.
- ⁴⁸ Gauguin. *Notes éparées*. Цитируется у J. de Rotonchamp. *Paul Gauguin*. Paris, 1925, стр. 253.
- ⁴⁹ См.: С. Maclair. *Servitude et Grandeur littéraires*. Paris, 1922, стр. 29.
- ⁵⁰ См. письмо Гогена к де Монфрейду от 8 декабря 1892 г. [Таити], цит. соч., № VIII, стр. 62. Эти восемь картин были: „Parau-Parau“ (Разговор или Сплетни); „Eaha oe fëii“ („Ты ревнуешь?“); „Mānao Turarau, Rarahi te maraè“ (Здесь обитает Марае); „Te Faaturuma“ (Женщина в рубашке); „Te gaau rahi“ (Пейзаж с большим деревом); „Te fare Maōi“ (Дом с лошадью); „I raro te oviri“ (Две женщины с собакой). В письме к жене, написанном в это же время (цит. соч., № CXXXIV, стр. 235), Гоген перечисляет те же картины и добавляет „Te vahine no te tiare“ (Женщина с цветком), которую уже отправил в Париж. В этом письме он переводит: „Te Faaturuma“ — Молчание; „Te gaau rahi“ — Большое дерево; „Te fare maōi“ — Таитянские жилища и „I raro te oviri“ — Под панданусами.
- ⁵¹ Письмо Гогена к де Монфрейду от 11 февраля 1893 г. [Таити], цит. соч., № X, стр. 65, 66.
- ⁵² Письма Ван Гога к Бернару появились в „Mesure de France“ в апреле, мае, июне и июле 1893 г. Отрывки из его писем к брату печатались в августовском, сентябрьском, октябрьском, ноябрьском номерах 1893 г., январском, мартовском, июльском, сентябрьском номерах 1894 г. и в февральском номере 1895 г.
- ⁵³ Joyant цитируется Гогеном в письме к де Монфрейду от 6 февраля 1893 г. [Таити], цит. соч. № X, стр. 65.
- ⁵⁴ Письмо Гогена к де Монфрейду [апрель 1893, Таити], там же, № XIII; стр. 70.

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Год	Современные события	ИМПРЕССИОНИСТЫ	СЕЗАНН <i>родился в 1839 г.</i>	ГОГЕН <i>родился в 1848 г.</i>	БЕРНАР <i>родился в 1868 г.</i>
1884	<p>Экономический кризис и безработица во Франции.</p> <p>В Англии основано „Фабиянское общество“ умеренных социалистов, в которое вошел Дж. Б. Шоу.</p> <p>Гюисманс публикует роман „Наоборот“.</p> <p>Родену заказан памятник „Граждане Кале“.</p> <p>В Париже основано „Общество независимых художников“, в Бельгии основана „Группа двадцати“. Фенеон становится редактором „La Revue indépendante“.</p> <p>Малларме назначен профессором в лицей Жансона; в 1885 г. переведен в Коллеж Ролен.</p> <p>Умерли Бастьен Лепаж, Маккарт.</p> <p>Родился Модильяни.</p>	<p>Посмертная выставка Мане в Школе изящных искусств; распродажа его мастерской.</p> <p>Писсарро переселяется в Эранны.</p> <p>Моне работает в Бордигере, Ментоне, затем в Этрета и Живерни; участвует в третьей „Международной выставке“ у Пти.</p> <p>Ренуар работает в Париже и Ла-Рошели; испытывает неприязнь к импрессионизму.</p> <p>Сислей работает в Море и его окрестностях. Живет в Саблоне.</p> <p>Моризо проводит лето в Буживале. Дега занимается скульптурой в Мениль-Гюбере; некоторое время проводит в Дьеппе.</p>	<p>Работает в Эксе и его окрестностях.</p> <p>Отвергнут жюри Салона, несмотря на вмешательство его друга Гийеме.</p> <p>Новое поколение художников восхищается его работами у Танги, но Сезанн, по-видимому, не подозревает об этом.</p>	<p>В связи с экономическим кризисом оставляет работу в банке; работает в Руане, позднее переезжает с семьей в Копенгаген, где пытается представлять коммерческие фирмы, но без успеха.</p> <p>Выставка его работ в Копенгагене не имеет успеха.</p>	<p>Рано проявляет способности; его поощряет бабушка, прачка из Лилля.</p> <p>Отец настаивает на коммерческой карьере, до тех пор пока один друг, увидев наброски мальчика, не представляет его Кормону.</p> <p>Отец уступает, разрешает сыну поступить в мастерскую Кормона, где тот проводит 2 года; встречается с Анкетеном и Лотреком, они становятся его друзьями.</p>
1885	<p>Лафорг и Ренье публикуют первые сборники стихов. Дюжарден основывает „La Revue wagnérienne“.</p> <p>„Таможенник“ Руссо оставляет службу в Парижской таможне (около 1885 г.), чтобы посвятить себя живописи.</p> <p>Стриндберг в Париже восхищается Пюви де Шаванном.</p> <p>Мунк впервые приезжает в Париж.</p> <p>Умерли Виктор Гюго и Улисс Грант.</p> <p>Родились Делоне и Лафрене.</p>	<p>Писсарро встречается с Синьяком и Сера, подпадает под влияние их теорий.</p> <p>Моне работает в Живерни и Этрета; участвует в четвертой „Международной выставке“ у Пти.</p> <p>Ренуар работает в Варжемоне, Ла-Рош-Гуйоне (с Сезанном), позднее в Эсуа; преодолевает сомнения, доволен своими новыми работами.</p> <p>Моризо работает в Голландии.</p> <p>Дега на короткое время едет в Гавр, Мон-Сен-Мишель и Дьепп, где встречается с Гогеном.</p> <p>Дюран-Рюэль устраивает выставки в Лондоне, Бостоне, Роттердаме, Берлине, но не имеет успеха.</p>	<p>По всей вероятности, опять отвергнут жюри Салона. Работает в Этаке и Эксе до мая.</p> <p>Переживает тайную любовную историю.</p> <p>В июне—июле с Гортензией Фике и их сыном посещает Ренуара в Ла-Рош-Гуйоне.</p> <p>Некоторое время живет в Виллене и Верноне; навещает в Медане Золя, который пишет в то время роман „Творчество“.</p> <p>В августе возвращается в Экс; работает в Эксе и Гарданне до конца года.</p>	<p>В июне возвращается из Дании в Париж, оставив семью в Копенгагене.</p> <p>В Париже заболевает, некоторое время находится в больнице, затем живет в Бретани, встречается там Дега и спорится с ним.</p> <p>На некоторое время уезжает в Лондон, чтобы познакомиться с английской живописью.</p>	<p>Один из старших учеников Кормона берет его с собой в Лувр и к Дюран-Рюэлю; восхищение старыми и современными картинами помогает ему преодолеть академическое влияние Кормона.</p> <p>Любуется работами Сезанна у папаша Танги.</p>
1886	<p>Мореас публикует „Манифест символизма“; Фенеон публикует „Импрессионисты в 1886 г.“.</p> <p>Золя публикует свой роман „Творчество“.</p>	<p>Май—июнь — восьмая и последняя выставка импрессионистов; Писсарро настаивает, чтобы Сера и</p>	<p>По-видимому, снова отвергнут жюри Салона.</p> <p>Февраль проводит в Париже.</p> <p>В марте Золя пуб-</p>	<p>Работает расклеивателем афиш.</p> <p>Экспонирует 19 картин на выставке импрессионистов.</p> <p>Ссорится с Сера из-</p>	<p>Кормон выгоняет его за неподчинение; отец сжигает его кисти и запрещает ему писать. Бернар пре-</p>

ВАН ГОГ родился в 1853 г.	СЁРА родился в 1859 г.	СИНЬЯК родился в 1863 г.	РЕДОН родился в 1840 г.	ЛОТРЕК родился в 1864 г.	БОННАР родился в 1867 г.
<p>Работает в Нуэне, в Голландии в доме родителей. Переписывается с ван Раппардом и своим братом Тео. Пишет большей частью крестьян и ткачей; пользуется темными красками.</p> <p>Живет в Нуэне с родителями; пишет большей частью натюрморты, пейзажи, крестьян. Спорит с ван Раппардом по поводу «Едоков картофеля», своей наиболее значительной картины этого периода, написанной в мае. Умирает его отец. В ноябре уезжает в Антверпен, поступает в академию; экономия денег на покупку красок, чуть не умирает с голоду.</p> <p>В феврале приезжает в Париж; работает у Кормона; встречается с Лотреком и Анкетеном, позднее</p>	<p>В феврале — марте показывает этюды к „Купанию“ в „Кружке свободного искусства“ у Мартине, Жюри Салона отвергает „Купание“.</p> <p>Является одним из основателей общества „Независимых“, где и встречается Синьяка.</p> <p>Живет на бульваре Клиши, 128.</p> <p>В вознесенье начинает „Гранд-Жатт“ (картину и этюды); лето проводит в Париже; переписывается с Синьяком.</p> <p>В мае — июне выставляет „Купание“ у „Независимых“; в декабре выставляет пейзаж „Гранд-Жатт“, который нравится Роже Марксу.</p> <p>Работает над картиной „Гранд-Жатт“; завершает ее в марте. Лето проводит в Гранкане; осенью у Дюран-Рюэля Гийомен знакомит его с Писсарро.</p> <p>Показывает „Гранд-Жатт“, 4 пейзажа, 1 панно и 3 рисунка на выставке импрессионистов (по при-</p>	<p>Находится еще под влиянием Моне и Гийомена; пишет Письмо Моне.</p> <p>Участвует в организации „Общества независимых“; дружит с Сёра.</p> <p>Работает в Париже, Аньере, на Монмартре; лето проводит в Портан-Бессене.</p> <p>Покупает у Танги картину Сезанна.</p> <p>Гийомен знакомит его с Писсарро. Проводит лето в Сен-Бриаке, в Бретани.</p> <p>Примерно в это время начинает по понедельникам собирать друзей у себя в мастерской неподалеку от площади Клиши.</p> <p>По совету Писсарро покупает у папши Танги пейзаж Сезанна.</p> <p>Соблазненный небольшой дивизионистской картиной Камилла Писсарро, пишет в марте — апреле два</p>	<p>Один из основателей общества „Независимых“.</p> <p>Высказывания Гюисманса о Редоне в романе „Наоборот“ впервые привлекают внимание к работам художника.</p> <p>С 1883 по 1885 г. ежегодно проводит три месяца в Морга, Корзоне и Дуаррене (Финистер).</p> <p>Публикует серию литографий „Дань Гойя“.</p> <p>Критики и писатели Жеффруа, Морис, Кейз, Гюисманс высоко оценивают его работы.</p> <p>Приглашен выставляться с „Группой двадцати“ в Брюсселе.</p> <p>Гийомен приглашает его выставляться с импрессионистами. Выставляется с „Группой двадца-</p>	<p>Пишет пародию на „Священную рощу“ Пюви де Шаванна.</p> <p>В течение тринадцати лет занимает мастерскую на Монмартре, улица Турляк, 7; некоторое время его соседкой является Сюзанна Валадон.</p> <p>Брюан открывает на Монмартре кабаре „Мирлитон“, которое часто посещает Лотрек; дружит с Брюаном.</p> <p>С 1885 по 1889 г. многие вечера проводит в „Элисе — Монмартр“, где делает многочисленные наброски.</p> <p>Работает у Кормона, где встречается с Ван Гогом. Дружит с Анкетеном.</p> <p>Пишет портрет</p>	<p>Получив звание бакалавра, по настоянию родителей начинает изучать юриспруденцию.</p> <p>Изучает юриспруденцию в Париже.</p>

Год	Современные события	ИМПРЕССИОНИСТЫ	СЕЗАНН	ГОГЕН	БЕРНАР
1886	<p>Моризо знакомит Малларме с Моне и Ренуаром; Морис, Фонтена, де Ренье, Дюжарден, Уистлер и другие посещают "вторники" Малларме. Первый успех: Диоран-Рюзля в Америке.</p> <p>Открытие статуи Свободы. Клемансо, Лист, Дюжарден, Визва и другие посещают вагнеровский фестиваль в Байрейте.</p> <p>Умерли Монтичелли, Лист. Кандинский (род. 1866 г.) изучает юриспруденцию и экономику в Москве.</p> <p>Родился Кокошка.</p> <p>Шеврейль празднует свое столетие.</p> <p>Анкетен выставляет свои первые „клуазонистские" работы.</p>	<p>Синьяк выставлялся с ними; Моне, Ренуар, Сислеи отказываются присоединиться.</p> <p>Дега и Моризо принимают активное участие в подготовке выставки.</p> <p>Доне и Ренуар принимают участие в „Международной выставке" у Пти и выставляются с Группой двадцати в Брюсселе.</p> <p>Моне посещает Мирбо, знакомится с Жерфруа.</p> <p>Диоран-Рюзля показывает в Нью-Йорке работы Писсарро, Моне, Ренуара, Сислея, Моризо, Дега и пр.</p> <p>Моне едет в Голландию, Ренуар — в Ла-Рош-Гюйон, Сислеи — в Море, Моризо — на остров Джерси, Мери, Кассат примерно в это время снимает мастерскую на улице Пьер Шаррон.</p> <p>В кафе Риш начинают устраиваться „оселы импрессионистов" (Моне, Ренуар, Писсарро, Дега, Малларме, Гюисманс).</p>	<p>дикует роман „Гворчество". Сезанн, глубоко обиженный, порывает с ним.</p> <p>28 апреля венчается в Эксе с Гортензией Фике в присутствии своих родителей.</p> <p>23 октября в возрасте восьмидесяти восьми лет умирает его отец, оставив ему значительное состояние.</p> <p>Проводит большую часть года в Гарданне, с женой и сыном.</p>	<p>за использования мастерской Синьяка.</p> <p>Июнь — ноябрь проводит в Понт-Авене в пансионе Глоанек; встречается с Лавалем и Эмилем Бернардом, которого принимает не слишком любезно.</p> <p>Осенью встречается в Париже с Ван Гогом, занимается керамикой вместе с Шапле.</p> <p>Мечтает о поездке в тропики.</p>	<p>бывает в, глубоком, отчаянии, пишет мрачные стихи.</p> <p>Дотрек пишет его портрет.</p> <p>Вместе с Анкетеном экспериментирует в области пуантилистской техники.</p> <p>При последнем посещении мастерской Кормона замечает там Ван Гога.</p> <p>Путешествует пешком по Нормандии и Бретани, в Конкарно встречается с Шуффенекером, который рекомендует его Гогену. Гоген в Понт-Авене оканчивает ему сдержанный прием, хотя Бернарду нравятся его работы.</p>
1887	<p>Антуан основывает „Свободный театр".</p> <p>Г. Кан публикует „Кочевые дворцы" (свободные стихи).</p> <p>В Париже впервые поставлен „Лоэнгрин" Вагнера.</p> <p>Выставка Пюви де Шаванна у Диоран-Рюзля; художнику заказывают стенную роспись в Сорбонне.</p> <p>Большая выставка Милле в Париже.</p> <p>В возрасте 27 лет умирает Лафорт.</p> <p>Родились Хуан Гри, Шагал, Ле Корбюзье.</p>	<p>Писсарро выставляет пуантилистские работы с „Группой двадцати" в Брюсселе.</p> <p>Моне показывает 2 картины на выставке „Королевского общества британских художников" в Лондоне.</p> <p>Ренуар выставляет „Купальщиц" на шестой „Международной выставке" у Пти, где выставляются также Писсарро, Моне, Сислеи и Моризо.</p> <p>Ренуар пишет портрет дочери Б. Моризо.</p> <p>Моризо навещает Малларме в Вальвене.</p>	<p>Вероятно, большую часть года проводит в Эксе.</p> <p>По-видимому, снова отвергнут жюри Салона.</p>	<p>Делает керамику вместе с Шапле.</p> <p>По-видимому, преподает в Академии Витти в Париже.</p> <p>В апреле жена навещает его в Париже.</p> <p>10 апреля отправляется в Панаму, работает на строительстве канала рабочим, затем едет с Лавалем на Мартинику, где оба заболевают.</p> <p>В ноябре возвращается в Париж, живет у Шуффенекера на улице Булар, 19.</p> <p>Снова встречается с Винсентом Ван Гогом, который восхищается его работами, сделанными на Мартинике.</p>	<p>Около 1886-1887 гг. выставляет пуантилистские картины в Аньере, где их замечает Синьяк, отказывается присоединиться к группе Сера.</p> <p>Встречает у Танги Ван Гога, благодарен ему за похвалу, ооценивается с Ван Гогом картинами.</p> <p>Ван Гог работает с ним в Аньере и даже в доме его родителей, пока отец Бернара не отказывает Ван Гогу от дома.</p> <p>Примерно в то же время создает „клуазонистский" стиль, снова странствует по Бретани вместе с Анкетеном.</p>

ВАН ГОГ	СЁРА	СИНЬЯК	РЕДОН	ЛОТРЕК	БОННАР
<p>с Бернаром. Тео знакомит его с Писсарро, Дега, Гийоменом и папшей Танги. Живет вместе с Тео на улице Лаваль; в июне они переезжают на улицу Лепик, 54. Осенью встречается с Гогеном; находится под влиянием импрессионистов, Монтичелли, японских гравюр и неоимпрессионизма. Пишет главным образом натюрморты с цветами, виды Монмартра, портреты. Не выставляется с „Независимыми“.</p> <p>Часто работает в Аньере с Бернаром или Синьяком. Организует несколько небольших выставок в редакции „La Revue indépendante“, в кафе „Гамбурин“ и в ресторане „Ла Фуриц“, где встречает Сёра.</p> <p>Видимо, находится в близких отношениях с Сегатори. Начинает пить; климат и сутолока Парижа плохо влияют на его здоровье. Не всегда ладит с братом.</p>	<p>глашению Камилла Писсарро). На выставке „Независимых“ показывает работы, сделанные в Гранкане и Онфлёре; Мирбо, Эннекен, Визеа относятся к ним враждебно; Фенеон, Маус, Верхарн, Шарль Анри, Кан, де Ренье, Ажалъсер и Адан встречают их благожелательно, так же как Анкетен, Бернар, Шуффенекер, Ангран, Кросс, Дюбуа-Пилле, Аие и Ван Гог.</p> <p>Часто посещает кафе „Новые Афины“.</p> <p>Дюран-Рюэль показывает „Купание“ в Нью-Йорке. Дружит с Фенеоном и Анри. Лето проводит в Онфлёре. Выставляется в Нанте; получает приглашение выставляться с „Группой двадцати“ в Брюсселе. Верхарн покупает у него первую картину.</p> <p>Зимой 1886/87 г. много рисует (кафе-концерты, цирки, ярмарки). В феврале вместе с Синьяком посещает открытие выставки „Группы двадцати“ в Брюсселе, где он показывает „Гранд-Жатт“ (продает 2 картины).</p> <p>Выставляет 8 картин и ряд рисунков у „Независимых“.</p> <p>Переписывает „Купание“ после того, как картина возвращается из Нью-Йорка. Работает над картиной „Натурщицы“ (с 1886 по 1888 г.); осенью начинает работать над картиной</p>	<p>пуантилистских пейзажа неподалеку от Клиши. Участвует в выставке импрессионистов (по приглашению К. Писсарро); выставляет 2 дивизионистских пейзажа Клиши.</p> <p>Дюран-Рюэль показывает некоторые его картины в Нью-Йорке. Выставляется вместе с Писсарро и Сёра в Нанте. Лето проводит с Люсьеном Писсарро в Пти-Анделли, позднее в Фекане.</p> <p>Дружит с Фенеоном, Анри, Алексисом, де Ренье. Выставляется с „Независимыми“ (член комитета по развеске картин). Примерно в это время впервые видит пуантилистские картины Бернара, который отказывается присоединиться к неоимпрессионистам.</p> <p>Едет в Аньер с Алексисом; дружит с Верхарном.</p> <p>Вместе с Сёра посещает открытие выставки „Группы двадцати“ в Брюсселе. Работает в Комбле-Шато (Оверн); „Открывает“ Колиур. Впервые знакомится с южной Францией и Средиземным морем.</p> <p>Дружит с Кроссом, Люсом, Винсентом д'Инди. Занимается гравюрами и литографиями. Выставляется с „Независимыми“, с которыми отныне будет выставляться ежегодно.</p> <p>Вместе с Сёра и Ван Гогом выставляет свои работы в фойе „Свободного те-</p>	<p>ти“ в Брюсселе, где работы его подвергаются яростным нападкам критиков. Выставляется в Париже с „Независимыми“.</p> <p>Им восхищаются Эннекен, П. Адан, Малларме, но его резко критикует Мирбо; дает свои литографии в „La Revue Wagnérienne“.</p> <p>У него рождается первый сын, который умирает через несколько месяцев; художник тяжело переживает эту трагедию.</p> <p>Его связь с писателями-символистами становится более тесной.</p> <p>В последний раз выставляется с „Независимыми“; Г. Кан восхищается его работами. Иллюстрирует произведения Верхарна и Пикара, с которым знакомится через „Группу двадцати“.</p>	<p>Бернара. Начинает выставляться в „Мирлитоне“ у Брюана; иллюстрирует пенсенки Брюана. На Монмартре открывается „Кабаре убийц“, позднее переименованное в „Проворный кролик“.</p> <p>Делает пастельный портрет Ван Гога. С 1887 по 1891 г. делит квартиру с д-ром Бурже, Улицы Фонтен, 19, напротив дома Дега.</p> <p>Регулярно собирает друзей в своей мастерской; иногда там появляется Ван Гог.</p>	<p>Изучает юриспруденцию в Париже.</p>

Год	Современные события	ИМПРЕССИОНИСТЫ	СЕЗАНН	ГОГЕН	БЕРНАР
1887					
1888	<p>Нишсе сходит с ума. Прекращает существование „La Revue wagnérienne”. Энсор пишет „Въезд Христа в Брюссель”. Уистлер устраивает персональную выставку у Дюран-Рюэля. Малларме переводит „Десять часов” Уистлера. Умирает Ш. Кро, изобретатель и поэт. Родился Т. С. Элиот.</p>	<p>Моне оставляет Дюран-Рюэля, подписывает контракт с Тео Ван Гогом (Буссо и Валалон); в январе—апреле живет в Антибе; Малларме восхищается его картинами, сделанными там и выставленными у Тео Ван Гога. Ренуар посещает Сезанна, который ухаживает за ним во время его болезни в Этаке; затем переезжает в Антиб, начинает страдать невралгией. Сислеи пишет в Море; хочет принять французское подданство. Дега проводит август—сентябрь в Котре; начинает писать стихи. Моризо работает в Симье под Ниццей, Сислеи — в Саблоне. Писсарро в мае-июне выставляется у Дюран-Рюэля. Дюран-Рюэль устраивает значительную выставку Ренуара—Писсарро—Сислея (без Моне)</p>	<p>По-видимому, снова отвергнут жюри Салона. Начало года проводит с Ренуаром в Этаке, ухаживает за ним во время его болезни. Живет в Париже на набережной Анжу, 15 (по соседству со своим другом Гийоменом). Работает в Шантийи и окрестностях Парижа. Гюисманс публикует короткую статью о Сезанне в „La Cravache”; имя Сезанна начинает время от времени появляться в различных символистских журналах; иногда его упоминают Орье и Фенеон.</p>	<p>Февраль—октябрь живет в Понт-Авене с Бернаром, Лавалем, де Хааном; ухаживает за сестрой Бернара. Пишет картину „Иаков борющийся с ангелом”; сельский священник отказывается принять ее в дар; дает советы Серюзье; заключает контракт с Тео Ван Гогом; в начале ноября выставляется в его галерее; Дега восхищается его бретонскими работами. 23—24 октября приезжает к Винсенту Ван Гогу в Арль; в декабре пишет его портрет; художники ссорятся, Гоген решает уехать; они проводят день в Монпелье, где, видимо, происходит примирение. 24 декабря ссорится с Винсентом, возвращается в Париж; живет у Шуффенекера.</p>	<p>После отъезда Ван Гога в Арль снова работает в Бретани; в Сен-Бриаке молодой критик Орье замечает его работы и становится его другом. В августе приезжает в Понт-Авен с матерью и сестрой; Ван Гог рекомендует его Гогену; тесная дружба с Гогеном, непрерывный обмен мыслями; лихорадочная деятельность; переписка с Ван Гогом. В декабре возвращается в Париж, посещает Гогена после его возвращения из Арля; глубоко опечален известием о сумасшествии Ван Гога (письмо к Орье).</p>
1889	<p>Парижская Всемирная выставка; постройка Эйфелевой башни. Гюисманс публикует „Некоторые”, восхваляет Пюви де Шаванна, Моро, Дега, Се-</p>	<p>Моне организует подписку для приобретения и передачи Лувру „Олимпиа” Мане; 2 картины Мане</p>	<p>Живет в Париже на набережной Анжу. С помощью Роже Марка Шоке устраивает „Дом</p>	<p>В январе—марте живет в Париже, авеню Монсури, 25. Возвращается в Понт-Авен с Ла-</p>	<p>Участвует в выставке у Вольпини, показывает самое большое число работ. Так как отец за-</p>

ВАН ГОГ	СЁРА	СИНЬЯК	РЕДОН	ЛОТРЕК	БОННАР
	<p>Парад". Первые опыты с цветными рамами. Присутствует на похоронах Лафорта. Выставляется в фойе „Свободного театра" вместе с Синьяком, Ван Гогом и пр. Подвергается нападкам Гюисманса, Алексиса Кан и Кристоф хвалят его. Верхарн вторично посещает его; летом остается в Париже.</p>	<p>атра" вместе с Сёра, Дюбуа-Пилле, Люсом, Люсьеном Писсарро, ван Риссельбергом, Кроссом и Аие делает рисунки для „La Vie moderne" (1887—1888 гг.). Люс и Госсон присоединяются к группе.</p>			
<p>В феврале, после визита к Сёра, уезжает в Арль; восторгается южными красками и солнцем; лихорадочно работает; живет в полном одиночестве; плохо питается. Хочет организовать на юге сообщество художников; переписывается с Тео, Гогеном, Бернаром; в сентябре переезжает в свой желтый домик; в конце октября к нему приезжает Гоген; наступает период бурной деятельности и горячих споров; в декабре вместе с Гогеном посещает Монпелье. 24 декабря Тео празднует помолвку с Иоганной Бонгер. 24 декабря у Винсента первый приступ безумия; он отрезает себе ухо; его помещают в больницу, где он три дня находится без сознания; Гоген вызывает Тео и уезжает в Париж.</p>	<p>В феврале Ван Гог посещает его мастерскую. Ссорится с Синьяком; жалуется на большое количество подражателей. Проводит лето в Порт-ан-Бессене. В марте—мае выставляет „Натурщиц" и „Парад" у „Независимых". Фенеон критикует цветные рамы. В 1887—1888 гг. делает рисунки для еженедельника „La Vie moderne" вместе с Синьяком, Люсьеном Писсарро, Дюбуа-Пилле, ван Риссельбергом, Кроссом, Люсом, Аие. Бельгийские художники ван Риссельберг, Финч, Анна Бок, ван де Вельде, Леммен и Регойя примыкают к дивизионизму.</p>	<p>Выставляется с „Группой двадцати" в Брюсселе. Дружит с Тео ван Риссельбергом, Ж. Ажальбером, Малларме, Анри ван де Вельде. Работает на берегах Сены, в Портри и Антверпене. Рисует программу для „Свободного театра". Выставляется с „Независимыми". Считает картину Сёра „Натурщицы" чересчур дивизионистской.</p>	<p>С 1888 по 1892 г. проводит лето в Сануа, неподалеку от Вальвена, где почти каждый день встречается с Малларме. Пишет свой дневник „A Soi — même". Эннекен, первый и лучший критик его произведений, во время одного из своих визитов к Редону тонет в результате несчастного случая. Публикует альбом литографий „La Tentation de Saint — Antoine" и начинает работать над следующей серией, посвященной Флоберу.</p>	<p>Выставляет 11 полотен и рисунок с „Группой двадцати" в Брюсселе. Возобновляет дружбу с М. Жуяном, с которым учился вместе в лицее Фонтен в 1872 г. Примерно в это время выставляет ряд своих картин у Брюана в „Мирлитоне". Пишет первую картину на широкую тему „В цирке Фернандо".</p>	<p>Проваливает экзамен по праву. Работает в министерстве. Поступает в Школу изящных искусств; безуспешно соревнуется за получение Римской премии. Посещает Академию Жюльена в предместье Сен-Дени, где встречается с Дени, Вюйаром, Рансоном, Серюзье; в октябре Серюзье возвращается из Бретани и „открывает" своим друзьям искусство Гогена; „Набиды" начинают регулярно собираться. Интересуется японскими гравюрами.</p>
<p>7 января покидает больницу, но продолжает ходить туда на перевязки. В начале февраля</p>	<p>Показывает „Натурщиц" на выставке „Группы двадцати" в Брюсселе. Проводит лето в</p>	<p>В конце марта навещает Ван Гога в Арле. Работает в Кассисе и Эрбле. Помогает Шарлю</p>	<p>У него рождается второй сын. Примерно в это время через Шуффенекера знакомится со своим</p>	<p>Выставляется в „Кружке Вольни" в Париже. Начинает ежегодно выставляться с „Независимыми".</p>	<p>Продает эскиз афиши (которым воспользуется Лотрек); решает стать художником. Находится на воен-</p>

Год	Современные события	ИМПРЕССИОНИСТЫ	СЕЗАНН	ГОГЕН	БЕРНАР
1889	<p>занна, Уистлера, Редона, Рафаэлли, Форена и пр. Моро избран членом Французского Института.</p> <p>Верлен публикует "Параллельно"; Бергсон публикует "Непосредственное восприятие"; Б. фон Зуттер публикует пацифистский роман "Сложим оружие".</p> <p>На Монмартре открывается "Мулен-Руж".</p> <p>Кандинский впервые приезжает в Париж.</p> <p>Умирают Шеврейль, Вилье де Лиль-Адан.</p>	<p>завещаны Метрополитен-музею в Нью-Йорке.</p> <p>Моне выставляется с Роденом у Пти (145 работ), у Гупиля в Лондоне и с "Группой двадцати" в Брюсселе; некоторое время проводит в Фреслине с М. Ролина и Жеффруа; работает в Ла Крезе.</p> <p>Ренуар с Сезанном находятся в Эксе; Ренуар говорит Роже Марксу, что недоволен своими работами.</p> <p>Писсарро начинает страдать хронической болезнью глаз; строит в Эранны мастерскую; Диоран-Рюэль покупает значительную часть его работ.</p> <p>Сислей живет в Море; Диоран-Рюэль устраивает первую выставку Сислея в Нью-Йорке (128 картин); материальные затруднения художника продолжают.</p> <p>Дега отказывается от участия во Всемирной выставке; уезжает с Болдини в Испанию и в Марокко.</p>	<p>повешенного" Сезанна на Всемирную выставку.</p> <p>Гюйсманс в "Некоторых" впервые упоминает о Сезанне, которого называет "слишком долго забытым" и считает одним из вождей импрессионизма, даже более значительным, чем Мане, тем не менее он говорит о "большом и гипертрофированном видении" Сезанна.</p> <p>В июне Сезанн посещает Шоке в Аттенвиле (Нормандия). Проводит остальную часть года в Эксе, куда к нему приезжает работать Ренуар.</p> <p>Приглашен выставляться с "Группой двадцати" в Брюсселе; вначале отказывается, но потом принимает приглашение.</p>	<p>валем и Серюрье, позднее живет в Ле Пульдю в гостинице Мари Анри с де Хааном (октябрь 1889 — ноябрь 1890).</p> <p>Выставляется в Брюсселе с "Группой двадцати"; публика смеется над его работами.</p> <p>Во время Всемирной выставки организует вместе с Шуффенекером групповую выставку в кафе Вольпини, включающую работы Даниэля де Монфрейда, Бернара, Анкетена, Лаваля, Фоше, Руа.</p> <p>Гийомен отказывается от участия в этой выставке; Тео Ван Гог от имени брата тоже отклоняет приглашение.</p> <p>Через Бернара знакомится с Орье; пишет несколько статей для журнала Орье "Le Moderniste".</p>	<p>претил ему встречаться с Гогеном, проводит лето в Сен-Бриаке, затем живет в Понт-Авене, в то время как Гоген и его друзья работают в окрестностях Ле Пульдю.</p> <p>Пишет религиозные композиции, за которые его поρίζει Ван Гог.</p> <p>Примерно в это время через Шуффенекера знакомится с Редоном.</p> <p>Пишет статью для журнала Орье "Le Moderniste".</p>

ВАН ГОГ	СЁРА	СИНЬЯК	РЕДОН	ЛОТРЕК	БОННАР
<p>снова попадает в больницу; страдает манией преследования; через десять дней его выписывают, и он приступает к работе.</p> <p>28 февраля опять попадает в больницу, в результате прошения, поданного мэру Арля и подписанного восьмьюдесятью гражданами; в больнице переживает еще один кратковременный приступ.</p> <p>В конце марта его навещает Синьяк. Вынужден расстаться со своим желтым домиком; снимает две комнаты у доктора Рея; снова работает.</p> <p>17 апреля состоялась свадьба Тео. Хочет вступить в иностранный легион; отказывается от поездки в Париж или Понт-Авен; решает добровольно отправиться в приют для душевнобольных, неподалеку от Сен-Реми.</p> <p>8 мая прибывает в Сен-Реми; работает в приютском саду, вскоре получает разрешение работать в окрестностях приюта.</p> <p>5 июля узнает о том, что жена Тео беременна.</p> <p>8 июля посещает Арль; вскоре после этого во время работы в полях с ним случается еще один приступ; в течение шести недель не покидает комнаты.</p> <p>Переходит на усиленное питание, к нему возвращаются силы, работает с удвоенной энергией.</p> <p>Получает приглашение выставиться в Брюсселе с группой двадцати; хочет возвратиться на север (Писсарро и Тео ведут переговоры с докто-</p>	<p>Кротое; делает только 2 пейзажа. Упрощает рамы: рисует бордюр непосредственно на холсте.</p> <p>Осенью избран членом комитета по развеске картин у „Независимых“; выставляет у „Независимых“ пейзажи Кротоя и Порт-ан-Бессена.</p> <p>Начинает работать над картинами „Пудрящаяся женщина“ (портрет его любовницы Мадлены Кноблок) и „Канкан“ (1889—1890 гг.).</p> <p>Фенсон критикует чересчур подчеркнутую линейную композицию в его последних работах.</p> <p>Мадлена Кноблок беременна.</p>	<p>Анри чертит таблицы для его изданий.</p> <p>Является членом комитета по развеске картин у „Независимых“.</p>	<p>юным почитателем Эмилем Бернаром.</p> <p>Выставляется у Дюран-Рюэля с „Обществом художников-граверов“.</p> <p>Встречается со своим будущим биографом Мелле-рио, который знакомит его с Морисом Дени.</p> <p>Делает фронтисписы для книг бельгийских писателей Пикара, Гиллена, Дестре.</p> <p>Публикует серию литографий: „A Gustave Flaubert“. Гюисманс хвалит его литографии в своей книге „Некоторые“.</p>	<p>С 1889 по 1891 г. часто работает в саду г-на Фореста на Монмартре.</p> <p>Открывается „Мулен-Руж“, где он встречает Джейн Авриль.</p> <p>Дебют Иветты Гильбер в „Эльдорадо“.</p> <p>В Париже открывается арена для боя быков.</p> <p>Пишет картину „На балу в „Мулен де ла Галетт““.</p>	<p>ной службе в Бургуэне.</p>

Год	Современные события	ИМПРЕССИОНИСТЫ	СЕЗАНН	ГОГЕН	БЕРНАР
1889					
1890	<p>Выставка японского искусства в Школе изящных искусств. Пюви де Шаванн, Мейсонье, Роден, Карьер основывают „Национальное общество изящных искусств" с целью открытия более либерального Салона.</p> <p>Шопар покупает у одного американца „Ангелос" Милле за 75000 франков.</p> <p>Валлет основывает „Le Mercure de France".</p> <p>Поль Фор основывает „Театр д'Ар", ему помогает Люнье-По.</p> <p>Дюран-Рюэль издает „L'Art dans les Deux Mondes" (1890—1891 гг.), чтобы привлечь внимание к импрессионистам.</p> <p>Основан журнал „La Plume".</p> <p>Валери, Пьер Луис, Дебюсси знакомятся с Малларме.</p> <p>Гамсун публикует „Голод".</p> <p>Уайльд публикует „Портрет Дориана Грея"; Мирбо „открывает" Метерлинка.</p> <p>Дени публикует свое определение искусства.</p> <p>Умирает Дюбуа-Пилле.</p> <p>Воллар прибывает во Францию со своей родины — острова Реюньон, чтобы изучать в Париже юриспруденцию.</p>	<p>Писсарро отрекается от дивизионизма; выставляется с „Группой двадцати" в Брюсселе и в галерее Тео Ван Гога.</p> <p>Люсьен Писсарро устраивается в Лондоне, где занимается гравюрой на дереве и типографским делом; регулярно переписывается с отцом.</p> <p>Моне порывает с Буссо и Валадоном, начинает писать свои „серии".</p> <p>Ренуар в последний раз выставляется в Салоне.</p> <p>Моризо проводит лето в Мези, где ее часто навещает Ренуар.</p> <p>Дега начинает коллекционировать картины.</p>	<p>В январе выставляет 3 картины в Брюсселе с „Группой двадцати"; упомянут Синьяком в обзоре выставки.</p> <p>Живет в Париже на набережной Анжу, затем на авеню Орлеан. Проводит пять летних месяцев с женой и сыном в Швейцарии (Нешатель, Берн, Фрейбург, Веве, Лозанна, Женева).</p> <p>Осень проводит в Эксе, работает в Жа де Буфан, вероятно, над своей серией „Игроки в карты".</p> <p>Заболевает диабетом.</p> <p>Бернар публикует памфлет о Сезанне в „Hommes d'Aujourd'hui".</p>	<p>Живет в Ле Пульдо с де Хааном; январь—июнь живет в Париже.</p> <p>Рассчитывает получить субсидию от доктора Шарлопена для отъезда на Мартинику; затем собирается в Тонкин, позднее на Мадагаскар, в конце концов на Таити; приглашает Бернара и де Хаана сопровождать его.</p> <p>Возвращается в Бретань.</p> <p>В ноябре живет в Париже у Шуффенекера, улица Дюран-Кле, 12; дружит с де Монфрейдом.</p> <p>Зимой посещает собрания символистов в кафе „Вольтер"; избран вождем художников-символистов. Дружит с Орье, Морисом, Редоном, Малларме, Карьером, „Набидами".</p> <p>Карьер пишет его портрет.</p> <p>Гоген пишет картину „Потеря невинности", для которой позирует его любовница Жюльетта Гюз.</p> <p>Решает уехать, не имея твердого обеспечения, подготавливает распродажу своих произведений.</p>	<p>Делает в Лилле рисунки для промышленности в тщетной попытке заработать.</p> <p>Переживает религиозный кризис; сомневается в своем призвании.</p> <p>В апреле Гоген приглашает его и де Хаана ехать в тропики; очень обрадован этим предложением, но колеблется, принять ли его из-за платонической любви к одной девушке; в конце концов соглашается. Не встречается с Ван Гогом во время двух приездов последнего в Париж; спешно едет в Овер на похороны Ван Гога, помогает Тео развешивать картины Винсента. Тео просит его помочь в организации посмертной выставки Ван Гога.</p> <p>Публикует статьи о Сезанне и Ван Гог в „Les Hommes d'Aujourd'hui".</p>

ВАН ГОГ	СЁРА	СИНЬЯК	РЕДОН	ЛОТРЕК	БОННАР
<p>ром Гаше в Оверре).</p> <p>Осенью копирует репродукции; отчитывается Бернара за его мистико-религиозные тенденции.</p> <p>В ноябре проводит два дня в Арле.</p> <p>22 декабря узнает, что у жены Тео приближается день родов.</p> <p>Около рождества переживает еще один, но очень кратковременный приступ.</p> <p>Хочет переехать в Понт-Авен к Гогену.</p> <p>В январе в первом выпуске „Mercure de France“ появляется статья Орье о Ван Гоге.</p> <p>18 января в Брюсселе открывается выставка „Группы двадцати“, стычка де Гру с Лотреком по поводу картин Ван Гога; впервые продана одна из его картин.</p> <p>В конце января, после дня, проведенного в Арле, с ним случается еще один кратковременный приступ.</p> <p>31 января рождается его племянник и тезка.</p> <p>В конце февраля, после двух дней, проведенных в Арле, еще один тяжелый приступ; во время болезни работает, пытается до середины апреля не в состоянии писать письма.</p> <p>10 марта открывается выставка „Независимых“, где он представлен десятью картинами, получившими высокую оценку Гогена и многих других.</p> <p>Решает покинуть Сен-Реми.</p> <p>В мае работает с удвоенным пылом, пишет ряд натюрмортов с цветами.</p> <p>16 мая покидает Сен-Реми; после</p>	<p>В начале года рождается ребенок, которого он усыновляет.</p> <p>Проводит лето в Травелине: 4 картины, большое количество рисунков.</p> <p>Ж. Кристоф публикует очерк о Сёра; художник позднее в письме к М. Бобургу излагает свои теории (28 августа).</p> <p>Является членом комитета по развеске картин на выставке „Независимых“, где показывает „Пудрящуюся женщину“ и „Канкан“, 6 пейзажей, 2 рисунка; Кан покупает „Канкан“.</p> <p>Начинает работу над картиной „Цирк“ (1890—1891 гг.).</p>	<p>Совершает кратковременную поездку в Геную, Флоренцию и Неаполь.</p> <p>Работает в Сен-Бриаке, Эрбле. Пишет портрет Фенеона.</p> <p>Выставляется с „Группой двадцати“ в Брюсселе; присутствует на открытии выставки вместе с Лотреком и становится на его сторону при стычке с де Гру по поводу Ван Гога.</p> <p>Пишет статью о выставке для „Art et Critique“.</p> <p>Избран членом „Группы двадцати“ (первый иностранец, удостоившийся такой чести).</p> <p>Является членом комитета по развеске картин у „Независимых“.</p> <p>Фенеон посвящает Синьяку выпуск „Les Hommes d'Aujourd'hui“ (иллюстрированный портретом Синьяка, сделанным Сёра).</p>	<p>Выставляется с „Группой двадцати“; едет вместе с Малларме в Брюссель (февраль).</p> <p>Шарль Морис публикует в „Les Hommes d'Aujourd'hui“ исследование о Редоне с его портретом работы Шуффенкера.</p> <p>Дестре готовит каталог литографий Редона, который появился в 1891 г.</p> <p>Часто видится с Гогеном; обменивается с ним работами; по-видимому, через Гогена знакомится с Серюзье.</p> <p>Примерно в это время завязывает дружеские отношения с „Набитами“.</p>	<p>Рисует в „Мулен де ла Галетт“, где поет Иветта Гильбер.</p> <p>Выставляет 5 полотен с „Группой двадцати“, присутствует на вернисаже в Брюсселе вместе с Синьяком; хочет драться на дуэли с де Гру, защищая Ван Гога.</p> <p>Хвалит афиши Боннара.</p> <p>Выставляет две картины у „Независимых“.</p> <p>В октябре его друг Жуаян занимает место Тео Ван Гога у Буссо и Валладона (Гупиль); с этого времени почти ежедневно встречается с Жуаяном.</p>	<p>Находится на военной службе в Бургунье.</p> <p>Делит мастерскую на улице Пигаль с Люнье-По; туда часто заходят Дени и Серюзье, иногда появляется Гоген.</p> <p>Сестра его выходит замуж за композитора Шарля Террасса.</p>

Год	Современные события	ИМПРЕССИОНИСТЫ	СЕЗАНН	ГОГЕН	БЕРНАР
1890					
1891	<p>Антуан показывает в Париже первую пьесу Ибсена; братья Натансон под эгидой Золя основывают „La Revue blanche“.</p> <p>Первые публикации Дж. Б. Шоу — „Квинтэссенция ибсенизма“.</p> <p>Выставка Карьера у Буссо и Валадона (Гупиль).</p> <p>Пюви де Шаванну заказана стенная роспись в Бостонской библиотеке.</p> <p>Ходлер выставляет в Париже „Ночь“.</p> <p>Французское правительство покупает „Мать“ Уистлера.</p> <p>Банкет в честь Мореаса, который вскоре порывает с символизмом и основывает „романскую школу“.</p> <p>Лебарк де Бутвиль устраивает первую групповую выставку молодых художников — „На-</p>	<p>Моне пишет серию „Тополя“, выставляет у Дюран-Рюэля серию „Стога сена“, имеет большой успех; осенью уезжает в Лондон; Новый английский художественный клуб выставляет работы Моне и Дега (также в 1892 и 1893 гг.).</p> <p>Февраль—март, Ренуар уезжает с Визевой в Тамари; в апреле он находится в Лаванду, затем в Ниме; на некоторое время задерживается в Мези у Берты Моризо,</p>	<p>Начало года проводит в Эксе, где часто встречается с Алексисом.</p> <p>Хочет выставиться с „Независимыми“, но передумывает.</p> <p>Просит жену и сына переехать в Экс; позднее посещает Париж.</p> <p>Примерно в это же время становится ревностным католиком.</p> <p>Его картины, находящиеся у Танги, упоминаются в „Mercure de France“ (июнь).</p> <p>Бернар и Анкетен заявляют о своем восхищении Се-</p>	<p>В феврале ссорится с Шуффенекером, переезжает в гостиницу на улицу Деламбр, позднее на улице Гранд-Шомьер, 10.</p> <p>Всю зиму жестоко нуждается; работает в мастерской де Монфрейда, делает скульптуры.</p> <p>Выставляется в Салоне Марсова поля; выставляет деревянные рельефы с „Группой двадцати“ в Брюсселе, которые вызывают яростные нападки бельгийских критиков.</p>	<p>Отказывается от намерения ехать с Гогеном в тропики; шокирован попытками Гогена объявить себя „вождем символистского направления в искусстве“. Порывает с Гогеном на распродаже картин последнего. Глубоко огорчен тем, что Орье не упомянул его в хвалебной статье о Гогене.</p> <p>Летом возвращается в Бретань.</p> <p>В декабре выставляется с „Наблюдателями“ у Лебарка де Бутвиля.</p>

ВАН ГОГ	СЕРА	СИНЬЯК	РЕДОН	ЛОТРЕК	БОННАР
<p>трехдневного пребывания в Париже уезжает в Овер на Уазе.</p> <p>Дружит с доктором Гаше; пишет его портрет.</p> <p>Поглощен своей работой.</p> <p>Хочет провести месяц с Гогеном в Бретани; в начале июня Тео с семьей проводит воскресенье в Овере; в конце июня его испытывает беспокойство по поводу здоровья ребенка и видов на будущее.</p> <p>В начале июля на несколько дней приезжает в Париж, тяжело переживает неприязни Тео.</p> <p>Возвращается в подавленном состоянии; ссорится с доктором Гаше.</p> <p>27 июля стреляет в себя; в это время Тео собирается провести отпуск в Голландии; доктор Гаше вызывает Тео в Овер.</p> <p>29 июля Ван Гог умирает.</p> <p>30 июля его хоронят в Овере; Тео задумывает выставку его работ и издание его писем.</p> <p>В октябре Тео сходит с ума; его увозят в Голландию.</p> <p>В январе Гоген выражает против намерения Бернара устроить посмертную выставку работ Ван Гога.</p> <p>21 января в Голландии умирает Тео Ван Гог (его хоронят рядом с братом на кладбище Овера).</p> <p>В феврале „Группа двадцати“ устраивает в Брюсселе посмертную выставку работ Ван Гога.</p> <p>В марте посмертную выставку работ Ван Гога устраивает Синьяк в Париже; у „Независимых“; Ок-</p>	<p>Показывает „Канкан“ и 6 пейзажей на выставке „Группы двадцати“ в Брюсселе.</p> <p>3 февраля принимает участие в банкете в честь Мореаса.</p> <p>Является членом комитета по развеске картин на выставке „Независимых“; показывает на этой выставке картину „Цирк“ (незаконченную) и 4 вида Гравелина.</p> <p>20 марта состоялось открытие выставки.</p> <p>29 марта после двухдневной бо-</p>	<p>Выставляется с „Группой двадцати“ в Брюсселе; помогает Маусу в устройстве посмертной выставки Ван Гога.</p> <p>Является членом комитета по развеске картин у „Независимых“; помогает организовать две посмертные выставки: большую — Дюбуа-Пилле и маленькую Ван Гога.</p> <p>Восстает против попытки Анкетена расколоть общество „Независимых“.</p> <p>Глубоко опечален</p>	<p>Выходит в свет каталог его литографий, сделанный Дестре; экспонирует его на выставке литографии в Школе изящных искусств.</p> <p>Постепенно оставляет литографию; делает пастели и в конце концов, после нескольких лет перерыва, снова обращается к живописи маслом.</p> <p>Бернар в интервью заявляет, что его любимые мастера — Сезанн и Редон.</p> <p>Публикует альбом</p>	<p>Выставляется в „Кружке Вольты“ в Париже.</p> <p>Является членом комитета по развеске картин у „Независимых“.</p> <p>Выставляет картины в фойе „Мулен-Руж“ (они упомянуты в „Mercure de France“).</p> <p>Делает для „Мулен-Руж“ афишу, которая имеет большой успех.</p> <p>Его кузен Гапье де Селейран возвращается в Париж, работает врачом и живет при больнице; Лотрек наблюдает и пишет</p>	<p>Выставляет 9 полотен у „Независимых“; участвует в выставке „Набидов“, устроенной в Сен-Жермене.</p> <p>Один из его рисунков публикуется в „La Vie moderne“, где появляются также рисунки Гогена, Серюзье, Филлигера, Бернара, Дени, Рансона, Вюйара, Русселя, Гогона и Ван Гога.</p> <p>В декабре участвует в первой выставке молодых художников у Лебарка де Буввиля вместе с Лотре-</p>

Год	Современные события	ИМПРЕССИОНИСТЫ	СЕЗАНН	ГОГЕН	БЕРНАР
1891	<p>бидов", неоимпрессионистов и пр. Ружон назначен директором департамента изящных искусств (враждебно настроен ко всем современным течениям). Уайльд, Метерлинка, Верхарн, Клодель, Редон, Вюйар и другие посещают „вторники" Малларме. Умирают Сёра, Рембо, Йонкинд, Мейсонье.</p>	<p>затем отправляется в Испанию. Сислей работает в Вене-Надоне. Дега покупает картину Гогена на распродаже его работ. Писсарро начинает посвящать больше времени гравюрам и литографиям; устраивает в новой мастерской печатный станок; выполняет рисунки для гравюр, которые делает его сын Люсьен. Мери Кассат устраивает у Дюран-Рюэля свою первую персональную выставку.</p>	<p>занном в интервью, опубликованном в „L'Echo de Paris" (28 декабря).</p>	<p>Развивает бурную деятельность, рекламируя свой аукцион; Мирбо и Орье пишут о нем статьи. 22 февраля — аукцион в отеле Друо дает удовлетворительные результаты. Разрыв с Бернаром. В начале марта едет в Копенгаген, навещает семью. 23 марта — банкет в честь Гогена под председательством Малларме. 4 апреля покидает Париж. В мае Жуаян (Гучиль) выплачивает Гогену 850 франков через Мориса, который не пересылает их ему; Морис посвящает выпуск „Hommes d'Aujourd'hui" Полло Гогену. 8 июня прибывает на Таити; две недели спустя умирает король Помаре. Поселяется с Тити в Матайеа, подальше от Папэте; позднее отсылает ее. Его парижская возлюбленная Жюльетта разрешается от бремени девочкой.</p>	<p>Дает интервью, заявляя о своем восхищении Сезанном и Редоном. Эволюционирует в сторону более традиционного искусства. Впервые выставляется с „Независимыми". 1891-1892 гг. делает рисунки для „La Vie moderne", в котором в это время сотрудничают все писатели-символисты.</p>
1892	<p>Первая выставка Розенкрейцеров у Дюран-Рюэля привлекает огромное внимание. Гюисманс становится ревностным католиком. Моро назначен профессором Школы изящных искусств. Дебюсси пишет „Послеполуденный отдых фавна". Мунк посылает Берлинской ассоциации искусств 55 картин, но через неделю получает их обратно. Орье публикует важную статью о художниках-символистах. Умирают Орье (в возрасте 27 лет), Теннисон, Эрнест Ренан. Моклер занимает место художественного критика „Metsu de France" вместо Орье. Организация выставки „Сецессион" в Мюнхене.</p>	<p>Писсарро устраивает у Дюран-Рюэля большую ретроспективную выставку; впервые имеет настоящий успех; проводит лето с Люсом и своим сыном Люсьеном в Лондоне, где Люсьен женится; покупает дом в Эррани, заняв деньги у Моне. Моне выставляет серию „Тополя", добивается высоких цен. Начинает серию видов Руанского собора. Моризо выставляется у Буссо и Валадона; умирает ее муж. Ренуар устраивает большую выставку у Дюран-Рюэля, имеет боль-</p>	<p>Живет в Эксе и Париже на улице Лион-Сен-Поль, 2. Работает в лесу Фонтенбло. Орье в важной статье упоминает его в качестве одного из предшественников нового символистского искусства. Жорж Леконт в „Группе двадцати" читает лекцию о Сезанне, которая публикуется в „L'Art moderne" (21 февраля).</p>	<p>Переписывается со своей женой, Монфрейдом, Серюзье. Живет с Техурой. В феврале — марте серьезно болен: кровохарканье. В Папэте в больнице читает и переписывает книгу Мерехуга о полинезийском фольклоре. В апреле появляется статья Орье о символизме в искусстве. Подумывает об отъезде, хотя ему и хочется остаться; 12 июня подает прошение о репатриации. Жена собирает в Париже его картины и выставки в Копенгагене.</p>	<p>Возвращается в Бретань. Пишет там сильно синтезированные композиции. Выражает недовольство Понт-Авенном. Устраивает по смертную выставку Ван Гога у Лебарка де Бутвиля; принимает участие в „Салоне Розенкрейцеров"; обзор Салона, хотя и сделанный Дени в сочувственном тоне, толкает Бернара на разрыв с ним, длившийся два-два с половиной лет. Выставляется с „Независимыми".</p>

ВАН ГОГ	СЁРА	СИНЬЯК	РЕДОН	ЛОТРЕК	БОННАР
<p>тав Мирбо пишет взволнованную статью, посвященную памяти Ван Гога.</p>	<p>лезни Сёра умирает. 30 марта — похороны Сёра. Спустя две недели умирает ребенок Сёра. В апреле родители Сёра просят Синьяка, Люса и Фенеона помочь брату художника классифицировать содержимое мастерской Сёра. Список его работ датирован 5 мая. Половину наследия Сёра родители его передают Мадлене Кноблок. Г. Кан и Леммен затевают в Брюсселе интригу против Синьяка, Люса и Фенеона; впоследствии они приносят свои извинения. Визева пишет важную статью о Сёра.</p>	<p>смертью Сёра; участвует в классификации произведений Сёра. Работает в Мон-Сен-Мишеле и Конкарно; проводит день в Понт-Авене. В июле переносит операцию кисты. Подвергается критике в статье Мирбо.</p>	<p>литографий „Songes“.</p>	<p>операции. Восхищается Иветтой Гильбер в „Японском диване“. Номер журнала „Les Hommes d'aujourd'hui“ посвящен Лотреку. В декабре, вместе с Анкетеном, Дени, Боннар и Бернаром, участвует в выставке у Лебарка де Бутвиля. В одном из интервью заявляет о своем восхищении Дега и Фореном. С 1891 по 1893 г. живет на улице Фонтен, 21.</p>	<p>ком, Анкетеном, Дени и Бернаром; все участники выставки дают интервью, но Боннар не отвечает на вопрос, кого из современных художников он любит.</p>
<p>В апреле Бернар устраивает посмертную выставку Ван Гога у Лебарка де Бутвиля.</p>	<p>У „Независимых“ состоялась большая посмертная выставка произведений Сёра.</p>	<p>Член комитета по развеске картин у „Независимых“. Помогает организовать большую посмертную выставку Сёра. Отправляется по южному каналу из Бретани в Марсель, где встречается с Орье. Впервые посещает Сен-Тропес („открывает“ это место). Дружит с графом Кесслером. В ноябре женится на Берте Робле, дальней родственнице Писсарро. В декабре участвует в парижской групповой выставке неоимпрессионистов.</p>	<p>В серьезной иллюстрированной статье Альбер Орье подробно говорит о Редоне, как одном из лидеров символизма в живописи.</p>	<p>Выставляет 9 полотен в Брюсселе с „Группой двадцати“, выставляется также с „Кружком Вольни“. Является членом комитета по развеске картин у „Независимых“. Делает свои первые цветные литографии и афиши. Дебют Луа Фуллер в „Фойе Бержер“. Пишет около дюжины сцен в „Мулен-Руж“. С 1892 по 1894 г. пишет большое количество сцен в борделе. С 1892 по 1896 г. регулярно посещает различные кафе-концерты и кабаре Парижа.</p>	<p>Выставляется у „Независимых“; участвует во второй выставке „Набидов“ в Сен-Жермене; в декабре выставляется у Лебарка де Бутвиля с Бюйаром и Дени (в выставку включено также одно полотно Гогена). Его работы замечает Роже Маркс; Альбер Орье производит два его рисунка в своей статье о символистском искусстве. Пишет декорации для „Театра д'Ар“ Поля Фора.</p>

Год	Современные события	ИМПРЕССИОНИСТЫ	СЕЗАНН	ГОГЕН	БЕРНАР
1892		<p>шой успех; Ганья начинает покупать его картины; Ренуар вторично едет в Испанию (с Галлимаром); август—сентябрь проводит в Бретани — в Порнике и Понт-Авене (живет в пансионе Глоанек).</p> <p>Дега выставляет серию пастельных пейзажей у Дюран-Рюэля (его последняя выставка).</p> <p>Сислей подвергается критике в статье Мирбо.</p>		<p>В сентябре у Гупиля выставлена его первая таитянская картина.</p> <p>Техура беременна.</p> <p>В ноябре одна из его картин (без его ведома) включена в групповую выставку у Лебарка де Бутвиля.</p> <p>Посылает семь значительных полотен Монфрейду.</p> <p>Собирается покинуть Таити в январе 1893 г.</p> <p>В декабре Портье возвращает Монфрейду непроданные работы Гогена.</p>	
1893	<p>Люнье-По (с Моклером, Вюйаром и другими) основывает "Театр творчества".</p> <p>В Брюсселе распущена „Группа двадцати“; вместо нее Маус основывает общество „Свободная эстетика“.</p> <p>Бинг устраивает выставку Утамаро—Хирошиге у Дюран-Рюэля.</p> <p>Мунк и Стриндберг в Берлине; выставка „отвергнутых“ картин Мунка.</p> <p>В „Mercure de France“ начинают публиковаться выдержки из писем Винсента Ван Гога.</p> <p>Руо, ученик Моро, не получает Римской премии, которой добивался.</p> <p>Международная выставка в Чикаго; показаны работы Дега, Мане, Ренуара, Моне, Писсарро и Сислея из американских собраний.</p> <p>Малларме перестает преподавать.</p> <p>Умирают Чайковский, Мопассан, Гуно, папаша Танги.</p> <p>Примерно в это время Воллар открывает небольшую галерею на улице Лафит в Париже.</p>	<p>Моне продолжает серию видов Руанского собора.</p> <p>Писсарро пишет серию видов улицы Сен-Лазар в Париже.</p> <p>Дюран-Рюэль устраивает выставку последних работ Писсарро и Ренуара.</p> <p>У Ренуара рождается второй сын (Жан); Ренуар проводит зиму в Болье, лето снова в Понт-Авене, где нанимает Габриэль гувернанткой к своим детям.</p> <p>Берта Моризо посещает Малларме в Вальвене, отправляется с ним навещать Сислея в Море.</p> <p>Мери Кассат устраивает свою вторую выставку у Дюран-Рюэля.</p> <p>Сислей ссорится с Дюран-Рюэлем; впервые выставляется у Буссо и Валадона.</p> <p>Умирает Кайботт (оставив свою коллекцию картин импрессионистов французскому правительству и назначив душеприказчиком Ренуара).</p>	<p>Живет в Эксе и Париже, улица Лион-Сен-Поль, 2; работает в лесу Фонтенбло.</p> <p>Один из его автопортретов экспонируется на выставке Лебарка де Бутвиля — „Портреты прошлого столетия“ (вместе с картинами Гогена и Ван Гога).</p>	<p>В январе получает 100 франков от жены.</p> <p>В феврале у него ухудшается зрение; не может работать до апреля; питается фруктами и водой; получает известие о смерти Орье.</p> <p>В марте Жуаян (Гупиль) возвращает Монфрейду непроданные картины, керамику и пр.</p> <p>Получает 300 франков от Монфрейда и 700 от жены; расплачивается с долгами.</p> <p>В мае отплывает во Францию; прибывает в Марсель 3 августа с четырьмя франками в кармане; получает деньги от Серюзе.</p> <p>Живет в Париже в мастерской Монфрейда.</p> <p>Получает наследство после дяди, скончавшегося в Орлеане; снимает мастерскую на улице Версенжети; встречает Анну — „Яванку“, устраивает еженедельные приемы.</p> <p>Ноябрь — персональная выставка у Дюран-Рюэля (продаж не было); каталог с предисловием Мориса, вместе с которым он собирается опубликовать „Ноа-Ноа“.</p> <p>Оказывает влияние на „Набидов“.</p>	<p>В апреле начинает публиковать в „Mercure de France“ полученные им от Ван Гога письма, за которыми следуют выдержки из писем Винсента к Тео (до февраля 1895 г.).</p> <p>Снова и в последний раз (до 1902 г.) выставляется с „Независимыми“.</p> <p>Печатает статью о Редоне в издании графа А. де Ларошфуко „Le Coeur“.</p> <p>Сотрудничает в журнале „Le Livre d'Art“, основанном его будущим шурином Полем Фором.</p> <p>Граф де Ларошфуко финансирует его поездку в Италию (на месяц); решает поехать в Константинополь, Самоа и, наконец, в Египет, где проводит десять лет.</p> <p>Его сестра Мадлен и ее жених Лаваль следуют за ним; Лаваль в 1894 г. умирает от туберкулеза, год спустя умирает Мадлен.</p>

ВАН ГОГ	СЁРА	СИНЬЯК	РЕДОН	ЛОТРЕК	БОННАР
		<p>Член комитета по развеске картин у „Независимых“.</p> <p>Подвергается нападкам Моклера в „Mercure de France“.</p> <p>В октябре покупает дом в Сен-Тропесе, тогда еще маленьком, совершенно неизвестном рыбацьем поселке; поочередно приглашает всех своих друзей приехать туда.</p> <p>Примерно в это время начинает вести дневник.</p>	<p>Эмиль Бернар пишет статью о Редоне, опубликованную в журнале „Le Coeur“, издаваемом графом Ангуаном де Ларошфуко.</p>	<p>В январе, вместе со своим другом Мореном, выставляет около 30 работ у Буссо и Валадона (Гупиль), откуда Жуаян, сменивший Тео Ван Гога, собирается уйти.</p> <p>Выставляется с „Обществом французских художников-граверов“ и с „Группой двадцати“ в Брюсселе; выставляется также с „Независимыми“ (член комитета по развеске картин).</p> <p>Иллюстрирует программы „Свободного театра“ и других театров.</p> <p>Закрывается „Элисе-Монмартр“, не выдержав конкуренции с „Мулен-Руж“.</p>	<p>Выставляется у „Независимых“ (член комитета по развеске картин) и у Лебарка де Бутвиля.</p> <p>Делает иллюстрации для „L'Escarmouche“ и „La Revue blanche“ (основан в 1891 г. братьями Натансон).</p>
<p>МАТИСС родился в 1869 г.</p>	<p>ПИКАССО родился в 1881 г.</p>				
<p>В 1887—1889 гг. изучает в Париже юриспруденцию; часто посещает Лувр.</p> <p>В 1889 г. работает клерком нотариуса в Сен-Куэнтене; рисует гипсы.</p> <p>Летом 1890 г. начинает писать.</p> <p>Зимой 1891/92 г. возвращается в Париж, чтобы заниматься живописью под руководством Бугро и Габриэля Феррье в Академии Жюльена; очень скоро начинает испытывать к ним отвращение.</p> <p>В 1892 г. становится учеником Мора в Школе изящных искусств; его соучеником является Руо, а несколько позже Марке и Мангэн.</p>	<p>Сын художника, живет со своими родителями в Корунье, куда вся семья переехала в 1891 г.</p>				

УЧАСТНИКИ ВЫСТАВОК „НЕЗАВИСИМЫХ“ (1884—1893)

	1884	1886	1887	1888	1889	1890	1891	1892	1893
Ангран	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Анкетен				—	—	—	—	—	—
Бернар							—	—	
Боннар							—	—	—
Кросс	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Дени							—	—	—
Дюбуа-Пилле	—	—	—	—	—	—		
Филлигер					—	—			
Финч						—	—		
(Др.) Гаше							—	—	
Госсон			—	—	—	—	—	—	—
Ван Гог				—	—	—		
Гийомен	—					—	—		
Айе					—				
Леммен					—	—	—	—	
Люс			—	—	—	—	—	—	—
Мофра							—	—	—
Птижан							—	—	—
Люсьен Писсарро		—	—	—	—	—	—	—	—
Редон	—	—	—						
де Регойя						—	—	—	—
„Таможенник“ Руссо		—	—	—	—	—	—	—	—
Ван Риссельберг						—	—	—	—
Шуффенекер	—								
Сёра	—	—	—	—	—	—	—	
Синьяк	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Тулуз-Лотрек					—	—	—	—	—
Валлотон							—		
Ван де Вельде						—			
Веркаде								—	
Вилломсен							—	—	—

Посмертные выставки:

Библиография эта задумана как путеводитель. В то время как библиографии обычно уделяют равное место важным и малозначительным работам, хорошим и плохим, здесь была сделана попытка ограничить список основными публикациями (сохранив место для старых статей, ускользнувших от внимания исследователей) и в то же время указать читателю, чего от них можно ожидать.

1. Общий раздел сравнительно велик. Хотя в нем почти нет книг, специально посвященных изучаемому в данном томе периоду, здесь помещены общие работы, содержащие главы о постимпрессионизме или об отдельных направлениях в искусстве и художниках, которыми мы занимаемся. В общем разделе указывается много публикаций личных воспоминаний и ряд других материалов, которые иногда лишь косвенно связаны с данной книгой, но дают ценные сведения о 1886—1893 гг. За исключением тех случаев, когда книга, упоминаемая в первом разделе, содержит важные главы или новые документы об отдельных художниках, эти публикации не включены в раздел второй.

2. Библиография, посвященная отдельным художникам (Бернару, Гогену, Ван Гогу, Редону, Синьяку и Сёра), для большего удобства построена следующим образом: каталоги произведений, письма художников, свидетельства современников, биографии, характеристики творчества, репродукции. Специальный подраздел, посвященный понт-авенской группе, включен в библиографию Гогена. В библиографию Ван Гога включены подразделы, посвященные медицинским и психиатрическим иссле-

дованиям, а также литература о подделках. В этот раздел включена также библиография двух крупнейших критиков того времени — Орье и Фенеона.

3. Два последних раздела посвящены неоимпрессионизму и литературному символизму. К первому приложена библиография, посвященная художникам группы Сёра, ко второму — краткая библиография различных художников, более или менее тесно связанных с символистским направлением.

Каждый раздел и подраздел построены в хронологическом порядке.

Комментарии в основном указывают на степень достоверности различных публикаций; особое внимание уделяется оценке документации, подбору и качеству репродукций, библиографии и пр.

Из статей, появившихся в различных периодических изданиях, указываются только те, в которых содержатся важные сведения, новые документы и пр. В числе книг, однако, указаны даже представляющие сравнительно небольшой интерес, если они имеют широкий круг читателей.

Остальные публикации этого периода, относящиеся к таким художникам, как Морис Дени или Поль Серюзье, включены в библиографию следующего полутома: „Постимпрессионизм. От Гогена до Матисса“.

Поскольку эта библиография не претендует на исчерпывающую полноту, в ней указаны не все книги, используемые и цитируемые автором. Ссылки на дополнительно используемые публикации читатель найдет в примечаниях, которые даны к каждой главе.

ОБЩАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

1. Wyzewa T. de. Peinture wagnérienne — Le Salon de 1885. „Revue wagnérienne”, 8 июня 1885.
2. Dujardin E. Aux XX et aux Indépendants — Le Cloisonisme. „Revue indépendante”, 19 мая 1888.
3. Desclozeaux J. Les Artistes indépendants. „La Cravache”, 9 июня 1888.
4. Maus O. Le Salon des XX à Bruxelles. „La Cravache”, 16 февраля и 12 марта 1889.
5. Adam P. L'Art symboliste. „La Cravache”, 23 марта 1889.
6. Kahn G. L'Art français à l'Exposition. „La Vogue”, август 1889. О Пюви де Шаванне, Моро, Писсарро, Дега, Гогене и пр.
7. Lecomte O. L'Art symboliste. „La Cravache”, 3 мая 1889.
8. Antoine J. Impressionnistes et Synthétistes. „Art et Critique”, 9 ноября 1889. Обзор выставки у Вольпини.
9. Huysmans J. K. Certains. Paris, 1889. Сборник статей, главным образом о Пюви де Шаванне, Моро, Дега, Сезанне и Монстре [О. Редон].
10. A. H. [A. Henrotay]. Les XX. „La Wallonie”, 1890, № 5. Против Ван Гога и Ренуара, за Редона и Лотрека.
11. Lecomte G. Le Salon des Indépendants. „L'Art dans les Deux Mondes”, 28 марта 1891.
12. Verhaeren E. Le Salon des Indépendants. „La Nation”, перепечатано в „L'Art moderne”, 5 апреля 1891.
13. Leclercq J. Aux Indépendants. „Mercure de France”, май 1891.
14. Wyzewa T. de. Le Nouveau Salon du Champ-de-Mars. „L'Art dans les Deux Mondes”, 13 июня 1891. Обвиняет уже уехавшего на Таити Гогена в том, что он находится под влиянием Анкетена.
15. Wyzewa T. de. et Perreau X. Les Grands Peintres de la France. Paris, 1891. 135 гравюр с работ Пюви де Шаванна, Моро, Мане, но также и с работ Кабанеля, Мейсонье, Бугро и пр.
16. Vyvanck W. G. C. Un Hollandais à Paris en 1891. Paris, 1892. Главы о Карьере, Родене, Брюане, Верлене, Малларме, Моне и других, с которыми автор книги встречался.
17. Christophe J. Le Salon de la Rose-Croix. „L'Endehors”, 20 марта 1892.
18. Marx R. L'Art décoratif et les „Symbolistes”. „Le Voltaire”, 23 августа 1892.
19. Geffroy G. La Vie artistique. Paris, 1892 à 1903, vol. I—VIII. Эти тома, выходявшие почти ежегодно, включают все статьи об искусстве, опубликованные в журналах по 1902 г. Книги эти являются подлинными анналами событий художественной жизни. Каждый том имеет индекс.
Т. I, 1892. Статьи о Моне, Карьере, японском искусстве, Салонах 1890 и 1891 гг., „Независимых”, и т. д.
Т. II, 1893. Статьи о Родене, Моро, Салонах 1892 г., „Независимых”, „Розенкрейцерах”, о выставке у Лебарка де Бутвиле и т. д.
Т. III, 1894. Посвящен „Истории импрессионизма”; рецензии на Салоны 1893 г.
Т. IV, 1895. Салоны 1894 и 1895 гг.
Т. V, 1897. Статьи о Карьере и Сезанне, Салоны 1896 и 1897 гг.
Т. VI, 1900. Статьи о Моро, Гогене, Пюви де Шаванне, Люсе и Синьяке, Лотреке, Вюйаре, Боннаре, Анкетене, Лебарке де Бутвиле и т. д.; Салоны 1898 и 1899 гг.
Т. VII, 1901. Посвящен „Международной выставке 1900 г.”
Т. VIII, 1903. Статьи о Моро, Салонах 1900 и 1901 гг.
20. Marx R. Les Indépendants. „Le Voltaire”, 28 марта 1893.
21. Dubois F. Le Péril anarchiste. Paris, 1894. Много иллюстраций, среди которых имеются рисунки Люса и сыновей Камилла Писсарро (см. стр. 116, прим. 24).
22. Jarry A. Minutes d'art — 6^e exposition chez Le Barc de Boutteville. „Essais d'Art libre”, февраль—апрель 1894. О Боннаре, Гогене, Дени, Филлигере, Сегюэне, Вюйаре, Серюзье и пр.
23. Maucclair C. Lettre sur la peinture. „Mercure de France”, июль 1894. Нападки на импрессионизм, в частности на Писсарро.
24. Leclercq J. La Lutte pour les peintres. „Mercure de France”, ноябрь 1894. Ответ Моклеру; большой отрывок о Гогене.
25. Natanson T. Expositions. „Revue blanche”, 1894, т. 6, стр. 470—473.
26. Portraits du prochain siècle — Poètes et prosateurs. Paris, 1894. Предисловие П. Н. Руанара; опубликовано журналом „Essais d'Art libre”; содержит очерки Мориса о Малларме, Р. Маркса о Гюисмансе, Фенеона о Ла-

- форге, Г. Рендона о Кане, Ж. Тореля о Дюжардене, Моклера о Жиде, Р. Ниста о Саре Пеладане, Х. Лейре о Мирбо, Фенеоне о В. Баррюкане (не включен в его *Oeuvres*), Фенеоне о Вилли, Мориса о Долене, Долена о Морисе, П. А. Хирта о П. Форэ, Ж. Леклерка об Орье.
- Предполагалось издание второго тома, посвященного художникам, но оно так и не было осуществлено, несмотря на то что содержание его было объявлено. Во втором томе должны были быть помещены следующие очерки: Сонье о Фенеоне, Ж. Буа о Филлигере, Руанара об Анкетене, Хирша о Бернаре, Долена о Гогене, Франца Журдена о Госсоне, П. Форэ об Айе, Франсиса Журдена о Люсе, Мориса о Пюви де Шаванне, Гогена о Ван Гоге, Малларме об Уистлере и Мане, Л. П. Лафорга о Сегюэне, Вюйаре и Вилломсене.
27. Jourdain Frantz. *Les Décorés — Ceux qui ne le sont pas*. Paris, 1895. Ряд литературных портретов, среди которых имеются Дега, Малларме, Верлен, Гюисманс, Моне, Ренуар, Писсарро, Метерлинк, Лотрек, Антуан, Редон, но нет Сезанна.
 28. Mellerio A. *Le Mouvement idéaliste en Peinture*. Paris, 1896. Упоминаются Пюви де Шаванн, Моро, Редон, Гоген, Сезанн, Ван Гог, Шуффенекер, Лотрек, Анкетен, Серюзье, Вюйар, Боннар, Рансон, Дени, Бернар и пр.
 29. Gourmont R. de. *Le Deuxième Livre des masques*. Paris, 1898. Ряд очерков о П. Форэ, Фенеоне, Дюжардене, Моклере, Валетте, Фонтена, Орье.
 30. Velde H. van de *Synthese der Kunst*. „Pan“, 1899, № IV.
 31. Fontainas A. *L'Art moderne*. „Mercure de France“, май 1900. О Сёра, Дени — Боннаре и их группе; Гогене — Бернаре и их группе и т. д.
 32. Simond C. *Paris de 1800 à 1900 — La vie parisienne au XIX^e siècle*, vol. III, 1870—1900. Paris, 1901. Полезный, богато иллюстрированный указатель, прослеживающий год за годом все основные события (политические, криминальные, литературные, художественные — официальные Салоны, спорт и т. д.) и дающий помесично перечень наиболее значительных происшествий.
 33. Meier-Graefe J. *Der Modern Impressionismus*. Berlin, s. d. (1903—1904). Книга посвящена Лотреку, Гогену, японским гравюрам и неоимпрессионизму.
 34. Meier-Graefe J. *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*. Stuttgart, 1904, 3 vol., 2-е дополненное издание, München, 1927. Несмотря на то что эта значительная работа уже устарела, она тем не менее является первой объективной историей современного искусства, где основное место уделено Ван Гогу, Сезанну, Вюйару, Боннару, Лотреку, Сёра, Синьяку, неоимпрессионизму, Родену, Пюви де Шаванну, Монтичелли, Карьеру, Редону, Дени, Гогену, понт-авенской группе и т. д. Богато иллюстрирована. Индекс.
 35. Jourdain Frantz. *Propos d'un isolé en faveur de son temps*. Paris, 1904. Интересные замечания о художниках новаторах, особенно об импрессионистах и символистах.
 36. Germain A. *Le Sentiment de l'art et sa formation par l'étude des oeuvres*. Paris, 1904. Автор говорит о Сёра, Пюви де Шаванне и прочих, но не вносит ничего нового.
 37. Péladan J. *Les Idées et les formes — Introduction à l'esthétique*. Paris, 1907. Изложение „розенкрейцевовских“ принципов автора.
 38. Pica V. *Gli Impressionisti Francesi*. Bergamo, 1908. Иллюстрированная глава: „Cézanne, I Divisionisti, I Sintetisti“.
 39. Holl J. C. *Après l'impressionnisme*. Paris, 1910. Вопреки своему названию, брошюра эта исследует творчество импрессионистов, а не их преемников.
 40. Hind C. L. *The Post-Impressionists*. London, 1911. Защита постимпрессионизма, навеянная двумя выставками галереи Графтон в Лондоне в 1910 и 1911 гг. Иллюстрации. Библиографии нет. Индекс. Об этих выставках см. также №№ 41—43.
 41. Sickert W. *Post-Impressionists*. „The Fortnightly Review“, январь 1911.
 42. Fry R. *Post-Impressionism*. „The Fortnightly Review“, май 1911.
 43. Maccall D. S. *A Year of Post-Impressionism*. „The Nineteenth Century and After“, февраль 1912.
 44. Coellen L. *Die neue Malerei*. München, 1912. Главы о Ван Гоге и Сезанне, Ходлере, Гогене и т. д. Иллюстраций нет.
 45. Denis M. *Théories (1890—1910). Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre*

- classique. Paris, 1912. Этот сборник статей Дени содержит его знаменитое „Определение неоррадионизма“, а также очерки о Редоне, Серюрье, Кроссе, Гогене, Ван Гоге, Карьере, Сезанне и т. д. Очень важные исследования периода после 1890 г. и о „Набидах“.
46. Holl J. C. *La Jeune Peinture contemporaine*. Paris, 1912. Главы о Дени, Люсе, Синьяке и т. д. Иллюстраций и индекса нет.
47. Poore H. R. *The new Tendency in Art — Post-Impressionism, Cubism, Futurism*. New York, 1913.
48. Borgmeyer C. L. *The Master Impressionists*. Chicago, 1913. Книга эта устарела. Многочисленные иллюстрации, расположенные бессистемно; включены не только работы импрессионистов, но и картины Ван Гога, Гогена, Сезанна и Лотрека, обсуждаемые в тексте, в то время как неоимпрессионисты лишь упоминаются.
49. Raphael M. *Von Monet zu Picasso — Grundzüge einer Aesthetik und Entwicklung der modernen Malerei*. München—Leipzig, 1913. Интересные главы о Ван Гоге, неоимпрессионизме, Сезанне, Гогене и т. д. Иллюстраций мало.
50. Hausenstein W. *Die bildende Kunst der Gegenwart — Malerei, Plastik, Zeichnung*. Stuttgart—Berlin, 1914. Главы о неоимпрессионизме, Ван Гоге и Гогене и о влиянии французского современного искусства на различные направления немецкого искусства. Иллюстраций мало. Индекс.
51. Eddy A. J. *Cubists et Post-Impressionists*. Chicago, 1914. 2-е пересмотренное издание 1919 г. Вступительные главы о постимпрессионизме устарели; акцентируется кубизм. Цветные и черно-белые иллюстрации подобраны бессистемно. Библиография. Индекс.
52. Wright W. H. *Modern Painting, its Tendency and Meaning*. New York—London, 1915. Ценности не представляет. Глава о неоимпрессионизме упоминает Ван Гога, который „пользовался негармоничной заимствованной палитрой для того, чтобы выражать идеи, абсолютно чуждые искусству“. Глава, посвященная понт-авенской школе, деятельность которой автор ошибочно относит к 1893 г., утверждает, что „группа эта не создала ничего или почти ничего, что сохранило бы значение“. Иллюстраций мало. Библиографии нет. Индекс.
53. Burger F. *Einführung in die moderne Kunst — Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Berlin, 1917. Общий очерк: от Давида до немецкого экспрессионизма и итальянского футуризма. Упоминаются в тексте и имеются в иллюстрациях работы Сезанна, Ходлера, Сёра, Гогена, Ван Гога, Редона и пр. Того же автора: *Cézanne und Hodler*. München, 1920.
54. Fénéon F. (présenté par). *L'Art moderne et quelques aspects de l'art d'autrefois*. Paris, 1912, 2 vol. 173 хорошие черно-белые таблицы с работ из частной коллекции Ж. и Г. Бернхейма-младшего, со стихами Ренье и выдержками из различных авторов. Включает произведения Карьера, Сезанна, Гогена, Ван Гога, Редона, Ренуара, Сёра, Кросса, Синьяка, Лотрека, Родена и т. д.
55. Mauclair C. *L'Art indépendant français sous la Troisième République*. Paris, 1919. Очерки, посвященные живописи, литературе и музыке в период между 1890 г. и первой мировой войной.
56. Drei M. *Die Malerei im XIX Jahrhundert — Entwicklungsgeschichtliche Darstellung auf psychologischer Grundlage*, 2 vol. Berlin, 1919 (текст и илл.); 2-е издание, 1923. Глава „Die Uebergänge vom subjektiven Naturalismus in den Expressionismus“ посвящена Сезанну, Гогену и Ван Гогу. Краткая глава о неоимпрессионизме. Текст главным образом состоит из комментариев, анализирующих многочисленные иллюстрации.
57. Encina J. de la. *Los Maestros del arte moderne — De Ingres a Toulouse-Lautrec*. Madrid, 1920. Главы о Пюви де Шаванне, Редоне, Гогене, Ван Гоге и т. д. Несколько иллюстраций.
58. Coquirot G. *Les Indépendants (1884—1920)*. Paris [1920]. История „Общества независимых художников“ и его выставок. Заметки о наиболее выдающихся художниках, связанных с этим обществом. Большой алфавитный список художников с указанием, когда они выставлялись; даются все даты и местонахождение Салонов за весь рассматриваемый период и воспроизводятся статуты Общества. Иллюстраций мало. Индекс.

59. Picard M. Das Ende des Impressionismus. Zürich, 1920—1921.
60. Mauclair C. Les Etats de la peinture française de 1850 à 1920. Paris, 1921.
61. Faure E. Histoire de l'art — L'art moderne. Paris, 1921. В последних главах кратко обсуждается позиция и работы Редона, Гогена, Сезанна, Сёра и т. д. Несколько иллюстраций. Индекс.
62. Deri M. Die neue Malerei. Leipzig, 1921.
63. Grautoff O. Die neue Kunst. Berlin, 1921. Относится больше к искусству XX в., чем к искусству XIX в. Иллюстраций, индекса нет.
64. Osborn M. Geschichte der Kunst. Berlin, 1921.
65. Mirbeau O. Des Artistes. Paris, 1922 et 1924, 2 vol. Собрание статей, зачастую страстных и блистательных. Т. I — Гоген, Ван Гог (статьи, опубликованные в 1891 г.), Роден, Писсарро, папаша Танги и т. д. Т. II — Роден, Ван Гог (статьи, опубликованные в 1901 г.); новое искусство и пр.
66. Salmon A. Propos d'atelier. Paris, 1922. Главы о Сёра, Дега, Редоне, Ренуаре, Сезанне и т. д.
67. Fontainas, Vauxcelles et George. Histoire générale de l'art français de la révolution à nos jours. Paris, 1922. Т. I — Главы о Ван Гог, Лотреке, Гогене, понтавенской группе, Редоне, Сезанне, дивизионизме (Сёра, Синьяк, Кросс, Люс), „монументальной живописи" (Моро, Пюви де Шаванн) и т. д. Иллюстрации. Библиографии, индекса нет.
68. Gordon J. Modern French Painters. London—New York, 1923. Текст устарел. Главы об импрессионизме и неоимпрессионизме, Сезанне, Ван Гог, Гогене и т. д. Иллюстрации.
69. Werth L. Quelques peintres. Paris, 1923. Очерки о Сезанне, Ренуаре, Ван Гог, Гогене, Синьяке, Боннаре, Вюйаре и т. д.
70. Beatty J. W. The Modern Art Movement. Pittsburgh, 1924. Перепечатано с „The North American Review"; брошюра, относящаяся главным образом к Сезанну, Ван Гог и Гогену.
71. Hildebrandt H. Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Potsdam, 1924. В этой книге, уделяющей равное место плохому и хорошему, кратко говорится о Пюви де Шаванне, Лотреке, неоимпрессионизме, Синьяке — Сёра, Гогене, Карьере, Сезанне и пр. Иллюстрации. Библиографии нет. Индекс.
72. Pach W. The Masters of Modern Art. New York, 1924. Главы — „Poles of the Modern Movement" (Сезанн и Редон) и „After impressionism" (Гоген, Ван Гог, Сёра). Иллюстрации, краткая библиография, примечания.
73. Coquiot G. Des Gloires débouloonnées. Paris, s. d. Исследование о Карьере, Моро и других художниках, начавших уже выходить из моды, среди которых автор также помещает Дега.
74. Coquiot G. Des Peintres maudits. Paris [1924]. Очерки о Сезанне, Гогене, Лотреке, Сёра, Ван Гог и т. д.
75. Ruckstull F. W. Great Works of Art and What Makes Them Great. New York, 1925. Бессвязное прославление (542 страницы) достоинств академического искусства, написанное американским скульптором, первая статуя которого удостоилась медали в Парижском Салоне 1888 г. и который успешно сумел противостоять воздействию каких бы то ни было новых идей. Сёра и Лотрек даже не упомянуты, а Роден, Сезанн, Ван Гог и Гоген характеризуются как садисты, мазохисты, аморальные личности, психопаты и т. д.
76. Krölller-Müller H. Die Entwicklung der modernen Malerei. Leipzig [1925]. Иллюстрации.
77. The John Quinn Collection of Paintings, Water Colors, Drawings and Sculpture. Huntington, New York, 1926. Каталог значительной коллекции, содержащей ряд картин. Сезанна, Гогена, Пюви де Шаванна, Редона, „таможенника" Руссо, Сёра и т. д. Многочисленные иллюстрации.
78. Maus M. O. Trente Années de lutte pour l'art (1884—1914). Bruxelles, 1926. Подробная и путаная история „Группы двадцати" и общества „Свободная эстетика"; к сожалению, не включены каталоги значительных выставок, организованных „Группой двадцати" за время с 1884 по 1893 г., но представлено большое количество документов, писем, воспоминаний, набросков и т. д. Несколько иллюстраций. Индекс.
79. Rutter F. Evolution in Modern Art. London, 1926. Главы: „The Legacy of Impressionism" и „The Pillars of Post-Impressionism".

- nism: Cezanne, van Gogh, Gauguin, Matisse". Иллюстраций мало. Краткая библиография. Индекс.
80. Rutter F. *Modern Masterpieces — An Outline of Modern Art*. London. Главы: „Neo-Impressionisme [Сёра, Ван Гог]”; „Reaction from Realism” [Пюви де Шаванн, Редон, Гоген] и глава о Сезанне. Текст не содержит ничего нового. 142 иллюстрации.
81. Schlittgen H. *Erinnerungen*. München, 1926. Малоизвестная, но очень интересная книга с воспоминаниями об Академии Жюльена, папаше Танги, Тео Ван Гоге и т. д.
82. Zévaès A. *Histoire de la 3^e République (1870 à 1925)*. Paris, 1926. Подробный исторический очерк, большое количество малоизвестных документов.
83. Mather F. J., Jr. *Modern Painting*. New York, 1927. Главы: „Фресковая живопись” (Пюви де Шаванн); „Реакция против импрессионизма” (Сёра, Ван Гог, Гоген, Сезанн) и „Официальное искусство в девятнадцатом веке”. Посредственные иллюстрации. Библиографии нет. Индекс.
84. Bell C. *Landmarks in Nineteenth Century Painting*. New York, 1927. Глава о Сёра и дивизионизме, конце импрессионизма (Ван Гог, Гоген, Дени). Иллюстраций мало. Библиографии, индекса нет.
85. Scheffler K. *Die Europäische Kunst im Neunzehnten Jahrhundert*. Berlin, 1927, 2 vol. Второй том содержит „Историю европейской живописи от импрессионизма до наших дней”. Краткий раздел о неоимпрессионизме в главе „Декоративный импрессионизм”. Ван Гог, Гоген, Мунк исследуются в главе „Умозрительный импрессионизм”. Немногочисленные, но хорошие иллюстрации. Библиографии нет. Индекс.
86. Blanche J. E. *Propos de peintre, III^e vol.: De Gauguin à la revue nègre*. Paris, 1928. Очерки о Гогене, Ван Гоге, Моне и т. д. Иллюстраций нет.
87. Michel A. *Sur la peinture française au XIX^e siècle*. Paris, 1928. Интересные главы о Пюви де Шаванне, Карьере и т. д.
88. Focillon H. *La Peinture aux XIX^e et XX^e siècles, du réalisme à nos jours*. Paris, 1928. В главе об импрессионизме краткий раздел, посвященный неоимпрессионизму. „Современные” академики [Бастьен-Лепаж, Бенар, Анри Мартен] исследуются отдельно. Глава „Новый гуманизм” посвящена Пюви де Шаванну. Главы о Сезанне, Ван Гоге, Гогене, символистах и т. д. Многочисленные иллюстрации, хронологическая таблица, индекс.
89. Bourgeois S. *The Adolph Lewisohn Collection of Modern French Paintings and Sculptures*. New York, 1928. Хороший каталог значительного частного собрания, богатого произведениями Сезанна, Гогена, Ван Гога, Монтичелли, Редона, „таможенника” Руссо, Сёра, Лотрека и т. д. Все картины, многие из которых находятся в данное время в американских музеях, репродуцированы.
90. Каталог. *First Loan Exhibition, Museum of Modern Art — Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh*. New York, nov. 1929. Важное предисловие А. Х. Барра младшего, 98 картин и рисунков — почти все репродуцированы.
91. Basler A. et Kunstler C. *La Peinture indépendante en France de Monet à Bonnard*. Paris, 1929. Поверхностные очерки о Редоне, Лотреке, Ван Гоге, Гогене, неоимпрессионистах и т. д. Иллюстрации. Индекс.
92. Colin P. *La Peinture belge depuis 1830*. Bruxelles, 1930.
93. Grave J. *Le Mouvement libertaire sous la 3^e République*. Paris, 1930. Воспоминания об анархистском движении во Франции.
94. Maclair C. *Un Siècle de peinture française [1820—1920]*. Paris, 1930.
95. Blanche J. E. *Les Arts plastiques — La 3^e République, 1870 à nos jours*. Paris, 1931. Превосходный наблюдатель, хотя и посредственный художник, Бланш дает очень подробный отчет. Главы посвящены выставкам у Пти, у Лебарка де Бутвиля и т. д.; художникам Моро, Редону, Лотреку, двум официальным Салонам, „Независимым”, Сезанну, Гогену и т. д.; неоимпрессионизму, однако, трактуется неверно. Иллюстраций, индекса нет.
96. Rey R. *La Renaissance du sentiment classique dans la peinture française à la fin du XIX^e siècle — Degas, Renoir, Gauguin, Cézanne, Seurat*, Paris, 1931. Ценное исследование, посвященное эволюции стиля этих пяти художников; глава о Сёра особенно богата новыми материалами. Хорошие иллюстрации. Подробная библиография.

97. Eglinton G. French Painting. Boston, 1931.
98. Wilenski R. H. French Painting. Boston, 1913. Общая история живописи с XIV по XX в. Главы о постимпрессионизме [Гоген, Ван Гог], Лотреке, Сезанне, большей частью делятся на две части, одна из которых посвящена жизни художника, другая его произведениям; имеется перечень наиболее характерных для него картин. Иллюстрации плохие. Библиографии нет. Индекс.
99. Denis M. L'Époque du Symbolisme. „Gazette des Beaux-Arts“, март 1934.
100. Cogniat R. Le Salon entre 1880 et 1900. Каталог выставки галереи Вильденштейна (Париж, апрель—май 1934 г.) с биографическими справками и репродукциями картин официальных художников.
101. Rothschild E. F. The Meaning of Unintelligibility in Modern Art. Chicago, 1934.
102. Graven T. Modern Art — The Men, the Movements, the Meaning. New York, 1934. Главы о Ван Гоге и Гогене не содержат ничего нового. Иллюстраций мало. Индекс.
103. Earp T. W. The Modern Movement in Painting, special issue of the „Studio“. London, summer 1935. Краткая глава о постимпрессионизме. Несколько посредственных цветных таблиц.
104. Renard J. Journal. Paris, 1935.
105. Katz L. Understanding Modern Art. [Chicago], 1936 (3 vol.). Второй том содержит главы о Ван Гоге, Гогене, Сезанне и Сёра. Биографические сведения не содержат ничего нового. Иллюстрации. Индекс.
106. Vollard A. Recollections of a picture Dealer. Boston, 1936. Слегка дополненное французское издание: Souvenirs d'un marchand de tableaux. Paris, 1937. Воспоминания о Гогене, Редоне, Синьяке, Саре Пелладане и т. д., с которыми автор был лично знаком. Недостаток книги — неточность фактических данных. Иллюстрации. Индекс.
107. Lane J. W. Masters in Modern Art. Boston, 1936. Главы о Сезанне, Ван Гоге и Гогене.
108. Laver J. French Painting and the Nineteenth Century. London, 1937. Глава „Торжество науки“ сопровождается примечаниями о Редоне, Ван Гоге, Гогене, Сёра и т. д., сделанными М. Севье. (Книга эта содержит также каталог выставки французской живописи XIX в. „New Burlington Galleries“, London, октябрь 1936). Превосходно подобранные черно-белые и цветные иллюстрации.
109. Les Maîtres de l'art indépendant (1895—1937). Каталог выставки в Пти Пале (Париж, июнь—октябрь 1937 г.), содержащий ряд более или менее значительных произведений „таможенника“ Руссо, Сюзанны Валадон, Синьяка, Люса, Майоля, Валлотона, Серюзье, Дени, Бернара, Боннара, Вьюяра, Родена и т. д.
110. Klein J. Modern Masters. New York, 1938. Популярное изложение истории современного искусства от Мане до Гогена с хорошими черно-белыми иллюстрациями, но плохими цветными таблицами.
111. Marriott C. A Key to Modern Painting. London, 1938. Текст устарел. Главы о Сезанне, Гогене, Ван Гоге, а также о постимпрессионизме в Англии. Комментированные иллюстрации. Библиографии нет. Индекс.
112. Pach W. Queer Thing, Painting — Forty Years in the World of Art. New York—London, 1938. Краткая глава о Редоне и о выставке „Armory Show“, где благодаря Пэху был хорошо представлен Редон. Иллюстраций мало. Индекс.
113. Bowie T. R. Relationship between French Literature and Painting in the XIXth Century. Каталог выставки „Columbus Gallery of Fine Arts“, апрель—май 1938.
114. La Peinture française du XIX^e siècle en Suisse. Каталог выставки „Wildenstein galerie“. Paris, 1938. Каталог большой выставки, содержащей основные произведения Сезанна, Гогена, Ван Гога, Редона, Лотрека и т. д. из частных швейцарских собраний. Иллюстрации.
115. Zervos C. Histoire de l'art contemporain. Paris, 1938. Весьма ценная книга с большим количеством черно-белых иллюстраций, начинающаяся разделом о Сезанне, Ренуаре, Гогене, Лотреке, Сёра, Ван Гоге и „таможеннике“ Руссо, хотя в основном посвященная их преемникам.
116. Hartrick A. S. A Painter's Pilgrimage Through Fifty Years. Cambridge, 1938. Автор работал в Академии Жюльена, был знаком с Ван Гогом и Гогеном. Несколько иллюстраций.
117. Plaut J. S. Предисловие к каталогу выставки „Sources of Modern Painting“, Wil-

- denstein Galleries, New York, апрель—май 1939. Иллюстрации.
118. Richardson E. P. *The Way of Western Art (1776—1914)*. Cambridge, 1939. Глава, посвященная постимпрессионизму (Пюви де Шаванн, Ван Гог, Гоген, Сезанн, Сёра).
119. Slocomb G. *Rebels of Art — Manet to Matisse*. New York, 1939. Текст скорее биографического, чем критического характера, иногда чувствуется злоупотребление анекдотами, дорогими сердцу Воллара и пр. Иллюстрации. Библиографии нет. Индекс.
120. Roger-Marx C. *La Gravure originale en France de Manet à nos jours*. Paris, 1939. Иллюстрации.
121. Madsen H. *Från Symbolism till Surrealism*. Stockholm, 1939.
122. Wilenski R. H. *Modern French Painters*. London—New York, 1940. Второе издание 1945 г. Главы, посвященные Сёра, Гогену, Лотреку и пр., „Независимым" и годам 1884—1886, 1887—1888, 1889, 1890—1891, 1892—1893 и т. д. Интересная, но, к сожалению, совершенно недостоверная книга. Превосходные, хорошо подобранные иллюстрации. Краткая библиография, исчерпывающий индекс. (Некоторые недостатки этой книги указаны в статье Дж. Ревалда в „Burlington Magazine", январь 1948, стр. 27, 28. Там же помещен ответ автора.)
123. Nebbia U. *La pittura del novecento*. Milano, 1941.
124. Venturi L. *Art Criticism Now*. Baltimore, 1941. Глава „Проблема импрессионизма и постимпрессионизма".
125. Cheney S. *The Story of Modern Art*. New York, 1941. Книга популярного характера, повторяющая распространенные ошибки, в которой перепутаны доктрины импрессионизма и неоимпрессионизма. Большие главы о Гогене, Ван Гоге, Сёра, Лотреке, Дега и т. д. Многочисленные посредственные иллюстрации, некритически подобранная библиография, индекс.
126. Scheffler K. *Die grossen französischen Maler des 19. Jahrhunderts*. München, 1942. Раздел, посвященный импрессионизму, содержит краткие очерки о Сезанне и Лотреке. Раздел, посвященный постимпрессионистам, ограничивается Ван Гогом и Гогеном. 110 хороших черно-белых иллюстраций, 11 цветных таблиц.
127. Robb D. M. and Garrison J. *Art in the Western World*. New York, 1942.
128. Dorival B. *Les Etapes de la Peinture française contemporaine*. 3 vol. Paris, 1943, 1944, 1946. V. I „De l'impressionnisme au fauvisme (1883—1905)". Главы, посвященные обзору живописи и развитию идей во Франции около 1889 г., предшественникам новой живописи (Пюви де Шаванн, Редон, Сезанн), Гогену и понт-авенской группе, неоимпрессионизму и т. д. Этот блестящий и вдохновенный текст содержит много спорных положений, что тем не менее не умаляет его ценности. Иллюстраций нет. Библиография и общий индекс помещены в третьем томе.
129. Pissarro C. *Letters to His Son Lucien*. New York—London, 1944. Изданы Дж. Ревалдом при помощи Люсьена Писсарро. Ценные документы, относящиеся ко всему периоду в целом и к постимпрессионизму в частности. Иллюстрации. Индекс. Французское издание: *Pissarro Camille. Lettres à son fils Lucien*. Paris, 1950. В книгу включены также письма Люсьена к отцу, примечания дополнены.
130. Johnson U. E. *Ambroise Vollard, éditeur — An Appreciation and Catalogue*, New York, 1944. Хотя Воллар появился в художественных кругах лишь в то время, на котором заканчивается данное исследование, книга эта ценна благодаря списку работ, опубликованных Волларом. Среди них имеются тома, иллюстрированные Бернардом и Дени, и папки с гравюрами Боннара, Сезанна, Кросса, Люсьена Писсарро, Редона, ван Риссельберга, Синьяка, Валлотона, Вюяра и т. д. Приложения, хронологический указатель и избранная библиография.
131. Jewell E. A. *French Impressionists and their Contemporaries, represented in American Collections*, New York, 1944. Альбом, составленный без какого-либо определенного плана (Hupérier). Посредственные цветные репродукции с картин Карьера, Сезанна, Гогена, Ван Гога, Редона, Сёра, Синьяка, Лотрека и т. д. Краткие биографические заметки и библиография, отредактированные Эме Крейн, изобилуют неточностями.
132. Cairns H. and Walker J. *Masterpieces of Painting from the National Gallery of*

- Art. Washington—New York, 1944. Несколько хороших цветных таблиц с интересными комментариями. Аналогичная книга тех же авторов: „Great Paintings from the National Gallery of Art". Washington, 1952, содержит главным образом работы постимпрессионистов.
133. Georges-Michel M. Les Grandes Epoques de la peinture „moderne" — De Delacroix à nos jours. New York—Paris, 1945. Неинтересный текст, 125 иллюстраций, индекс.
134. Fernandez J. Prometeo—Ensayo sobre Pintura Contemporaneo. Mexico, 1945. Небольшая глава о Гогене, „таможеннике" Руссо, Сезанне интереса не представляет. Иллюстрации. Библиографии, индекса нет.
135. Venturi L. Painting and Painters: How to look at a Picture, from Giotto to Chagall, New York, 1945. Кратко изложенные соображения о Лотреке, Ван Гоге, Сезанне. Иллюстраций мало. Библиографии, индекса нет. Французское издание: Pour comprendre la peinture de Giotto à Chagall; traduit de l'italien par Juliette Bertrand. Paris, 1950. 53 иллюстрации. Библиографии, индекса нет.
136. Cooper D. George Moore and Modern Art. „Horizon", february 1945.
137. Goldwater R. and Treves M. Artists on Art, from the XIVth to the XXth Century. New York, 1945. Содержит раздел, посвященный постимпрессионизму и символизму с цитатами и выдержками из сочинений и писем Редона, Сезанна, Гогена, Сёра, Синьяка, Дени, Ван Гога и т. д. Несколько иллюстраций. Библиография. Индекс.
138. Lhote A. Ecrits sur la peinture. Paris-Bruxelles, 1946. Сборник статей; несколько очерков о Сезанне, Сёра, Ван Гоге. Иллюстраций мало. Индекса нет.
139. Rewald J. The History of Impressionism. New York, 1946. Проследживает начало работы Гогена и дает подробный отчет о последней выставке импрессионистов в 1886 г., в которой принимали участие Сёра и Синьяк. Многочисленные иллюстрации. Библиография. Индекс. Французское издание: Histoire de l'Impressionisme. Paris, 1955, с меньшим количеством иллюстраций. Русское издание: История импрессионизма. Л.—М., 1959. Заново пересмотренное американское издание: New York, 1961.
140. Francastel P. Nouveau Dessin—Nouvelle peinture. Paris, 1946. Глава „Подражание или выражение". Иллюстраций мало. Краткая библиография. Индекса нет.
141. Jeanès J. E. S. D'après nature—Souvenirs et portraits. Genève—Besançon, 1946. Воспоминания и анекдоты о Ренуаре, Родене, Мореасе и т. д. Заметки о Сёра, Синьяке, Лотреке, Анкетене, Дега и пр. Иллюстраций нет.
142. Bazin G. L'Epoque impressionniste. Paris, 1947. Краткие главы о „Независимых" и неимпрессионистах, художниках-символистах, клуазонизме и т. д. Многочисленные хорошо подобранные черно-белые и цветные репродукции большей частью широко известных картин. Подробные биографические заметки. Библиография о художниках и отдельных направлениях.
143. Chassé C. Le Mouvement symboliste dans l'art du XIX^e siècle. Paris, 1947. Главы о Моро, Пюви де Шаванне, Редоне, Карьере, Гогене, Сезанне, понт-авенской группе и т. д. с многочисленными интересными цитатами. Хорошо подобранные иллюстрации. Библиографии, индекса нет.
144. Natanson T. Peints à leur tour. Paris, 1948. Прелестные портреты-очерки, посвященные Ренуару, Моне, Дега, Редону, Писсарро, Карьеру, Пюви де Шаванну, Гогену, друзьям Сёра, в частности Синьяку, Лотреку, Анкетену и т. д., которых автор, один из издателей „Revue blanche", знал лично. Несколько иллюстраций. Индекса нет.
145. Pallucchini R. Gli Impressionisti alla XXIV Biennale di Venezia. Venezia, 1948. Предисловие Л. Вентури. Подробный каталог выставки, содержащий репродукции работ Гогена, Ван Гога, Сёра и Лотрека.
146. Frankfurter A. M. — предисловие к каталогу выставки: „Six masters of Postimpressionism: Cézanne, Gauguin, Lautrec, Rousseau, van Gogh, Seurat. Wildenstein Galleries. New York, april—may 1948. Иллюстрации.
147. Blanche J. E. La Pêche aux souvenirs. Paris, 1949.
148. Cahill H. Forty years After. „Magazine of Art", may 1949.
149. Jourdain Francis. L'Art officiel de Jules Grévy à Albert Lebrun, numéro spécial. „Le Point". Paris, 1949. Интересные иллюстрации.

150. Raynal M. Histoire de la peinture moderne, vol. I. De Baudelaire à Bonnard. Genève, 1949. Предисловие Рида; исторические и биографические заметки Ж. Леймари. Большой том с многочисленными хорошо подобранными цветными таблицами, историческими схемами, библиографией и т. д. Разделы посвящены Сезанну, Сёра, Синьяку, Кроссу, Писсарро, Ван Гог, Гогену, Редону, Энсору, Лотреку, „Набидам" и т. д. (Skira)
151. Gauss C. E. The Esthetic Theories of French Artists, 1855 to the Present, Baltimore, 1949. Главы: „От реализма до неопрессионизма", „Символизм и фовизм — Гоген, Дени, Матисс". Иллюстраций нет. Обширная библиография. Индекс.
152. Di San Lazzaro G. Painting in France (1895—1949). London—New York, 1949. Иллюстрации.
153. Florisoone M. — предисловие к каталогу выставки „Eugène Carrière et le Symbolisme". Paris, Orangerie, déc. 1949 — janv. 1950. Примечания Ж. Леймари. Хронологическая таблица символизма, список выставок, общая библиография, примечания и библиография, посвященная отдельным художникам — Карьеру, Пюви де Шаванну, Редону, Родену, Гогену, Моро, Шуффенекеру, Ван Гог, Анкетену, Лавалю, Мейеру де Хаану, Бернару, Сегюэну, де Шамайяру, Серюзье, Дени и другим. Очень хорошо задуманный и полезный каталог, хотя Карьеру отведено в нем чересчур большое место. Иллюстрации.
154. Sutton D. The Symbolist Exhibition in Paris. „Maanblad voor Beeidende Kunsten", July 1950.
155. Clark K. Landscape Painting. New York, 1950. Общий исторический обзор с несколькими, кратко изложенными, но существенными соображениями по поводу Сезанна, Сёра, Ван Гога и Гогена как художников пейзажистов. Иллюстрации немногочисленные, но хорошие. Индекс.
156. Liste des principales oeuvres française du Musée d'Art moderne occidental à Moscou. „Cahiers d'Art", 1950, n° 11. Перечень (с указанием размеров) поразительного собрания: 14 работ Боннара, 26 — Сезанна, 29 — Гогена, 53 — Матисса, 19 — Моне, 54 — Пикассо, 19 — Редона, 13 — Ренуара, 7 — „таможенника" Руссо, 4 — Лотрека, 10 — Ван Гога, 5 — Вьюяра и т. д., находившихся прежде в коллекциях Морозова, Щукина и др. Фотографии некоторых картин из московских музеев. См. также № 189 данной библиографии.
157. Venturi L. Impressionists and Symbolists. New York, 1950. Главы, посвященные Мане, Дега, Моне, Писсарро, Сислею, Ренуару, Сезанну, Сёра, Гогену, Ван Гог, Лотреку. В тексте перемежаются хорошо известные биографические факты с мелкими подробностями. Имеются исключительно удачные формулировки. 217 хороших иллюстраций. Библиография. Индекс. Французское издание: „De Manet à Lautrec", traduit de l'italien par Juliette Bertrand. Paris, 1953. Иллюстрации. Библиография. Индекса нет.
158. Gombrich E. H. The Story of Art. London—New York, 1950. Превосходная общая история искусства, в которой имеется глава „В поисках новых стандартов — конец XIX века" (Сезанн, Ван Гог, Гоген). Лотрек и Сёра упоминаются лишь в заключительной главе „Экспериментальное искусство — XX век". Иллюстрации. Краткая библиография. Индекс.
159. Marchiori G. Pittura Moderna in Europa (da Manet a Pignon). Venezia, 1950. Небольшие главы, посвященные Ван Гог, Гогену, Сёра, Сезанну, Энсору, Лотреку, „таможеннику" Руссо. Иллюстраций мало. Недостаточная библиография.
160. Wild D. Moderne Malerei — Ihre Entwicklung seit dem Impressionismus (1880—1950). Zürich (Büchergilde), 1950. Краткие разделы, посвященные Сезанну, Гогену, Ван Гог, Сёра, „таможеннику" Руссо, Редону, Лотреку и т. д., которые в большинстве случаев представляют собой комментарий к хорошо подобранным и великолепно репродуцированным произведениям. Краткие биографии. Библиографические ссылки даны в примечаниях. 96 превосходных черно-белых и 8 цветных таблиц. Индекс.
161. Nicolson B. Post-impressionism and Roger Fry. „Burlington Magazine", January 1951. Прекрасная статья.
162. Francastel P. Peinture et Société — Naissance et destruction d'un espace plastique — De la Renaissance au cubisme. Lyon, 1951. Иллюстрации сопровождаются комментариями аналитического характера.

163. Robb. D. M. The Harper History of Painting — The Occidental Tradition. New York, 1951. Главы „Пейзаж и импрессионизм“ [от Констебля и Коро до Сёра] и „Постимпрессионизм“ посвящены преимущественно Сёра, Сезанну, Ван Гогу, Гогену, Пюви де Шаванну, Редону, Лотреку и „таможеннику“ Руссо. Несколько иллюстраций. Избранная библиография. Индекс.
164. Flanagan. G. A. How to understand Modern Art. New York—London, 1951. Главы, посвященные Сезанну, Ван Гогу, Гогену, Сёра и т. д. Несколько иллюстраций. Библиография. Индекс.
165. Myers B. Development of Modern Art-Symbolism. „American Artist“, november 1951.
166. Jourdain Francis. Né en 1876. Paris, 1951.
167. Raynal M. Le XIX^e siècle — De Goya à Gauguin. Geneva—Paris—New York, 1951. Вопреки заглавию, Гоген и другие художники начала XX века исследуются весьма поверхностно и работы их репродуцируются мало. Краткие биографические заметки, сопровождаемые сжатой библиографией. Краткая общая библиография. Индекс. (Skira)
168. Novotny F. Die grossen französischen Impressionisten — Ihr Vorläufer und ihre Nachfolge. Wien, 1952. Большие и хорошие цветные репродукции произведений Лотрека, Ван Гога, Гогена, Сёра, Синьяка и т. д., с заметками о художниках и прекрасным предисловием.
169. Schmidt P. F. Geschichte der modern Malerei — Impressionismus, Expressionismus, Kubismus. Stuttgart, 1952. Краткие разделы, посвященные Сезанну, Гогену, Редону, Сёра, Ван Гогу и т. д. Иллюстраций мало, но они хорошие (черно-белые и цветные). Краткая библиография. Индекс. В этой книге акцентируется XX век.
170. Roger-Marx C. Le Paysage français — De Corot à nos jours. Paris, 1952. Глава „Урок Сезанна, Гогена, Ван Гога и Сёра“. Иллюстрации. Индекс.
171. Taylor B. The Impressionists and their World. London [1953]. Краткое предисловие, 96 посредственных цветных и черно-белых репродукций с произведений Гогена, Ван Гога, Лотрека, Сёра, Редона, „таможенника“ Руссо, краткие биографии и библиография.
172. Benet R. Simbolismo. Barcelona, 1953. Главы о Гогене, неоимпрессионизме [Entre la geometrica y el lirismo], Ван Гоге, Редоне [Esotéricos], Лотреке и т. д. 370 черно-белых и 28 цветных иллюстраций. Библиографии, индекса нет.
173. Raynal M. Peinture moderne. Genève, 1953. Материал, отобранный из прежних публикаций Скира; краткие очерки о Сёра, Ван Гоге, Энсоре, Гогене, Редоне и т. д. Иллюстрировано хорошо известными работами. (Skira)
174. Volavka V. French Paintings and Engravings of the XIXth Century in Czechoslovakia. Prague, 1953 (на английском языке). Текст неинтересный. Сносные цветные таблицы и хорошие черно-белые иллюстрации; детали с картин Сёра, Гогена, Ван Гога и т. д.
175. Каталог выставки: „Van Gogh's grote tijdgenoten“ Stedelijk Museum, Amsterdam-Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, лето 1953. 65 произведений Сезанна, Гогена, Лотрека, Мане, Моне, Писсарро, Ренуара и Сёра, среди которых имеется несколько малоизвестных. Богато иллюстрирован.
176. Cooper D. The Courtauld Collection of Paintings, Drawings, Engravings and Sculpture. London, 1954. В длинном предисловии одна глава посвящена постимпрессионизму. Превосходный каталог с пояснениями, посвященный этой ценной коллекции, в которой имеются работы Сезанна, Гогена, Сёра, Ван Гога, Лотрека, „таможенника“ Руссо. 116 хороших черно-белых иллюстраций. Подробный индекс.
177. Barr A. H. Jr. Masters of Modern Art. New York, 1954. Хотя книга эта написана прежде всего об искусстве XX века, в ней имеются блестящие страницы, посвященные Сезанну, Сёра, Ван Гогу, Гогену, Редону, Энсору и т. д. Иллюстрации черно-белые и цветные с произведений, находящихся в Нью-йоркском музее современного искусства.
178. Haftmann W. Malerei im 20 Jahrhundert. München, 1954. Первая глава содержит краткие соображения о постимпрессионизме, неоимпрессионизме, Ван Гоге, Гогене и понт-авенской школе, Сезанне, символизме и т. д. Иллюстраций мало. Биографические заметки, краткая библиография. Индекс. Второй том, вышедший

- в 1955 г. в Мюнхене под тем же названием, в основном содержит превосходные иллюстрации.
179. Gaffé R. Introduction à la peinture française — De Manet à Picasso. Paris, 1954.
 180. Roger-Marx C. Maîtres du XIX^e et du XX^e siècle. Genève, 1954. Собрание статей и предисловий автора книги; краткие главы о Гогене, Редоне, Ван Гоге, Сёра, Синьяке и т. д. Иллюстрации. Индекс.
 181. Каталог выставки. „The two sides of the Medal — French Painting from Gérôme to Gauguin“, The Detroit Institute of Arts, 1954. Интересный документ. Иллюстрации.
 182. Dictionnaire de la peinture moderne. Paris, 1954; New York. Хорошо составленный, богато иллюстрированный справочник.
 183. Cogniat R. Histoire de la peinture, vol. II. Paris, 1955. Du Commencement du XIX^e siècle à nos jours. Комментарии и заметки Г. Ару. Большая часть иллюстраций уже публиковалась в других работах.
 184. Rohde J. Journal fra en Rejse i 1892. Copenhagen, 1955. Предисловие Н. Г. Сандблада. В этом дневнике датского художника, который он вел во время своего пребывания в Париже в 1892 г., крайне интересны суждения о Танги, Редоне, „Набидах“, неоимпрессионизме и пр. Несколько иллюстраций. Индекс.
 185. Schmidt G. Kleine Geschichte der Modernen Malerei, von Daumier bis, Chagall. Basel, 1955. Анализ произведений Ван Гога, Гогена и Сезанна. Иллюстрации.
 186. Rewald J. Post-Impressionism — From van Gogh to Gauguin. New York, 1956. Оригинал данного перевода; 442 черно-белых и 47 цветных иллюстраций.
 187. Hunter S. Modern French Painting — Fifty artists from Manet to Picasso. New York, 1956. Краткая общая история с комментарием воспроизведенных работ. Иллюстрации посредственные.
 188. Francastel P. Lumière et Couleur après l'impressionnisme; Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi. Roma, 1956, vol. II.
 189. Sterling C. Musée de l'Ermitage — La peinture française de Poussin à nos jours. Paris, 1957. Превосходная книга, роскошно иллюстрированная; постимпрессионизм представлен произведениями из собраний Щукина и Морозова, находящимися в настоящее время в музеях Москвы и Ленинграда.
 190. Denis M. Journal, vol. I, 1884—1904; vol. II, 1905—1920. Paris, 1957; vol. III, 1921—1943. Paris, 1959.
 191. The Niarchos Collection. Каталог выставки, организованной в 1958 г. в Нью-Йорке, Оттаве и Бостоне (а также в Лондоне). Это собрание, включающее большую часть бывшей коллекции Эдварда Г. Робинсона, содержит значительные произведения постимпрессионистов.
 192. The Albert D. Lasker Collection — Renoir to Matisse. New York. Предисловие А. Франкфуртера, комментарии В. Броквея; роскошное издание с 60 цветными таблицами.
 - 192a. Roockmaaker H. R. Synthetist Art Theories. Amsterdam, 1959. Ценная работа (на английском языке).
 193. Serullaz M. Les Peintres impressionnistes. Paris, 1959. Главы „Реакция против импрессионизма“ (Сезанн, Сёра и Синьяк), „Вокруг импрессионизма“ (Ван Гог), „Символизм или перелом“ (понт-авенская школа, Гоген, Редон). Многочисленные цветные иллюстрации, биографические заметки. Индекс.
 194. Lovgren S. The Genesis of Modernism — Seurat, Gauguin, van Gogh and French Symbolism in the 1880's. Stockholm, 1959. Ценная книга. Иллюстрации. В библиографии указано несколько малоизвестных скандинавских исследований.
 195. Lethève J. Les Salons de la Rose-Croix, „Gazette des Beaux-Arts“, déc. 1960.
 196. Les Sources du XX^e siècle — Les arts en Europe de 1884 à 1914. Paris 1960—1961. Каталог большой выставки в Музее национального современного искусства. Книга богата сведениями; образцовые тексты и примечания Кассу и др. Иллюстрации.
 197. The John Hay Whitney Collection. Tate Gallery. London, 1960—1961. Каталог Дж. Ревалда. Собрание произведений импрессионистов и постимпрессионистов. Иллюстрации.

ХУДОЖНИКИ И КРИТИКИ

БЕРНАР ЭМИЛЬ (1868—1941)

Сочинения Бернара

1. Bernard E. Au Palais des Beaux-Arts, Notes sur la peinture. „Moderniste”, 27 juill 1889.
2. Bernard E. Paul Cézanne. „Les Hommes d'Aujourd'hui”, 1890, vol. 8, n° 387.
3. Bernard E. Vincent van Gogh. „Les Hommes d'Aujourd'hui”, 1890, vol. 8, n° 390.
4. С 1890 по 1895 г. Бернар делал программы „Театра д'Ар” и сотрудничал в „Le Livre d'Art”, редактором которого был его будущий шурин.
5. Bernard E. Vincent van Gogh. „La Plume”, 1 sept. 1891.
6. Bernard E. Vincent van Gogh. Extraits de Lettres à Emile Bernard. „Mercure de France”, avril 1893.
7. Bernard E. Odilon Redon. „Le Coeur”, sept.—oct. 1893. См. также № 53.
8. Bernard E. Les Primitifs et la Renaissance. „Mercure de France”, nov. 1894.
9. Bernard E. Ce qui fait que l'art mystique... „Mercure de France”, janv. 1895.
10. Bernard E. Les Ateliers. „Mercure de France”, févr. 1895.
11. Bernard E. Art naif et Art savant. „Mercure de France”, avril 1895.
12. Bernard E. Lettre ouverte à M. Camille Mauclair. „Mercure de France”, juin 1895.
13. Bernard E. Passion de l'art. „Mercure de France”, sept. 1895.
14. Bernard E. Réflexions d'un témoin sur la décadence du beau. „Le Caire”, 1902.
15. Bernard E. Article sur le symbolisme. „L'Occident”, 1902.
16. Bernard E. Notes sur l'Ecole dite de „Pont-Aven”. „Mercure de France”, déc. 1903.
17. Bernard E. Odilon Redon. „L'Occident”, mai 1904.
18. Bernard. Paul Cézanne. „L'Occident”, juill 1904.
19. С мая 1905 по июнь 1910 Бернар был издателем журнальчика „La Rénovation esthétique”, который основал для защиты своего кредо: „Я верю в бога, в Тициана и в Рафаэля”. Он писал множество статей не только под своей фамилией, но и под псевдонимами Жан Дорсаль, Франсис Лепезер, Ф. Л., Х. Лебретон и др. Журнал этот занимал крайне реакционную позицию как в искусстве, так и в политике (полемика против Золя, умершего в 1903 г.), к тому же слегка антисемитскую. Среди прочих статей Бернара там были опубликованы следующие: Paul Gauguin et Vincent van Gogh, documents, mai—oct. 1905; L'Anarchie artistique — Les Indépendants, juin 1905; Louis Anquetin, sept. 1905; Documents pour l'histoire du Symbolisme pictural en France, oct.—déc. 1906; Souvenirs, nov. 1907, avril 1909.
20. Dorsal Jean [pseud.]. Les Cendres de gloire, poèmes. Paris, 1906.
21. Bernard E. Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites. „Mercure de France”, 1 et 15 oct. 1907. См. также №№ 32, 34.
22. Bernard E. Julien Tanguy. „Mercure de France”, 16 déc. 1908.
23. Bernard E. L'Esthétique fondamentale et traditionnelle d'après les maîtres de tous les temps. Paris, 1910.
24. Lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard. Paris, 1911.
25. Bernard E. Odilon Redon. „La Vie”, août 1916.
26. Bernard E. La Méthode de Paul Cézanne. „L'Amour de l'Art”, déc. 1920.
27. Bernard E. Tintoret, Greco, Magnasco, Manet. Paris, 1920.
28. Bernard E. La Technique de Paul Cézanne. „L'Amour de l'Art”, déc. 1920.
29. Bernard E. Une Conversation avec Cézanne. „Mercure de France”, 1 juin 1921. См. также № 32.
30. Bernard E. Sur l'art et sur les maîtres. Paris, 1922.
31. Bernard E. Souvenirs sur van Gogh. „L'Amour de l'Art”, déc. 1924.
32. Bernard E. Sur Paul Cézanne. Paris, 1925.
33. Bernard E. L'Erreur de Cézanne. „Mercure de France”, 1 mai 1926.
34. Lettres de Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Paul Cézanne, J.-K. Huysmans, Léon Bloy, Elémir Bourges, Milos Marten, Odilon Redon, Maurice Barrès à Emile Bernard. Tonnerre, 1926.
35. Bernard E. Le Juif errant — poème en vingt chants. Tonnerre, 1927.

36. Anonyme [E. Bernard]. Emile Bernard. Paris, 1933.
37. Bernard E. Louis Anquetin. „Gazette des Beaux-Arts", févr. 1934.
38. Bernard E. La connaissance de l'art. Paris, 1935.
39. Bernard E. Le Symbolisme pictural (1886—1936). „Mercure de France", 15 juin 1936. См. № 44.
40. Bernard E. Gauguin et Emile Bernard. „Le Point", oct. 1937.
41. Bernard E. Les Modernes — Comédie en trois actes. Paris, 1938.
42. Bernard E. Souvenirs inédits sur l'artiste peintre Paul Gauguin et ses compagnons lors de leur séjour à Pont-Aven et au Pouldu. Lorient, s. d. [1939].
- 42a. Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren... à Odilon Redon. Paris, 1960.

Посмертные публикации

43. Bernard E. La Connaissance de l'art. „Nouvelle Revue Belge", 30 sept. 1942.
44. Bernard E. Charles Baudelaire, critique d'art. Bruxelles, s. d. [1943].
45. Bernard E. Mémoire sur le symbolisme pictural de 1890 — Gauguin et l'art nègre — Une définition du symbolisme. „Maintenant", n° 2, avril 1946.
46. Bernard E. Deux Lettres sur Courbet. „Maintenant", n° 7, 1947.
47. Bernard E. Affaire Vincent. „Arts-Documents", n° 16, janv. 1952.
48. Des Relations d'Emile Bernard avec Toulouse-Lautrec. „Arts-Documents", n° 18, mars 1952.
49. Les Archives Emile Bernard. Mémoire pour l'histoire du symbolisme en 1890. „Arts-Documents", n°s 26—28 et 33, nov. 1952 — janv. 1953, juin 1953.
50. Bernard E. L'Enterrement de Vincent van Gogh. „Arts-Documents", n° 29, févr. 1953.
51. Bernard E. Pensées et Petites Pierres sur le chemin de ma vie. „Quo Vadis", avril—juin 1953.
52. Bernard E. L'Aventure de ma vie. Lettres de Paul Gauguin à Emile Bernard (1888—1891). Genève, 1954; ill.
53. Emile Bernard révèle Odilon Redon. „Arts-Documents", août—sept. 1954. См. № 7.

Лекции и неизданные сочинения Бернара

54. Mes voyages et mon évolution artistique; лекция, прочитанная в „L'hôtel de Sens". Париж, 1913.
55. Les assises de l'art; лекция, прочитанная в „L'hôtel de Sens". Париж, 1913.
56. De l'impressionnisme et du symbolisme à l'art classique; лекция, прочитанная в „L'hôtel Jean Charpentier". Париж, 4 января 1920.
57. Victor Hugo et ses dessins; лекция, прочитанная в Musée Victor Hugo. Париж, май 1934.
58. Vers-proses. Voyages — 1893—1894—1895, avec aperçus critiques sur Redon, Cézanne, etc. Suite: 1895—1897 (voyages du Caire). Рукопись.
59. Lettres à ma famille, 1893, ets. Выдержки из писем, освещающие жизнь Бернара с 1893 по 1901 [Италия, Константинополь, Иерусалим, Александрия, Каир, Малага, Севилья, Венеция], и перечень наиболее значительных картин и фресок, созданных художником на Востоке. Рукопись.
60. La vie de Madeleine Bernard. В примечании дана ее переписка с братом, отцом и матерью. Рукопись.
61. Du Caire à Grenade. Дневник путешествия. Июнь—август 1896. Рукопись.
62. Sur l'art de notre temps et des autres. Рукопись.
63. Sur le coloris, 1918. Рукопись.
64. Traité des haumonies des couleurs à l'usage du peintre, 1930. Рукопись.

О Бернаре

65. Daurelle J. Chez les jeunes peintres. „Echo de Paris", 28 dec. 1891.
66. Aurier A. Les Symbolistes. „Revue encyclopédique", avril 1892.
67. Jourdain Francis. Notes sur le peintre Emile Bernard. „La Plume", 1893, pp. 392—396.
68. Jourdain Francis. Les Peintres novateurs: Emile Bernard. „La Plume", 1894.
69. Mellerio A. Le Mouvement idéaliste en peinture. Paris, 1896.
70. Магх R. Предисловие к каталогу выставки Эмиля Бернара (Париж, Бретань, Египет), galerie Vollard. Paris, juin 1901.
71. Anet C. Note sur l'exposition de Bernard chez Vollard, „Revue blanche", juill 1901.

72. Meier-Graefe J. Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Stuttgart, 1904.
73. Cézanne P. Письма к сыну, касающиеся Бернара, написанные в 1906. См.: Cézanne Paul. Correspondance. Paris, 1937, 1949.
74. Monguette L. de. Les Artistes rénovateurs, M. Emile Bernard. „La Rénovation esthétique", mars 1906.
75. Lormel L. L'Individualisme et l'école traditionaliste. „La Rénovation esthétique", août 1907.
76. Marten M. Sur l'oeuvre d'Emile Bernard. „Vers et Prose", vol. XVIII, 1909.
77. Marten M. Предисловие к каталогу выставки Эмиля Бернара, musée Beaudoin. Paris, févr. 1910.
78. Jamot P. Emile Bernard. „Gazette des Beaux-Arts", 1912.
79. Jamot P. Предисловие к каталогу выставки Эмиля Бернара, galerie R. Levesque. Paris, déc. 1912.
80. Pica V. Attraverso gli albi e le cartelle, Bergamo, s. d., vol. IV.
81. Jamot P. Emile Bernard illustrateur. „Gazette des Beaux-Arts", 1917.
82. Chassé C. Gauguin et le groupe de Pont-Aven. Paris, 1921.
83. Gentina L. Emile Bernard e il cielo unamo. Venezia, 1925.
84. Ciolkowski. Emile Bernard. „L'Art et les Artistes", mai 1926.
85. Auriant. Emile Bernard illustrateur. „L'Amour de l'Art", 1928.
86. Focillon H. La Peinture, XIX^e et XX^e siècles. Paris, 1928, pp. 290—291.
87. Mornard P. Emile Bernard, peintre et poète de l'amour mystique et charnel. „Courier graphique", juin 1939.
88. Denis M. Hommage à Emile Bernard. Неопубликованный текст лекции, прочитанной 4 июля 1943 г. в мастерской Бернара. Париж, Набережная Бурбон, 15.
89. Dorival B. Les Etapes de la peinture contemporaine. Paris, 1943, vol. I, pp. 99—102.
90. Jamot P. Introduction à une exposition Bernard, Galerie Charpentier. Paris, 1943.
91. Catalogue de l'exposition. Oeuvres de Pont-Aven (1888—1893 et 1940—1941) du peintre Emile Bernard, Galerie d'Art Méda. Toulouse, déc. 1944.
92. Maclair C. Неопубликованное предисловие к каталогу предполагавшейся в 1944 г. посмертной выставки Бернара.
93. Johnson U. Vollard éditeur. New York, 1944.
94. Malingue M. Emile Bernard, cet initiateur. „Les Arts et les Lettres", 12 juill 1946.
95. Meyerson A. Van Gogh et l'Ecole de Pont-Aven. „Konsthistorisk Tidskrift", déc. 1946.
96. Chassé C. Le Mouvement symboliste dans l'art du XIX^e siècle. Paris, 1947.
97. Auriant. Souvenirs sur Emile Bernard. „Maintenant", n° 7, 1947.
98. Flicke F. de la. Emile Bernard. „Horizon", Nantes, 1948.
99. Catalogue de l'exposition. Carrière et le symbolisme. Paris, Orangerie, déc. 1949 — janv. 1950.
100. Emile Bernard et Vincent van Gogh. „Arts-Documents", n° 17, févr. 1952.
101. Les Archives Emile Bernard. „Arts-Documents", n° 21, juin 1952.
102. Hofstaetter H.-H. Die Entstehung des neuen Stils in der französischen Malerei um 1890.
103. Rewald J. Emile Bernard. „Dictionnaire de la peinture moderne", Paris, 1954.
104. Dorra H. Emile Bernard and Paul Gauguin. „Gazette des Beaux-Arts", avril 1955.
105. Rewald J. Quelques notes et documents sur Odilon Redon. „Gazette des Beaux-Arts", nov. 1956.
106. Bernard E. Pont-Aven (1883—1896), каталог выставки, Hirschl & Adler Galleries, New York, févr.—mars 1957.
107. Perruchot H. Emile Bernard et Cézanne. „Le Jardin des Arts", 1 janv. 1957.
108. Mornard P. Emile Bernard et ses amis (van Gogh, Gauguin, Lautrec, Cézanne, Redon). Genève, 1957.
109. Jourdain Francis. Emile Bernard, le bon génie de Gauguin. „Connaissance des Arts", août 1948.
110. Catalogue de l'exposition. Emile Bernard, époque de Pont-Aven (1883—1893), galerie Durand-Ruel, Paris, avril—mai 1959.
111. Chassé C. Emile Bernard est-il le véritable père de l'Ecole de Pont-Aven. „Télégramme de Brest", 28 avril 1959.
112. Bernard Emile (1868—1941). Documents, n° 100, 1959.

113. Rookmaaker H. R. Synthetist Art Theories. Amsterdam, 1959.
114. Hommage de la ville de Pont-Aven à Emile Bernard. Pont-Aven, juin—août 1960. Каталог выставки. Текст М. Chesneau и J. Chevrion.

ВАН ГОГ ВИНСЕНТ (1853—1890)

Библиографии

1. Brooks C. M. Jr. Vincent van Gogh — A Bibliography. New York, 1942.

Каталоги произведений

2. Faille J.-B. de La. L'oeuvre de Vincent van Gogh, catalogue raisonné. Paris—Bruxelles, 1928, 4 vol.
3. Faille J.-B. de La. Les Faux van Gogh. Paris—Bruxelles, 1930.
4. Faille J.-B. de La. Vincent van Gogh. Paris—London—New York, 1939 (Hypérion).
5. Faille J.-B. de La. L'Epoque française de van Gogh. Paris, 1927.
6. Scherjon W. Catalogue des tableaux de Vincent van Gogh décrits dans ses lettres — périodes Saint-Rémy et Auvers-sur-Oise. Utrecht, 1932.
7. Scherjon W. et Gruyter J. de. Vincent van Gogh's Great Period — Arles, Saint-Rémy and Auvers-sur-Oise. Amsterdam, 1937.
8. Beselaere W. van. De Hollandsche Periode (1880—1885) in het work van Vincent van Gogh. Amsterdam, 1938.

Каталоги выставок

9. Exposition van Gogh au Panorama à Amsterdam (1892—1893).
10. Exposition Vincent van Gogh, galerie Bernheim-Jeune. Paris, 15—31 mars 1901.
11. Exposition van Gogh, Stedelijk Museum. Amsterdam, 1905.
12. 100 Teekeningen van Vincent van Gogh uit de Verzameling Hidde Nijland in het Museum de Dordrech. Amsterdam, 1905.
13. Exposition van Gogh, galerie Bernheim-Jeune. Paris, janv. 1938.
14. Exposition van Gogh, galerie. Druet. Paris, janv. 1908.
15. Exposition van Gogh, Leicester Galleries. London, déc. 1923.
16. Vincent van Gogh—Gemälde, Galerie Paul Cassirer, Berlin, janv. 1928.
17. Vincent van Gogh en zijn Tijdgenoten, Stedelijk Museum. Amsterdam, sept.—nov. 1930.

18. Vincent van Gogh, Museum of Modern Art. New York, 1935.
19. Van Gogh, sa vie, son oeuvre. Каталог выставки Ван Гога, устроенной на Всемирной выставке в Париже в 1937 г.
20. The Art and Life of Vincent van Gogh, Wildenstein Galleries, New York, oct.—nov. 1943.
21. Vincent van Gogh. Museums voor Schoone Kunsten, Luik, Bergen.
22. Catalogus Vincent van Gogh, Stedelijk Museum, Amsterdam.
23. Vincent van Gogh. Musée de l'Orangerie, Paris, janv.—mars 1947.
24. Catalogue de l'exposition van Gogh. Kunsthalle, Basel, 1947.
25. Work by Vincent van Gogh, Cleveland Museum of Art, nov.—déc. 1948.
26. Catalogus van 264 Werken van Vincent van Gogh, Rijksmuseum Kröller-Müller. Otterlo, 1939.
27. Van Gogh. Paintings and Drawings, Metropolitan Museum of Art, New York, Art Institute. Chicago, 1949—1950.
28. Vincent van Gogh. Contemporary. Arts Association, Houston, Texas, feb.—march 1951.
29. Catalogue of 270 Paintings and Drawings of Vincent van Gogh belonging to the Collection of the State Museum Kröller-Müller. Otterlo, 1952. Новое издание: A detailed catalogue with full documentation of 272 works by Vincent van Gogh belonging to the collection of the State Museum Kröller-Müller, with an Essay on Van Gogh's childhood drawings by J. G. van Gelder. Otterlo, 1959.
30. Vincent van Gogh, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; Stedelijk Museum, Amsterdam, 1953.
31. Vincent van Gogh, City Art Museum, Saint Louis; Philadelphia Museum of Art; Toledo Museum of Art, oct. 1953 — april 1954.
32. Van Gogh et les peintres d'Auvers-sur-Oise, Orangerie des Tuileries. Paris, nov. 1954—févr. 1955.
33. Van Gogh. Wildenstein Galleries. New York, mach—aprii 1955.
34. Vincent van Gogh en zijn Hollandse Tijdgenoten, Anvers, Zaal C.A. W., mai—juin 1955.
35. Vincent van Gogh, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1955.
36. Vincent van Gogh—Quelques oeuvres de l'époque 1881—1886 provenant de collections

- particulières néerlandaises, galerie van Wisselingh, Amsterdam, fevr.—mars 1956.
37. Vincent van Gogh, musée Cantini, Marseille, mars—avril 1957.
38. Vincent van Gogh, Municipal Art Gallery, Los Angeles, juill—août 1946.
39. Vincent van Gogh — Leben und Schaffen, Dokumentation, Gemälde, Zeichnungen, Villa Hügel, Essen, oct.—dec. 1957.
40. Vincent van Gogh — Leven en Scheppen in Beeld, Stedelijk Museum, Amsterdam, mai—juin 1958.
41. Van Gogh en Provence, pavillon de Vendôme, Aix-en-Provence, oct.—nov. 1959.
42. Vincent van Gogh, musée Jacquemart-André, Paris, févr.—mai 1960.
- 42a. Van Gogh Self Portraits, Marlborough Galleries, London, oct. 1960.
- 42b. Van-Gogh — Aquarelles et dessins de l'époque 1881—1885 provenant de collections particulières néerlandaises, van Wisselingh & Co., Amsterdam, avri—mai 1961. См. также:
43. Van Gogh's grote Tijdegenoten, Stedelijk Museum, Amsterdam et Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1953.
44. Collectie Theo van Gogh, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1953.
45. Collectie Theo van Gogh, Stedelijk Museum, Amsterdam, févr. 1960.
- 45a. Les Amis de van Gogh, Institut Néerlandais, Paris, nov.—déc. 1960.
- Сочинения Ван Гога*
46. Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh. Amsterdam, 1952—1954. Французское издание: Correspondance complète de Vincent van Gogh. Paris, 1960.
- 46a. Lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard. Paris, 1911. Английский перевод: Vincent van Gogh — Letters to Emile Bernard. London—New York, 1938.
- 46b. Vincent van Gogh. Brieven aan zijn Broeder. Amsterdam, 1914.
- 46c. Lucas E. V. A Wanderer's Notebook — Van Gogh again. „Sunday Times”. London, 17 febr. 1929.
- 46d. Letters to an Artist — from Vincent van Gogh to Anton Ridder van Rappard (1881—1885). London, 1936.
- 46e. Dear Theo — The Autobiography of Vincent van Gogh. Boston, 1937.
- 46f. Thannhauser H. Van Gogh and John Russel, Some Unknown Letters and Drawings. „Burlington Magazine”, sept. 1938; „L'Amour de L'Art”; sept. 1938.
- 46g. Roger-Marx C. Lettres inédites de Vincent van Gogh et de Paul Gauguin. „Europe”, 15 fév. 1939.
- 46h. Gogh Vincent van. Lettres à sa mère. Paris, 1952.
- 46i. Failla J.-B. de La. Een onbekende Brief van Vincent. „Kronick van Kunst en Kultur”, mars 1954.
- Свидетельства современников*
47. Quesne-van Gogh E. H. du. Persoonlijke Herinneringen aan Vincent van Gogh. Baarn, 1910.
48. Mendes da Costa N. B. Persoonlijke Herinneringen aan Vincent van Gogh. „Algemeene Handelsblad”. Amsterdam, 2 dec. 1910.
49. Bernard E. Préfaces pour Lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard. Paris, 1911.
50. Gogh-Bonger Johanna van. Предисловие к собранию писем Ван Гога — Brieven aan zijn Broeder. Amsterdam, 1914.
51. Brusse M. Vincent van Gogh als Buchhandlungsgehilfe, „Kunst und Künstler”, aug. 1914.
52. Gauguin P. Avant et Après. Leipzig, 1918; Paris, 1923.
53. Bernard E. Souvenirs de van Gogh. „L'Amour de l'Art”, déc. 1924.
54. Schlittgen H. Erinnerungen. München, 1926.
55. Braumann M. Bei Freunden van Goghs in Arles. „Kunst und Künstler”, 1928.
56. Gogh Théo van. Lettres à son frère Vincent, Amsterdam, 1932.
57. Bredius A. Herinneringen aan Vincent van Gogh. „Oud Holland”, n° 1, 1934.
58. Hartrick A. S. A Painter's Pilgrimage Through Fifty Years. Cambridge, 1939.
59. Honeyman T. J. Van Gogh — A link with Glasgow. „The Scottish Art Review”, n° 2, 1948, col. II.
60. Bernard E. L'Enterrement de Vincent van Gogh. „Arts-Documents”, févr. 1953.
61. Gauthier M. La Femme en bleu nous parle de l'„Homme à l'oreille coupée”, „Nouvelles littéraires”, 16 avri 1953. См. также: Carrié A. La Femme en bleu revient à Auvers. „Nouvelles littéraires”, 12 août 1954; Les Souvenirs d'Adeline Ravoux sur le séjour de Vincent van Gogh à Auvers-sur-Oise,

- „Les Cahiers de van Gogh", n° I, s. d. [1957]
62. Gachet P. Souvenirs de Cézanne et de van Gogh—Auvers (1873—1890). Paris, 1953.
63. Weiller P. Nous avons retrouvé le Zouave de van Gogh. „Lettres françaises", 24—31 mars 1955.
64. Priou J.-N. Van Gogh et la famille Roulin. „Revue des P. T. T.", mai—juin 1955. См. также №№ 70, 73, 79, 118.
- Биографши*
65. Meier-Graefe J. Impressionisten. München, 1907.
66. Meier-Graefe J. Vincent van Gogh. München, 1910, 1912, 1918, 1922.
67. Havelaar J. Vincent van Gogh. Holland, 1915; Zurich, 1920; Amsterdam, 1929, 1943.
68. Duret T. Van Gogh—Vincent. Paris, 1916.
69. Meier-Graefe J. Vincent. München, 1921, 1925, 2 vol.
70. Coquirot G. Vincent van Gogh. Paris, 1923.
71. Fels F. Vincent van Gogh. Paris, 1928.
72. Pfister K. Vincent van Gogh — Sein Werk. Potsdam [1922], 1929.
73. Piérard L. La Vie tragique de Vincent van Gogh. Paris, 1939.
74. Earp T. W. Van Gogh. London—Edinburgh [1934].
75. Terrasse C. Van Gogh—Peintre. Paris, 1935.
76. Rewald J. Vincent van Gogh. Приложение к „La Renaissance", juill 1937.
77. Beucken J. de. Un Portrait de Vincent Van Gogh. Liège, 1938; Bruxelles s. d.; Paris, 1953.
78. Nordehalk C. Vincent van Gogh. Stockholm, 1943; Kopenhagen, 1946; Hollande, Norvège, 1947; New York, 1953.
79. Van Gogh raconté par lui-même et par ses amis. Genève, 1947, vol. II.
80. Elgar F. Van Gogh — Peintures. Paris, 1947.
81. Holmer F. Van Gogh. Stockholm, 1947.
82. Parronchi A. Van Gogh. Firenze, 1947.
83. Schmidt G. Vincent van Gogh — Leben und Werk. Berne, 1947.
84. Weisbach W. Vincent van Gogh — Kunst und Schicksal. Vol. I. Die Frühzeit. Basel, 1949, vol. II, Künstlerischer Aufstieg und Ende, Basel, 1951.
85. Hammacher A. M. Vincent van Gogh. Amsterdam.
86. Leymarie J. Van Gogh. Paris—New York, 1951.
87. Gachet P. Vincent van Gogh aux „Indépendants". Paris, 1953.
88. Tralbaut M. E. Vincent, Théo, Johanna [van Gogh]. Amsterdam, 1953.
89. Sablonière M. de. Vincent van Gogh. Amsterdam [1954].
90. Perrichot H. La Vie de van Gogh. Paris, 1955.
91. L. and Hanson E. Passionate Pilgrim — The Life of Vincent van Gogh. New York, 1955.
92. Marois P. Le Secret de van Gogh. Paris, 1957.
93. Hulsker J. Qui était Vincent van Gogh? La Haye, 1958.
94. Elgar F. Van Gogh. Paris, 1958.
95. Tralbaut M. E. Van Gogh (Le peintre par l'image). Paris, 1960. См. также №№ 50, 132, 208, 235, 242.
- Медицинские статьи*
96. De Meester. Over kunstenaar-zijn en Vincent van Gogh. „De Gids", 1911.
97. Jaspers K. Strindberg und van Gogh, Arbeiten zur angewandten Psychiatrie. Berlin, 1922.
98. Westerman-Holstijn A. J. Die psychologische Entwicklung van Goghs. „Imago", n° 4, 1924, vol. X.
99. Grundy. The Childishness of van Gogh. „The Connoisseur", 1924, vol. 68.
100. Riese W. Ueber den Stilwandel bei Vincent van Gogh. „Zentralblatt für die gesamte Neurologie und Psychiatrie", 2 mai 1925.
101. Doiteau V. La Folie de Vincent van Gogh. „Progrès médical", n°s I et 3, 1926.
102. Evensen H. Die Geisteskrankheit Vincent van Goghs. „Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie und psychisch-gerichtlich Medizin", Berlin—Leipzig, 1926, vol. 84, 15 févr. 1926, pp. 133—154.
103. Leroy E. Le séjour de Vincent van Gogh à l'asile de Saint-Rémy-de-Provence. „Aesculape", mai, juin, juill 1926.
104. Riese W. Vincent van Gogh in der Krankheit — Ein Beitrag zum Problem der Beziehung zwischen Kunstwerk und Krankheit. „Grundfragen des Nerven- und Seelenleben". München, 1926.

105. Thurler J. A propos de Vincent van Gogh. Genève, 1927.
106. Duthuit G. Le Drame des Alyscamps. „L'Amour de L'Art", 1927.
107. Doiteau V. et Leroy E. La Folie de van Gogh, Paris, 1928.
108. Prinzhorn H. Genius and Madness. „Parnassus", janv. 1930.
109. Bataille. La Mutilation sacrificielle de l'oreille coupée de Vincent van Gogh, „Documents", n° 8, 1930.
110. Hutter. De vijf diagnoses van de ziekte van Vincent van Gogh. „Nederlandsch Tijdschrift voor Geneeskunde", 1931.
111. Meerloo. De dianostische strijd over Vincent van Gogh. „Psychiatrische en Neurologische Bladen", 1931.
112. Bader A. Künstlertragik — Karl Stauffer und Vincent van Gogh. Basel, 1932.
113. Minkowska. Van Gogh — Les relations entre sa vie, sa maladie et son oeuvre, „L'Evolution psychiatrique", 1932, vol. III.
114. Shikiba Rijnsaburo. Vincent van Gogh — sa vie et psychose. Tokyo, 1932.
115. Schindeler E. Van Gogh's „Insanity", „Museum of Modern Art Bulletin", déc. 1935.
116. Beer J. Essai sur les rapports de l'art et de la maladie de Vincent van Gogh. Strasbourg, 1936. См. также № 125.
117. Cochrane. Van Gogh's Madness, „Art Digest", 15 avril 1936.
118. Doiteau V. et Leroy E. Vincent van Gogh et le drame de L'oreille coupée. „Aesculape", juill 1932.
- 118a. Hedenberg S. Van Gogh, on hans sjukdom och konst Svenska Läkartidningen, 1938, vol. XXXV.
119. Rose M. et Mannheim M. J. Vincent van Gogh im Spiegel seiner Handschrift. Basel—Leipzig, 1938.
120. Kraus G. Vincent van Gogh en de Psychiatrie. „Psychiatrische en Neurologische Bladen", sept.—oct. 1941.
121. Kaes A. J. Een vergelijkend onderzoek naar de beëidende kunst van gezonden en geesteszieken. Arnhem, 1942.
122. Nigg W. Religiöse Denker—Kierkegaard, Dostojewski, Nietzsche van Gogh. Berne—Leipzig, 1942.
123. Born W. The Art of the insane. „Ciba Symposia", janv. 1946.
124. Schneider D. E. Psychic Victory of Talent — A Psychoanalytic Evaluation of van Gogh „College Art Journal", n° 9, 1950.
125. Beer J. Diagnosis of the Tragedy. „Art News Annual", 1950. См. также № 116.
126. Mauron C. Notes sur la structure de l'inconscient chez Vincent van Gogh. „Psyché", n°s 75—78, janv—avril 1953.
127. Mauron C. Vincent et Théo van Gogh—Une Symbiose. Amsterdam, 1953, n° 1.
128. Kraus G. The Realtionship between Theo and Vincent van Gogh. Otterlo, 1953.
129. Aigrisse G. La Ronde des prisonniers, De Tafel Rondem, numéro spécial sur van Gogh, mai—juin 1955. См. №№ 130, 131.
130. Aigrisse G. Psychanalyse de Vincent van Gogh. „Het cahier — de nevelvlek" Anvers, mai—juin 1955. См. № 129.
131. Aigrisse G. Une Interprétation Jungienne de van Gogh; C. G. Jung (Festschrift), Bruxelles, 1955. См. № 129.
132. Roelandt L. Vincent van Gogh et son frère Théo. Paris, 1957.
133. Gastaux H. La Maladie de Vincent van Gogh envisagée à la lumière des conceptions nouvelles sur l'épilepsie psychomotrice. „Annales médico-psychiatriques", 1956, 2, 196.
134. Kuhn-Foelix A. Vincent van Gogh — Eine Psychographie. Bergen, II, Obb., 1958.

Характеристика творчества

135. Aurier A. Les Isolés — Vincent van Gogh. „Mercure de France, janv. 1890"; Aurier. Oeuvres posthumes. Paris, 1893.
136. Bernard E. Vincent van Gogh. „Les Hommes d'Aujourd'hui", n° 390, 1890, vol. 8.
137. Mirbeau O. Vincent van Gogh. „Echo de Paris", 31 mars 1891; Mirbeau. Des Artistes. Paris, 1922, vol. I.
138. Saunier C. Vincent van Gogh. „L'Endehors", 24 avril 1892.
139. Hofmannsthal H. von. Die Farben (Aus den Briefen eines Zurückgekehrten); См.: Hofmannsthal. Gesammelte Werke. Berlin, 1924, vol. II, pp. 210—214.
140. Meier-Graefe J. Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Stuttgart, 1904.
141. Cohen-Gosschalk J. Vincent van Gogh. „Zeitschrift für bildende Kunst", 1908
142. Denis M. De Gauguin et de van Gogh au classicisme, „L'Occident", mai 1909; Denis. Théories. Paris, 1912, pp. 154—170.

143. Meyer-Riefstahl R. Vincent van Gogh. „Burlington Magazine", nov., déc. 1910.
144. Godet P. Vincent van Gogh. „L'Art décoratif", sept. 1911.
145. Coellen L. Die neue Malerei. München, 1912.
146. Hausenstein W. Van Gogh und Gauguin. Stuttgart — Berlin, 1914.
147. Hertz H. Van Gogh, „Art in America", aug. 1923.
148. Fry R. Transformations — Critical and Speculative Essays on Art, London, 1926; New York, 1956.
149. Douwes W. F. Vincent van Gogh, Amsterdam [1930].
150. Scheffler K. Van Gogh als Grenzstein. „Kunst und Künstler", april 1932.
151. Pach W. Vincent van Gogh — A Study of the Artist and His Work in Relation to His Times. New York, 1936.
152. Cunningham C. Roulin the Postman by van Gogh. „Bulletin of the Museum of Fine Arts". Boston, febr. 1936.
153. Rewald J. Van Gogh en Provence. „L'Amour de l'Art", oct. 1936.
154. Novotny F. Van Gogh's Teekeningen van het „Straatje te Saintes-Maries". „Maandblad voor Beëidende Kunsten", déc. 1936.
155. Florisoone M. Van Gogh. Paris, 1937.
156. Gaunt W. Vincent, An Appreciation of van Gogh. „London Studio", dec. 1938.
157. Rewald J. Van Gogh versus Nature, „Art News", 1—14 avril 1942.
158. Nordenfalk C. Van Gogh and Sweden; Derkert C. Theory and Practice in van Gogh's Dutch Painting; Derkert C., Eklund H. et Reuterswaerd O. Van Gogh's „Landscape with Corn Shocks"; Nordenfalk C. et Meyerson A. The Date of the Stockholm „Landscape with Corn Shocks"; Meyerson A. Van Gogh and the School of Pont-Aven. „Konsthistorisk Tidskrift", dec. 1946.
159. Gelder J. G. van. Vincent van Gogh — The Potato Eaters. London [1947?].
- 159a. Nordenfalk C. Van Gogh and Literature. „Journal of the Warburg and Courtauld Institute", London, 1948.
160. Tralbaut M. E. Vincent van Gogh in zijn Antwerpsche Periode. Amsterdam, 1948.
161. Buchmann M. Die Farbe bei Vincent van Gogh. Zurich, 1948.
162. Hausenstein W. et Jedlicka. G. Vincent van Gogh — „Sommerabend bei Arles", в книге Hauptwerke des Kunstmuseums Winterthur. Winterthur, 1949.
163. Gaunt W. The Man and His Time; Rewald J. The Artist and the Land; Spenders. The Painter and the Poet; Beer J. Diagnosis of the Tragedy; Pease M. The Hand and the Brush. „Art News Annual", 1950. Специальный выпуск, посвященный Ван Гогу.
164. Bongers-van der Borch van Verwolde F. Vincent van Gogh als Lezer. „Maandblad voor Beëidende Kunsten", mars, 1950.
165. Seznec J. Literary inspiration in van Gogh. „Magazine of Art", dec. 1950.
166. Guastalla P. Essai sur van Gogh. Paris, 1952.
167. Novotny F. Die Popularität van Goghs. „Alte und Neue Kunst", n° 2, 1953.
168. Novotny F. Reflections on a Drawing by van Gogh. „The Art Bulletin", march 1953.
169. Gachet P. Van Gogh à Auvers — Histoire d'un tableau. Paris, 1953.
170. Gruyter W. J. de. Theo and Vincent van Gogh; Tralbaut M. E. Van Gogh's Japonisme; Leymarie J. Symbole et Réalité chez van Gogh — Статьи о Ван Гого — „Mededelingen", Gravenhage, n°s 1—2, 1954. См. также № 269.
171. Tralbaut M. E. Vincent van Gogh in het Caf'conc'of het raakpunt met Raffaëlli, Stedelijk Museum. Amsterdam, 1955.
172. Gogh V. W. van. Madame Roulin — „La Berceuse" — door Vincent van Gogh en Paul Gauguin. „Museumjournaal", oct. 1955.
173. Cooper D. Two Japanese Prints from Vincent van Gogh's Collection. „Burlington Magazine", june 1957.
174. Sablonière M. de. Inleiding tot de Kunst van Gogh. Amsterdam, 1958.
- 174a. Gans L. Vincent van Gogh en de Schilders van de „Petit Boulevard". „Museumjournaal", IV, 5—6 dec. 1958.
175. Stellingwerff J. Werkelijkheid Grondmotif bij Vincent Willem van Gogh. Amsterdam, 1959. См. также №№ 66, 72, 83, 84, 100, 233, 237, 243, 243a, 274.

Литература о подделках

См. № 3.

176. Fierens P. Les Faux van Gogh. „Journal des Débats", 25 avril 1930.

177. Faure F. A propos des faux van Gogh. „L'Art vivant", 25 avril 1930.
178. Faille J.-B. de La. Réponse à l'article de M. Elie Faure. „L'Art vivant", 1930.
179. Poulin G. Dans le maquis des faux. „Comoedia", 10 déc. 1931.
180. Veth C. Schoon schip — expertise naar echtheid en onechtheid inzake Vincent van Gogh. Amsterdam, 1932.
181. Pfannstiel A. et Schretlen M. I. Van Gogh's „Jardin de Daubigny". „Maandblad voor beeedende Kunsten", mai 1935.
182. Hentzen A. Der Garten Daubignys von Vincent van Gogh. „Zeitschrift für Kunstgeschichte", 1935, vol. IV.
183. Ueberwasser W. Le Jardin de Daubigny, das letzte Hauptwerk van Goghs. Basel, 1936.
184. Hentzen A. Nochmals „der Garten Daubignys" von Vincent van Gogh. „Zeitschrift für Kunstgeschichte", 1936, vol. V.
185. Sabloniere M. de. Over echte en valse van Goghs. „Vrij Nederlande", 23 dec. 1950.
186. Dantzig M. M. van. Vincent? A New Method of Identifying the Artist and His Work and of Unmasking the Forger and His Products. Amsterdam [1953?].
187. Anfray L. Plus de 500 tableaux de Vincent van Gogh ont échoué à la brocante. „Arts-Documents", févr. 1953.
188. Anfray L. „Les Mangeurs de pomme de terre" dans l'oeuvre de Vincent van Gogh. „Arts-Documents", avril 1953.
189. Anfray L. Van Gogh — Catalographie de son oeuvre. „Arts-Documents", déc. 1953.
190. Anfray L. Méthode d'examen d'un tableau. „Arts-Documents", déc. 1953, janv. 1954.
191. Anfray L. Une énigme van Gogh. „Arts-Documents", déc. 1953, mars 1954, juin 1954.
192. Anfray L. La Vérité torturée. „Arts-Documents", avril et mai 1954.
193. Gans L. Een vermeende versie van „de Aardappeleters" — onjuiste interpretatie van van Gogh's brieven. „Museumjournaal", dec. 1955.
194. Expertise et Contre-Expertise d'un van Gogh par M. van Dantzig, Jaffé H.-L.-C. et Hammacher A. M. „Connaissance des Arts", oct. 1957.
195. Anfray L. Guerre froide autour d'un portrait de van Gogh — „Etude à la bougie". Les Cahiers de van Gogh, n° 2 [1957].

См. также №№ 185, 68, 158, 219. О подделках см. также №№ 57, 135, 170, 236, 300, 301, 322, 354, 421, 427, 428, 429, 430, 434, 435, 518, 637, 640, 641, 642, 647, 648, 650, 651, 673, 695, 704.

Репродукции

196. Bremmer H. P. Vincent van Gogh — Vier-en-twintig teekeningen mit zijn Nederlandsche periode. Amsterdam, 1907.
197. Bremmer H. P. Vincent van Gogh. Amsterdam, 1911.
198. Bremmer H. P. Vincent van Gogh — Reproducties naar zijn werken in de verzameling van Mevrouw H. Kröller-Müller. Gravenhage, 1919.
199. Vincent van Gogh, 16 fac-similés d'après des dessins et aquarelles, publiées par la Marées Gesellschaft. München, 1919. См. также № 203.
200. Glaser C. Vincent van Gogh. Leipzig, 1921. (Seemann)
201. Harllaub G. F. Vincent van Gogh. Berlin, 1922, 1930.
203. Grey R. Van Gogh, Rome — Paris, 1924 (на английском языке).
204. Fels F. Vincent van Gogh. Paris, 1924.
205. Vincent van Gogh, Seemanns Künstlermappe, n° 66, Leipzig [1924].
206. Nijland J.-H. Portefeuille de 24 reproductions d'après des dessins de van Gogh de la période hollandaise. Amsterdam, 1924. См. также № 12.
207. George W. Van Gogh. Paris. (Album d'art Druet).
208. Colin R. Van Gogh. Paris, 1925.
209. Vincent van Gogh — fac-similés de dessins et aquarelles publiés par la Marées Gesellschaft. München, 1926.
210. Meier-Graefe J. Vincent van Gogh der Zeichner. Berlin, 1928.
211. Bertram A. Vincent van Gogh. London—New York, 1929.
212. Knapp F. Vincent van Gogh. Leipzig, 1930.
213. Terrasse C. Introduction à un portefeuille de van Gogh. Paris—Leipzig, 1931.
214. Kardas. Van Gogh à Arles. „L'Art vivant", sept. 1933.
215. Piérard L. Vincent van Gogh. Paris, 1936.
216. Benson G. Introduction à un portefeuille de 12 planches en couleurs, publié par la

- New York Graphic Society. New York, 1936.
217. Uhde W. Vincent van Gogh. Vienne, 1936.
218. Vitali L. Vincent van Gogh. Milano, 1936.
219. Hazaraa Inosouke (комментатор). Recueil important des oeuvres de Vincent van Gogh. Tokyo [1936], vol. I. Paysage; vol. II. Portraits et Nus; vol. III. Natures mortes. (На французском и японском языках).
220. Klein J. Vincent van Gogh. New York [1937].
221. Dorner A. Vincent van Gogh — Blumen und Landschaften. Berlin [1937].
222. Huyghe R. Van Gogh. Paris [1937].
223. Huyghe R. Vincent van Gogh. „L'Illustration", déc. 1937.
224. Rosset A. M. Van Gogh. Amsterdam—Anvers, Paris, 1941.
225. Valsecchi M. Vincent van Gogh. Milano, 1944.
226. Franchi R. Vincent van Gogh. Milano, 1944.
227. Hautecoeur L. Van Gogh. Monaco—Genève, 1946.
228. Briner E. Vincent van Gogh. Berne, 1947.
229. Rudlinger A. Vincent van Gogh. Berne, 1947.
230. Fierens P. Van Gogh. Paris—New York, 1947.
231. Muensterberger W. Vincent van Gogh — Drawings, Pastels, Studies. Bussum—New York, 1947.
232. James P. Van Gogh. London, 1948. (Faber Gallery)
233. Schapiro M. Vincent van Gogh. New York, 1950.
234. Schapiro M. Vincent van Gogh. New York. (Abrams)
235. Wight F. S. Van Gogh. New York.
236. Van Gogh et les peintres d'Auvers chez le docteur Gachet, специальный выпуск „L'Amour de l'Art". Paris, 1952.
237. Estienne C. Van Gogh. Genève, 1953. (Skira)
238. Andriessse A. The World of van Gogh. Hague, 1953.
239. Hammacher A. M. Van Gogh. Milano 1953.
240. Hammacher A. Van Gogh — The Land Where He was Born and Raised. Hague, 1953.
241. Cooper D. Drawings and Watercolours by Vincent van Gogh. Basel—New York, 1955.
242. Cogniat R. Van Gogh. New York, 1959.
243. Grohn H. W. Vincent van Gogh. Leipzig, 1959.
- 243a. Huisman Ph. Van Gogh — Portraits Lausanne, 1960. См. также №№ 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 12, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 39, 40, 42, 42a, 42b, 46, 62, 66, 72, 75, 78, 83, 84, 85, 86, 94, 95, 107, 153, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 169, 170, 171, 173, 175, 274, 275.
- Различные работы о Ван Гоге*
244. A. H. Les XX. „La Wallonie", 1890, p. 133.
245. Francis. Exposition van Gogh chez le Bars de Boutteville. „La Vie moderne", 24 avril, 1892.
246. Merki C. Apologie pour la peinture. „Mercure de France", juin 1893.
247. Natanson T. Exposition van Gogh. „La Revue blanche", 1895, vol. 8, p. 572.
248. Meier-Graefe J. Статья о Ван Гоге в „Die Insel", mai, 1900.
249. Hevesi L. Vincent van Gogh. Статья, опубликованная 17 января 1906 г. и посвященная выставке Ван Гога. См.: Hevesi L. „Altkunst-Neukunst-Wien" (1894—1908), Vien, 1909, pp. 526—529.
250. Шервашидзе А. Ван Гог. „Аполлон", сент. 1913.
251. Visser H. F. E. De Literatuur over Vincent van Gogh. „De Beweging", Amsterdam, mai—juin 1917.
252. Pach W. Vincent van Gogh. „International Studio", nov. 1920.
253. Streicher S. Vincent van Gogh. Zurich—Leipzig [1928].
254. Leroy E. La Provence et van Gogh. „Revue des Pays d'oc", juin 1932.
255. Miterwa K. Gauguin i van Gogh w Arles. „Glos Plastykow", dec. 1935.
256. Rewald J. Les Amitiés de Vincent van Gogh et ses lettres à van Rappard. „Le Point", nov. 1937.
257. Blomberg E. Den barocke van Gogh. „Konstrewy", n° 3, 1944, vol. XX.
258. Josephson R. Vincent van Gogh, naturalisten, Stockholm, 1944.
259. Brielle, Fierens et Dorival: статья о Ван Гоге в „Les Beaux-Arts" (Bruxelles), n° 348, 1946.

260. Jourdain Francis. A propos de Vincent van Gogh. „Arts de France", n^{os} 11—12.
261. Artaud A. Van Gogh, le suicidé de la société. Paris, 1947.
262. Arland M. Chronique de la peinture contemporaine. Paris, 1949.
263. Rewald J. Gachet's Unknown Gems Emerge. „Art News", mars 1952.
264. Courthion P. Van Gogh écrivain. „Arts-Documents", mars 1953.
265. Anfray L. L'Evolution picturale de van Gogh. „Arts-Documents", mars, août—sept. et oct. 1953.
266. Anfray L. Hommage à Vincent van Gogh. „Arts-Documents", juin 1953.
267. Gogh V. W. van. Theo van Gogh without Vincent, „Art-News", oct. 1953. См. также №№ 44, 45.
268. Anfray L. Vincent van Gogh devant ses contemporains et devant la Postérité. „Arts-Documents", nov. 1953.
269. Tralbaut M. E. Vincent van Gogh. Anvers, 1953. См. также №№ 160, 170, 171, 272, 276, 279, 283.
270. Roelandt L. La Légende des frères van Gogh. „Arts-Documents", mars 1954.
271. Guerrisi M. L'errore di Cézanne. Pise, 1954.
272. Tralbaut M. E. In van Gogh's voetspoor te Nuenen en omgeving. „De Toerist", Anvers, 16 avril, 1^{er} mai, 1^{er} juin 1955.
273. Vincent van Gogh. „De Tafel Ronde", numéro spécial sur van Gogh, n^{os} 8—9, mai—juin 1955.
274. Het cahier — de nevelvlek, специальный выпуск, посвященный Ван Гогy. Anvers, mai—juin 1955.
275. Perruchot H. La Fin énigmatique de van Gogh. „L'Oeil", oct. 1955.
276. Tralbaut M. E. Van Gogh o Gauguin. Anvers, 1955.
277. Gachet P. Deux Amis des impressionnistes, le docteur Gachet et Murer. Paris, 1956.
278. Jaffé H.-L.-C. L'Apport de van Gogh à la critique d'art. Scritti di Storia dell' Arte in onore di Lionello Venturi. Roma, 1956, vol. II.
279. Tralbaut M. E. Van Gogh, début et évolution; Van Gogh o Rembrandt, Anvers, janv. 1957.
280. Les Cahiers de van Gogh. Genève [1957], n^{os} 1, 2. См. № 187.
281. Württenburger F. Vom milieubedingten zum existentialistischen Künstlertum. „Studium Generale", 1958, Heft 2.
282. Hulsker J. Van Gogh's dramatische Jaren in den Haag. „Maatstaf", sept. 1958.
283. Tralbaut M. E. Richard Wagner in het vizier von vier grote schilders — Fantin-Latour, Redon, Renoir, van Gogh. Anvers, janv. 1959.
284. Gachet P. A propos de quelques erreurs sur Vincent van Gogh. „Revue des Arts — Musées de France", 1959, n^o 2.
285. Hulsker J. Van Gogh's opstandige Jaren in Nuenen. „Maatstaf", mai 1959.
- 285a. Hérain F. de. Peintres et Sculpteurs écrivains d'art — De Léonard à van Gogh. Paris, 1960.
- 285b. Tralbaut M. Un document inédit sur van Gogh. „Connaissance des Arts", août 1960.
- 285c. Gelder J. G. van. Een amerikaans proefschrift over Vincent van Gogh. „Museumjournaal", févr. 1961.

Романы, пьесы

286. Irwin M. How many Miles to Babylon? London, 1913.
287. Elder M. La Vie apostolique de Vincent Vingeame. Paris, 1917.
288. Kasack H. Vincent — Schauspiel in 5 Akten. Postdam, 1924.
289. Sternheim C. Gauguin und van Gogh Berlin, 1924.
290. Sauer W. Van Gogh — Drama eines Menschen in 5 Aufzügen. München.
291. Geissler M. Die Fahrt zur Unsterblichkeit. Leipzig [1929].
292. Laforgue L. de. Hölle im Hirn — Der Roman des dämonischen und genialen Malers Vincent van Gogh. Berlin, 1931.
293. Stone I. Lust for Life. New York—Toronto, 1934, 1936, 1939
294. Drnak V. Hlavou proti zdi. Prague, 1935.
295. Pollatschek S. Flammen und Farben — Das Leben des Malers van Gogh. Vien, 1937.
296. Burke D. Van Gogh — A play in six scenes. London, 1938.
297. Jenison B. True Believer. „Harper's Monthly Magazine", aug. 1938.
298. Stéphane N. Le Pauvre Vincent. Paris, 1954.

ГОГЕН ПОЛЬ (1848—1903)

Каталоги произведений

1. Guérin M. L'Oeuvre gravé de Gauguin. Paris, 1927, 2 vol. См. также № 101. Подробный каталог произведений Гогена подготавливается Вильденштейном с помощью Р. Конья.
2. Exposition d'oeuvres récentes de Paul Gauguin. Paris, galerie Durand-Ruel, nov. 1893.
3. Catalogue de la vente Gauguin. Paris, Hôtel Drouot, 18 févr. 1895.
4. Rétrospective Gauguin, Salon d'Automne. Paris, 1906.
5. Gauguin, exposition rétrospective. Paris, déc. 1926.
6. Sculptures de Gauguin, Musée du Luxembourg. Paris, 1927.
7. Gauguin sculpteur et graveur, Musée du Luxembourg. Paris, janv.—févr. 1928.
8. Gauguin, Kunsthalle, Basel, juill.—aug. 1928.
9. Gauguin, Galerien Thannhauser. Berlin, oct. 1928.
10. The Durrio Collection of Works by Gauguin, Leicester Gallery. London, may—june 1931.
11. Gauguin et ses amis, L'Ecole de Pont-Aven et l'Académie Julian. Paris, Galerie Beaux-Arts, févr.—mars 1934.
12. R. Cogniat. La Vie ardente de Paul Gauguin. Paris, s. d. [1936]
13. Gauguin. Wildenstein Galleries, New York, march—april 1936.
14. Gauguin. Baltimore Museum of Art, may—june 1936.
15. Paul Gauguin. San Fransisco Museum of Art, sept.—oct. 1936.
16. Georges Daniel de Monfreid et son ami Paul Gauguin. Paris, galerie Charpentier, oct. 1938.
17. Gauguin — Aquarelles, Monotypes, Dessins — Tahiti (1891—1893), galerie Marcel Guiot. Paris, mai—juin 1942.
18. Gauguin. Wildenstein Galleries. New York, april—may 1946.
19. Paul Gauguin. Ny Carlsberg Glyptotek. Kopenhagen, mai—juin 1918.
20. Gauguin et ses amis, Galerie Kléber. Paris, févr. 1949.
21. Gauguin, Exposition du Centenaire, Orangerie des Tuileries. Paris, été 1949.
22. Gauguin, Kunstmuseum. Basel, nov. 1949 — janv. 1950.
23. Eugène Carrière et le Symbolisme. Orangerie des Tuileries. Paris, déc. 1949 — janv. 1950.
24. Gauguin et le groupe de Pont-Aven, Musée des Beaux-Arts. Quimper, juill—sept. 1950.
25. Commémoration du cinquantenaire de la mort de Paul Gauguin — Exposition d'oeuvres de Paul Gauguin et du groupe de Pont-Aven. Pont-Aven, août—sept. 1953.
26. Paul Gauguin, His Place in the Meeting of East and West. Museum of Fine Arts. Houston, march—aprii 1954.
27. Paul Gauguin — Paintings, Sculpture and Engravings. Edinbourg, 1955; Tate Gallery, London.
28. Gauguin, Wildenstein Galleries, New York, april—may 1956.
29. Gauguin og hans Venner, Winkel & Magnussen. Kopenhagen, juin—juill 1956.
30. Paul Gauguin. G. D. de Monfreid et leur amis. Perpignan, 1958.
31. Gauguin — Paintings, Drawings, Prints, Sculpture, Art Institute. Chicago; Metropolitan Museum of Art. New York, fébr.—may 1959.
32. Cent Oeuvres de Gauguin, galerie Charpentier. Paris, 1950.
33. Paul Gauguin. Haus der Kunst, München, april—mai 1960.
- 33a. Paul Gauguin. Belvedere, Vienne, juni—juli 1960. См. также: A. Joly-Segalen: catalogue de l'exposition: Victor Segalen — Poète de l'Asie, galerie — librairie Palmès. Paris, oct.—nov. 1950.

Сочинения Гогена

34. Gauguin P. Notes sur l'art à l'Exposition Universelle. „Le Moderniste”, 4 et 13 juin 1889.
35. Gauguin P. Qui trompe-t-on ici? „Le Moderniste”, 21 sept. 1889.
36. Gauguin P. Huysmans et Redon [vers 1889—1891]; см.: Loize J. Un Inédit de Gauguin. „Nouvelles littéraires”, 7 mai 1953.
37. Gauguin P. Notes synthétiques [vers 1890]; опубликовано Mahaut H. Vers et Prose, juill.—sept. 1910.
38. Gauguin P. Ancien Culte mahorie. Paris. 1951.
39. Gauguin P. Cahier pour Aline. Tahiti, 1893. Рукопись, находящаяся в Bibliothèque d'Art et d'Arhéologie. Paris.
40. Gauguin P. et Morice C. Noa-Noa. „La Revue blanche”, à partir du 15 ot. 1897.

- Gauguin P. et Morice C. Noa-Noa. Paris [1930; 1938; 1924. Gauguin P. Noa-Noa, Voyage de Tahiti. Berlin [1926]; Stockholm, 1947 (fac-similé). Gauguin P. Noa-Noa. Paris, 1929; Gauguin P. Noa-Noa. Paris, 1954.
41. Gauguin P. Natures mortes. „Essais d'Art libre", janv. 1894.
42. Gauguin P. Sous deux latitudes. „Essais d'Art libre", janv. 1894.
43. Gauguin P. Préface à l'exposition d'oeuvres nouvelles d'Armand Séguin, galerie Le Barc de Boutteville. Paris, févr.—mars 1895.
44. Gauguin P. Diverses Choses (1896—1897). Рукопись.
45. Gauguin P. L'Esprit moderne et le catholicisme, datirovano 1897—1898. Рукопись.
46. Gauguin P. Les Guêpes, периодическое издание, выходившее в Папезте с 1898 по 1904 (статьи Гогена публиковались в 1899 и 1900).
47. Le Sourire de Paul Gauguin. Paris, 1952.
48. Gauguin P. Racontars de Rapin. Paris, 1951.
49. Gauguin P. Avant et Après. Leipzig (Kurt Woff), 1918.
- Письма Гогена*
50. Lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid. Paris, 1919.
51. Lettres de Gauguin a André Fontainas. Paris, 1921.
52. Lettres de van Gogh, Gauguin, Redon, Cézanne, Bloy, Bourges, etc., à Emile Bernard, Tonnerre, 1926. Новое издание Lettres de Paul Gauguin à Emile Bernard (1888—1891). Genève, 1954.
53. Gauguin P. Letters to Ambroise Vollard and André Fontainas. San Francisco, 1943.
54. Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis. Paris, 1946.
55. Roger-Marx C. Lettres inédites de Vincent van Gogh et de Paul Gauguin. „Europe", 15 févr. 1939.
56. Rostrup H. Gauguin et le Danemark; lettre à Mette Gauguin, 15 août 1886, pp. 73—74.
57. Ribauil-Menetière J. Lettres inédites de Gauguin. „Arts", 11 janv.; 27 sept. 1946; 28 mars 1947.
58. Rey R. Introduction à Onze Menus de Paul Gauguin. Genève, 1950.
59. Gauguin P. Lettre au peintre danois Willumsen. [Pont-Aven, automne 1890] „Les Marges", 15 mars 1918.
60. Gauguin P. Lettre à O. Maus [automne—hiver 189)—1891]; Maus M.-O. Trente Années de lutte pour l'art. Bruxelles, 1926, p. 119.
61. Gauguin P. Deux lettres à P. Sérusier [Tahiti, nov. 1891; 25 mars 1892]; Sérusier P. ABC de la peinture — Correspondance. Paris, 1950, pp. 52—55, 58—60.
62. Gauguin P. Lettre au rédacteur en chef du „Journal des Artistes" [Paris, 14 nov. 1894]; réponse à l'Enquête sur l'évolution des industries d'art, „Journal des Artistes", 18 nov. 1894.
63. Gauguin P. Deux lettres au rédacteur en chef du journal „Le Soir". Bruxelles; „Le Soir", 23 avril; 1^{er} mai 1895.
64. Interview de Gauguin par E. Tardieu, „Echo de Paris", 13 mai 1895.
65. Gauguin P. Lettres à un journaliste, au D^r M. Marx et a M. Maufra, 1894—1895.
66. Lettre à G. Fayet [Atuana, mars 1932]. „Arts Decoratifs", nov. 1925, p. 64.
67. Gauguin P. Lettres à C. Siger et E. Petit, gouverneur de Tahiti (Ivava, nov. 1932). „Mercure de France", août 1934.
68. Gauguin P. Lettre à un juge à Papeete (Atuana, janv. 1933); См.: Gauguin. Avant et Après. Paris, 1923, pp. 141—145.
69. Gauguin P. Lettre à M. Porlier, capitaine au cabotage (Atuana, 5 avril 1933); См.: Borel P. Les Derniers Jours et la mort mystérieuse de Gauguin. „Pro Arte et Libris". Genève, sept. 1942.
- 69a. Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren... à Odilon Redon. Paris, 1960.
- Свидетельства современников*
70. Morice C. Paul Gauguin. „Le Soir". Bruxelles, 23 nov. 1894.
71. Morice C. L'Atelier de Paul Gauguin. „Le Soir", 4 déc. 1891.
72. Morice C. Le Départ de Paul Gauguin. „Le Soir", 28 juin 1895.
73. Segalen V. „Gauguin dans son dernier décor. „Mercure de France", juin 1934.
74. Mirbeau O. Lettre à Claude Monet. „Les Cahiers d'Aujourd'hui", n° 9, 1922.
75. Gide A. Si le grain ne meurt. Paris, 1924.

76. Verkade W. Le Tourirent de Dieu — Etapes d'un moine peintre. Paris, 1E26.
77. Vollard A. Souvenirs d'un marchand de tableaux. Paris, 1937.
78. Pissarro C. Lettres à son fils Lucien. Paris, 1950.
79. Auriant. XII Lettres inédites de Charles Filliger. „Maintenant", n° 6, juill 1947.
80. Loize J. Les Amitiés du peintre Georges-Daniel de Monfreid et ses reliques de Gauguin. Paris, 1951.
81. Jénnot. Le Premier séjour de Gauguin à Tahiti (1891—1893).
82. Bronnec G. Le. Les Dernières Années. „La Revue de la Société des Etudes océaniques", Papeete, 1954. См. также №№ 83, 84, 86, 91, 96, 110, 111, 114, 120, 156, 169, 263.

Биографии

83. Morice C. Paul Gauguin. Les Hommes d'Aujourd'hui, n° 440, 1891, vol. 9.
84. Rotonchamp J. de (pseudonyme pour Brouillon). Paul Gauguin. Weimar, 1906; Paris, 1925.
85. Lazar B. Gauguin. Paris, 1908.
86. Morice C. Paul Gauguin. Paris, 1920.
87. Fletcher J. G. Paul Gauguin, His Life and Work. New York, 1921.
88. Зеленина К. Поль Гоген. М., 1926.
89. Dorsenne J. La Vie sentimentale de Paul Gauguin. Paris, 1927.
90. Barth W. Paul Gauguin — Das Leben, der Mensch und der Künstler. Basel, 1929.
91. Alexandre A. Paul Gauguin, sa vie et le sens de son oeuvre. Paris, 1620.
92. Pomar F. C. del. Arte y Vida de Pablo Gauguin. Madrid, 1930.
93. Терновиц Б. Поль Гоген. М., 1934.
94. Vasseur P.. Paul Gauguin à Copenhague, „Revue de l'Art", mars 1935, pp. 117—126.
95. Burnett R. The Life of Paul Gauguin. London, 1936.
96. Kunstler C. Gauguin. Paris, 1937.
97. Gauguin Pola. Paul Gauguin, mon père. Paris, 1938.
98. Hamon R. Gauguin, le solitaire du Pacifique. Paris, 1930.
99. Graber H. Paul Gauguin — Der Künstler erzählt sein Leben. Basel, 1938.
100. Perruchot H. Gauguin, sa vie ardente et misérable. Paris, 1948.
101. Dovski L. van. Paul Gauguin oder die Flucht vor der Zivilisation. Olten—Berne, 1948.
102. Chassé C. Les Démêlés de Gauguin avec les gendarmes et l'évêque des îles Marquises. „Mercure de France", 15 nov. 1948.
103. Villaret B. Les Dernières Années de Gauguin. „Revue de Paris", févr. 1953.
104. L. et Hanson E. Noble Savage — The Life of Paul Gauguin. London — New York, 1954—1955.
105. Chassé C. Gauguin et son temps. Paris, 1955.
106. Chassé C. Du nouveau sur Gauguin. „Prisme des Arts", déc. 1956.
107. Gauguin Pola. Mette og Paul Gauguin. Kopenhagen, 1956.
108. Gauguin, sa vie, son oeuvre — réunion de textes, d'études et de documents sous la direction de G. Wildenstein. Paris, 1958.
109. Rewald J. Gauguin and Vollard. „Art News", mai 1959. См. также №№ 12, 69, 200, 203, 207, 261, 263, 265b.

Гоген и понт-авенская группа

110. Anonyme. Gauguin et l'Ecole de Pont-Aven. „Essais d'Art libre", nov. 1893.
111. Séguin A. Paul Gauguin. „L'Occident", janv.—juin 1903.
112. Facy M. Gauguin. „Brittia", mai 1914.
113. Careil. Статья о Гогене в Бретани. „Le Fureteur breton", nov.—déc. 1919.
114. Chassé C. Gauguin et le groupe de Pont-Aven. Paris, 1921.
115. Salmon A. Chamailard et le groupe de Pont-Aven. „L'Art vivant", 1^{er} juill. 1925.
116. Rey R. A propos des peintures murales exécutées par Gauguin au Pouldu. „Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français", 1926.
117. Tual L. Mademoiselle Julia de Pont-Aven. Concarneau, 1928.
118. Goldwater R. J. Primitivism in Modern Painting. New York—London, 1938.
119. Chassé C. De quand date le synthétisme de Gauguin? „L'Amour de l'Art", avril 1938.
120. Hartrick A. S. A Painter's Pilgrimage through Fifty Years. Cambridge, 1939.
121. Armstrong Wallis A. The Symbolist Painters of 1890. „Marsyas", 1941, vol. I.

122. Dorival B. Les Etapes de la peinture française contemporaine. Paris, 1943, vol. I.
123. Chassé C. Importance pour la Bretagne de l'Ecole de Pont-Aven. „Nouvelle Revue de Bretagne", n° 2, mai—avril 1946.
124. Chassé C. Gauguin et ses amis en Bretagne. Paris, „Les Lettres et les Arts", 26 avril 1946.
125. Meyerson A. Van Gogh and the School of Pont-Aven. „Konsthistorisk Tidskrift", déc. 1946.
126. Maurice R. Reflets du mouvement symboliste sur l'art en Bretagne. „Nouvelle Revue de Bretagne", nov.—déc. 1947.
127. Anonyme. Unknown Gauguin — Painted in a French Inn, it turns up in New York. „Life", 1^{er} mai 1950.
128. Jaworska W. Gauguin — Slewinski — Makowski. „Sztukai Krytka". Varsovie, n°s 3—4, 1957.
129. Catalogue d'une exposition. Himage à Sérusier et aux peintres du groupe de Pont-Aven. Musée des Beaux-Arts de Quimper, juill.—sept 1958. См. также №№ 11, 23, 24, 25, 29, 75, 76, 79, 108, 158, 160, 176, 179, 182, 188, 189, 190, 196, 212, 230, 262.

Керамика, скульптура и резьба по дереву

130. Marx R. A propos des oeuvres céramiques de Paul Gauguin. „Revue encyclopédique", 15 sept. 1891.
131. Vauxcelles L. A propos des bois sculptés de Paul Gauguin. „L'Art décoratif", janv. 1911.
132. Varenne G. Les bois gravés et sculptés de Paul Gauguin. „La Renaissance", déc. 1927.
133. Rey R. Les bois sculptés de Paul Gauguin. „Arts et Décoration", févr. 1928.
134. Barth W. Eine unbekannte Plastik von Gauguin. „Das Kunstblatt", juin 1929.
135. Vauxcelles L. La sculpture de Paul Gauguin. „Art décoratif", juin 1935.
136. Daragnès. Les bois gravés de Paul Gauguin. „Arts graphiques", n° 49, 1935, pp. 35—42.
137. Schniewind C. O. Two Woodcuts by Paul Gauguin. „Bulletin of the Art Institute of Chicago", dec. 1940.
138. Berryer A. M. A propos d'un vase de Chaplet décoré par Gauguin, avec une liste de ses céramiques. „Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire". Bruxelles, janv. 1944, pp. 13—27.
139. Ribault-Menetière. J. „Que sommes-nous?" — Un panneau sculpté par Gauguin. „Arts", 12 sept. 1947.
140. Bodelsen M. The Missing Link in Gauguin's cloisonnism. „Cazette des Beaux-Arts", mai—juin 1959.
- 140a. Bodelsen M. Gauguin Ceramics in Danish Collections. Kopenhagen, 1960. См. также №№ 1, 6, 7, 209.

Характеристика творчества

141. Huysmans J.-K. L'Art moderne. Paris, 1883.
142. Adam P. A propos de la 8^e exposition [импрессионистов]. „Revue contemporaine", 1886.
143. Antoine J. Impressionnistes et Synthétistes. „Art et Critique", 9 nov. 1889.
144. Maus O. Le Salon des XX à Bruxelles. „La Cravache", 16 févr. 1889.
145. Mirbeau O. Chronique — Paul Gauguin. „Echo de Paris", 16 févr. 1891.
146. Aurier A. Le Symbolisme en peinture — Paul Gauguin. „Mercure de France", mars 1891.
147. Aurier A. Les Symbolistes. „Revue encyclopédique, I^{er} avril 1892; Aurier. Oeuvres posthumes. Paris, 1893.
148. Merki C. Apologie pour la peinture. „Mercure de France", juin 1893.
149. Morice C. Paul Gauguin. „Mercure de France", déc. 1893.
150. Natanson T. Oeuvres récentes de Paul Gauguin. „Revue blanche", déc. 1893.
151. Marx R. Paul Gauguin, 1894; Marx. Maîtres d'hier et d'aujourd'hui. Paris, 1914.
152. Mauclair C. Choses d'art. „Mercure de France", juin 1895.
153. Mauclair C. Choses d'art. „Mercure de France", mai 1896.
154. Fontainas A. Статя о Гогене в „Mercure de France", janv. 1899.
155. Morice C. Paul Gauguin. „Mercure de France", oct. 1903.
156. Morice C. Quelques opinions sur Paul Gauguin. „Mercure de France", nov. 1903.
157. Mirbeau O. Статя о Гогене в „La Revue universelle", 15 oct. 1903.
158. Denis M. L'Influence de Paul Gauguin. „L'Occident", oct. 1903; Denis. Théories (1890—1910). Paris, 1912.
159. Meier-Graefe J. Der moderne Impressionismus. Berlin [1903—1904].

160. Denis M. Lettre à la rédaction. „Mercure de France", janv. 1904.
161. Morice C. Les Gauguin du Petit Palais et de la rue Lafitte. „Mercure de France", févr. 1904.
162. Meier-Graefe J. Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Stuttgart, 1904.
163. Denis M. De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories „L'Ermitage", 15 nov. 1905; Denis. Théories (1890—1911). Paris, 1912.
164. Jamot P. Le Salon d'Automne de 1906. „Gazette des Beaux-Arts", 1906, p. 466—471.
165. Morice C. Статя о Гогене в „Art moderne", n° 80, 1909.
166. Denis M. De Gauguin et de van Gogh au classicisme. „L'Occident", mai 1909; Denis. Théories (1890—1910). Paris, 1912.
167. Blanche J.-E. Gauguin. „Revue de Paris", mai 1920; Blanche. De Gauguin à la revue nègre. Paris, 1928.
168. Chassé C. Gauguin et Mallarmé. „L'Amour de l'Art", août 1922.
169. Kahn G. Paul Gauguin. „L'Art et les Artistes", nov. 1925.
170. Hertz H. Paul Gauguin. „Art in America", avril 1927.
171. Tschann G. Paul Gauguin et l'exotisme. „L'Amour de l'Art", déc. 1928.
172. Rey R. La Renaissance du sentiment classique. Paris, 1931.
173. Venturi L. Gauguin. „L'Arte", mars 1934, pp. 136—163.
174. Rich D. C. Gauguin in Arles. „Bulletin of the Art Institute of Chicago", mars 1935.
175. Rewald J. Camille Pissarro, His Work and Influence. „Burlington Magazine", june 1938.
176. Hook R. van. A Self-Portrait by Paul Gauguin from the Chester Dale Collection. „Gazette des Beaux-Arts", déc. 1942.
177. Merlin A. Gauguin e l'exotismo. „Emporium", nov. 1943.
178. Goldwater R. The Genesis of a Picture. Theme and Form in Modern Painting. „Gritique", oct. 1946.
176. Goldwater R. Gauguin's „Yellow Christ", Gallery Notes, Albright Art Gallery, Buffalo, n° XI, 3, 1946, pp. 3—13.
180. Maltese C. Gauguin e la pittura giapponese. „Emporium", janv. 1947, pp. 2—10.
181. Marois P. Des Goûts et des couleurs. Paris, 1947.
184. Sutton D. „La Perte du pucelage" par Gauguin. „Burlington Magazine", avril 1949.
183. Sutton D. Paul Gauguin, „Maandblad voor Beelende Kunst", avril—mal 1949, pp. 106—110.
184. Sutton D. Статя о выставке Гогена в Париже. „Burlington Magazine", oct. 1949.
185. Dorival B. Sources of the Art of Gauguin from Java, Egypt, and Ancient Greece. „Burlington Magazine", avril 1951.
186. G. R. [G. Rosenthal]. Gauguin's „Woman with Mango". „News", The Baltimore Museum of Art, march—april 1952.
187. Dorrà H. The First Eves in Gauguin's Eden. „Gazette des Beaux-Arts", mars 1953.
188. Dauchot F. Le „Christ jaune" de Gauguin. „Gazette des Beaux-Arts" juill—août 1954.
189. Hofstaetter H. H. Die Entstehung des „Neuen Stils" in der französischen Malerei um 1890.
190. Dorrà H. Emile Bernard and Paul Gauguin. „Gazette des Beaux-Arts", avril 1955.
- 190a. Sutton D. Notes on Paul Gauguin apropos a Recent Exhibition. „Burlington Magazine", 1956.
191. Read H. Gauguin — Return to Symbolism. „Art News Annual", 1956.
192. Rostrup H. Nye Oplysninger om Gauguin og Hans Forhold Til Danmark (1883—1893), Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek, 1956. См. № 108.
193. Thirion Y. L'Influence de l'estampe japonaise dans l'oeuvre de Gauguin. См. № 108.
194. Wildenstein G. L'Idéologie et l'esthétique dans deux tableau-clés de Gauguin. См. № 108.
195. Daulte F. L'Art de „transposer" le sujet chez Gauguin. „Connaissance des Arts", féver. 1959.
196. Rookmaker H. R. Synthetist Art Theories — Genesis and Nature of the Ideas on Art of Gauguin and his Circle. Amsterdam, 1959.
- 196a. Richardson J. Gauguin at Chicago and New York. „Burlington Magazine", may 1959.
- 196b. Rostrup H. Éventails et Pastels de Gauguin. „Gazette des Beaux-Arts", sept. 1960.
- 196c. Bodelsen M. Gauguin and the Marquesan God. „Gazette des Beaux-Arts", mars

1961. См. так же №№ 90, 114, 118, 119, 121, 122, 140a, 199, 214, 218, 219, 220, 221, 254a, 265, 265b.

Репродукции

197. Wiese E. Paul Gauguin. Leipzig, 1923.
198. Girieud P. Paul Gauguin. Paris, 1928 (Album d'Art Druet).
199. Rey R. Gauguin. Paris, 1928.
200. Rewald J. Gauguin. Paris — London — New York, 1938.
201. Gogniat R. Gauguin. Paris, 1938.
202. Hautecoeur L. Gauguin. Paris, 1938 — Genève, 1942. (Skira)
203. Malingue M. Gauguin. Monaco, 1944.
204. Witt A. de. Paul Gauguin. Milano, 1945.
205. Gogniat R. Gauguin. Paris, 1947. (Tisné)
206. Payro J. E. Gauguin. Buenos-Aires, 1947.
207. Malingue M. Gauguin. Paris, 1948.
208. René-Jean. Gauguin. Paris, 1948.
209. Gauguin Paul. Dreizehn Holztafel-drucke von Paul Gauguin. Basel, 1948.
210. Elgar F. Gauguin. Paris, 1949.
211. Rey R. Onze Menus de Paul Gauguin. Genève, 1950.
212. Huyghe R. Le Carnet de Paul Gauguin. Paris, 1952.
213. Taralon J. Gauguin. Paris, 1953.
214. Estienne C. Gauguin. Genève, 1953.
215. Rewald J. Gauguin. New York, 1954. (Abrams)
216. Rewald R. Paul Gauguin. New York, 1954.
217. Dorival B. P. Gauguin — Carnet de Tahiti. Paris, 1954.
218. Goldwater R. Gauguin. New York, 1957.
219. Rewald J. Gauguin Drawings. New York—London, 1958.
220. Huyghe R. Gauguin. Paris, 1959.
221. Leymarie J. Paul Gauguin — Aquarelles, pastels et dessins en couleurs. Basel, 1960. См. также №№ 17, 18, 28, 31, 33, 38, 40, 49, 53, 84, 86, 90, 91, 96, 97, 99, 108, 114, 169, 185, 191, 260, 262, 265b.
222. Chainaye A. Le Carnaval d'un ci-devant. „L'Art moderne", 15 févr. 1891.
223. Documents à conserver — A propos des XX. „L'Art moderne", 29 mars 1891.
224. Статья о Гогене в „Art et Critique", 1891.
225. Leclercq J. Exposition Paul Gauguin. „Mercure de France", nov. 1894.
226. Natanson T. M. Paul Gauguin, Revue blanche, 1^{er} déc. 1898.
227. Hevesi L. Altkunst — Neukunst — Wien (1894—1908). Wien, 1909, pp. 514—525.
228. Zuckerkandl B. Zeitkunst — Wien (1901—1907). Wien—Leipzig, 1908.
229. Lormel L. Gauguin. „Revue illustrée", 1907.
230. Monfreid D. de. Gauguin. „L'Ermitage", déc. 1908.
231. Puy M. Paul Gauguin. „L'Art décoratif", 1911, pp. 177—188.
232. Rivière J. Etudes. Paris, 1911.
233. Hausenstein W. Van Gogh et Gauguin. Stuttgart—Berlin, 1914.
234. Salmon A. Gauguin. „L'Europe nouvelle", 18 oct. 1919.
235. Puy M. Gauguin. „Les Mares", juill. 1920.
236. Chirico G. de. Gauguin. „Convegno", Milano, mars 1920.
237. Goulinat J. G. Les Collections Gustave Fayet. „L'Amour de l'Art", 1925, pp. 131—142.
238. Anonyme. Autour de Gauguin. „Bulletin de la Vie artistique", 1^{er} oct. 1925 et 1^{er} nov. 1926.
239. Rey R. Gauguin. „L'Art vivant", mars 1927.
240. Rey R. Paul Gauguin. „L'Amour de l'Art", mai 1928.
241. Anonyme. Gauguin fut-il assassiné? „Beaux-Arts", 12 août 1934.
242. Miterwa K. Gauguin i van Gogh w Arles. „Glos Plastikow", déc. 1935.
243. Chabot C. Paul Gauguin. „Art et Vie", 1935, pp. 209—215.
244. Champagnac E. Paul Gauguin et Emile Schuffenecker. „Le Matin", 10 févr. 1935.
245. Boudot-Lamotte M. Le Peintre et collectionneur Claude-Emile Schuffenecker. „L'Amour de l'Art", 1935.
246. Frankfurter A. M. Gauguin. „Art News", march 1936.
247. Gaunt W. Paul Gauguin. „London Studio", nov. 1938.
248. Florisoone M. Gauguin et Victor Segalen. „L'Amour de l'Art", déc. 1938.
249. Visenti G. La Mogli di Gauguin. Firenze, 1942.
250. Brest R. Gauguin. „Ver y Estimar". Buenos-Aires, специальный выпуск, oct.—nov. 1948.

251. Leymarie J. L'Exposition Gauguin. „Bulletin des Musées de France", juin 1949.
252. Joly-Segalen A. Paul Gauguin et Victor Segalen. „Magazine of Art", déc. 1952.
253. Menard W. Gauguin's Tahiti Son. „Saturday Review", 30 oct. 1954.
- 253a. Coepel E. Paul Gauguin. München, 1954.
- 253b. Leclerc A. Gauguin. Wiesbade.
254. Zinsser W. K. Footnote to Gauguin's Art. „New York Herald Tribune", 23 nov. 1956.
- 254a. Hevermann H. Polynésien und Paul Gauguin. Baessler-Archiv, Neue Folge, vol. IV [1956].
255. Breton A. L'Art magique. Paris, 1957.
256. Danielsson B. Forgotten Islands of the South Seas. London, 1957.
257. Bouge L.-J. Traduction et Interprétation des titres en langue tahitienne inscrits sur les oeuvres océaniques de Paul Gauguin. См. № 108.
258. Loize J. Gauguin sauvé du feu. См. № 108.
259. Les comptes de Gauguin. Inventaire des biens de Gauguin, 27 mai 1903.
260. Puig R. Paul Gauguin, G. D. de Monfreid et leurs amis. Perpignan, 1958.
261. Reyer G. Paul Gauguin. „Match", 20 sept. 1958.
262. Chassé C Le Sort de Gauguin est lié au Krach de 1882. „Connaissance des Arts", févr. 1959.
263. Malingue M. Du nouveau sur Gauguin. „L'Oeil", juill.—août 1959.
264. Malingue M. Encore du nouveau sur Gauguin. „L'Oeil", oct. 1959.
265. Sablonière M. de. Paul Gauguin. Amsterdam, 1960.
- 265a. Gogh V. W. van. Enkele notities over Gauguin op Martinique — 1887. „Museum-journal", juin 1960; ill.
- 265b. Gauguin. Paris, 1960.

Романы

266. Sternheim C. Gauguin und van Gogh. Berlin, 1924.
267. Maugham S. W. The Moon and Sixpence. London, 1929.
268. Dicker B. Paul Gauguin — The Calm Madman. New York, 1931.
269. Gorham C. The Gold of Their Bodies. New York, 1955. См. также № 101.

ОРЬЕ Г. АЛЬБЕР (1865—1892)

Сочинения Орье

1. Aurier G.-A. Oeuvres posthumes. Paris, 1893.
2. Aurier G.-A. Compte rendu du Salon „Le Décadent", 1888.
3. Flaneur Luc Le [pseudonyme d'Aurier]. En quête de choses d'art. „Le Moderniste", 13 avril et 11 mai 1889.
4. Aurier G.-A. Concurrence. „Le Moderniste", 27 juin 1887.
5. G.-A. A. [Aurier]. Choses d'art, chronique régulière du „Mercure de France", 1890—1892.
6. Aurier G.-A. Предисловие к каталогу второй выставки символистов и импрессионистов у Лебарка де Бутвиля. 1892.
7. Aurier G.-A. Les Symbolistes. „Revue encyclopédique", avril 1892. См. также №№ 13, 14.

Об Орье

8. Gogh V. van. Lettre à Aurier (Saint-Rémy, 12 févr. 1890); Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh. Amsterdam, 1953, vol. III, n° 626a, pp. 500—501.
9. „Mercure de France", специальный выпуск, посвященный Орье, декабрь 1892.
10. Leclercq J. Albert Aurier см. „Portraits du prochain siècle". Paris, 1894.
11. Bernard E. Lettre ouverte à M. Camille Maclair. „Mercure de France", juin 1895.

РЕДОН (1840—1916)

Каталоги произведений

1. Destrée J. L'Oeuvre lithographique d'Odilon Redon. Bruxelles, 1891.
2. Mellerio A. L'Oeuvre graphique complet d'Odilon Redon. Paris, 1913. См. также: Odilon Redon. Oeuvre graphique complet, 2 vol, La Haye [1913]. К. Бержер подготавливает подробный каталог произведений Редона.
3. Odilon Redon — Dessins, Portraits et Lithographies. Préface d'A. Mellerio, galerie Durand-Ruel. Paris, mars—avril, 1894.
4. Odilon Redon, Galerie Paul Cassirer. Berlin, févr. 1914.
5. Etchings and Lithographs by Odilon Redon. Preface of W. Pach. R. R. Donnelly & Sons. Chicago, 1919.

6. Rétrospective d'oeuvres d'Odilon Redon, galerie Barbazanges. Paris, mai—juin 1920.
7. Odilon Redon, Musée des Arts décoratifs. Paris, mars 1926. Préface de J. Morland.
8. Odilon Redon, galerie Dru, Paris, mai—juin 1929.
9. Paintings, Pastels and Drawings by Odilon Redon. Art Institute. Chicago, déc. 1928 — janv. 1929.
10. Lautrec — Redon. Museum of Modern Art. New York, fébr.—march 1931. См. также №№ 172, 173.
11. Eugène Carrière et le symbolisme. Orangerie des Tuileries. Paris, déc. 1949 — janv. 1950.
12. Odilon Redon, Pastels and Drawings. Cleveland Museum of Art; Walker Art Center, Minneapolis; Jacques Seligmann & Co, New York, 1951—1952.
13. Redon, Drawings and Lithographs — Picasso, His Graphic Art. Museum of Modern Art. New York, winter 1952.
14. Odilon Redon. Society of the Four Arts. Palm Beach (Floride), march—aprii 1955.
15. Visionaries and Dreamers. Corcoran Gallery of Art. Washington, D. C, aprii — may 1955.
16. Odilon Redon. Orangerie des Tuileries. Paris, oct. 1956 — janv. 1957.
17. Odilon Redon. Musée municipal. La Haye, mai—juin 1957.
18. Odilon Redon, magicien du noir et blanc, galerie S. Higgins. Paris, juin—sept. 1958.
19. Odilon Redon, Kunsthalle, Berne, aug.—oct. 1958.
20. Odilon Redon, New Gallery. New York, nov. 1958.
21. Odilon Redon, Paintings and Pastels, galerie Paul Rosenberg, New York, febr.—march 1959.
22. Odilon Redon, Matthiesen Gallery. London, may—june 1959.
23. O. Redon, Gradska Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagre, fevr. 1961.
24. Redon — Moreau — Bresdin. Museum of Modern Art, New York; Art Institute, Chicago, déc. 1961 — aprii 1962.
- 25a. Redon O. Sur Paul Gauguin. „Mercure de France", nov. 1903.
26. Redon O. Rodolphe Bresdin — предисловие к каталогу посмертной выставки. Paris, Salon d'Automne, 1908.
27. Redon O. Confidences d'artiste, 1909. „La Vie", 30 nov. 1912; nov—déc. 1916.
28. Redon O. A soi-même — Journal (1867—1915). Paris, 1922.
29. Lettres d'Odilon Redon (1878—1916). Paris—Bruxelles, 1923.
30. Lettres de Vincent van Gogh, Gauguin, Cézanne, Huysmans, Bloy, Bourges, Marten, Redon, Barrés à Emile Bernard. Tonnerre, 1926.
31. Auriant. Des lettres inédites d'Odilon Redon. „Beaux-Arts", 7 juin 1935; Redon et Hennequin E. Lettres inédites (prolongement), „Beaux-Arts", 14 juin 1935.
32. Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren... à Odilon Redon. Paris, 1960.

Свидетельства современников

33. Mellerio A. Les Artistes à l'atelier — Odilon Redon. „L'Art dans les Deux Mondes", 4 juill. 1891.
34. Doin J. Odilon Redon. „Mercure de France", 1 juill. 1914.
35. Oulmont C. Souvenirs sur Odilon Redon. „Le Gaulois", 22 mai 1920.
36. Natanson T. Peints à leur tour. Paris, 1948.
37. Redon A. Odilon Redon dans l'intimité. „Revue des Arts", oct. 1956.
38. Leblond A. J'ai vu Odilon Redon face à face avec Rembrandt. „Arts", 24—30 oct. 1956; Mon ami Mallarmé par Odilon Redon. „Arts", 31 oct.—6 nov. 1956; Huysmans, mon grand frère, par Odilon Redon. „Arts", 7—13 nov. 1956; Odilon Redon et Francis Jammes. „Arts", 14—20 nov. 1956.
39. A. Leblond. Redon et l'impressionnisme. „Le Peintre", 1 oct. 1957. См. также №№ 2, 40, 44, 138, 143, 157.

Биографии

40. Mellerio A. Odilon Redon — Peintre, dessinateur et graveur. Paris, 1923.
41. Fegdal C. Odilon Redon. Paris, 1929.
42. Bacou R. Odilon Redon. Genève, 1956, 2 vol.

Сочинения и письма Редона

24. Redon O. Salon de 1868. „La Gironde", 19 mai, 9 juin, 1^{er} juill. 1868.
25. Redon O. Lettre à E. Picard, 15 juin 1894, „L'Art moderne", 25 août 1894.

Характеристика творчества

43. Triolet [E. Hermequin]. Le Rêve. „Le Gaulois", 2 mars 1882.
44. Hennequin E. Odilon Redon. „La Revue littéraire et artistique", 4 mars 1882.
45. Hennequin E. „Les Origines" par Odilon Redon. „Revue libérale", avril 1884.
46. Hennequin E. Notes d'art. „La Vie moderne", 27 févr. 1886.
47. Anonyme [O. Maus?]. Odilon Redon, „L'Art moderne", 21 mars 1886.
48. Mirbeau O. L'Art et la nature. „Le Gaulois". 26 avril 1886; „Beaux-Arts", 2 avril 1935.
49. Gauguin P. Huysmans et Redon. См.: Loize J. Un Inédit de Gauguin. „Nouvelles littéraires", 7 mai 1953.
50. Velde H. van de. Notes d'art „La Wallonie", n° 5, 1890.
51. Symons A. A. French Blake. „The Art Review" (London), July 1890.
52. Morice C. Odilon Redon. „Les Hommes d'Aujourd'hui", n° 386, 1890, vol. 8.
53. Aurier A. Les Symbolistes. „Revue encyclopédique", avril 1892.
54. Mellerio A. Le Mouvement idéaliste en peinture. Paris, 1896.
55. Denis M. Exposition Odilon Redon. „L'Occident", avril 1903; Denis. Théories (1890—1910). Paris, 1912.
56. Veth I. Odilon Redon, lithographische Serien. „Kunst und künstler", déc. 1903.
57. Bernard E. Odilon Redon. „L'Occident", mai 1904.
58. Meier-Graefe J. Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Stuttgart, 1904.
59. Pach W. Odilon Redon. New York, 1913.
60. Janneau G. Au Chevet de l'art moderne. Paris, 1913.
61. Pach W. The Masters of Modern Art. New York, 1924.
62. Hertz H. Odilon Redon. „Art in America", oct. 1924.
63. Roger-Marx C. Odilon Redon. „Burlington Magazine", June 1926.
64. Miedema R. Odilon Redon en Albrecht Dürer. Amsterdam, 1928.
65. Born W. Der Traum in der Graphik des Odilon Redon. „Graphische Kunst", 1929.
66. Morlan J. Odilon Redon et le symbolisme. „Mercure de France", 1936, t. 269, pp. 143—162.
67. Barazetti S. Odilon Redon et la logique de ses formes imaginaires. „Beaux-Arts", 15 mai 1940.
68. Leblond M. A. Les Fusains d'Odilon Redon. Paris, 1941.
69. Edwards H. Redon, Flaubert, Vollard — Drawings for „The Temptation of Saint Anthony", Art Institute of Chicago Bulletin, Jan. 1942.
70. Dorival B. Les Etapes de la peinture française contemporaine. Paris, 1943, vol. I.
71. Seznec J. The Temptation of Saint Anthony in Art. „Magazine of Art", March 1947.
72. Krestovsky L. La Laideur dans l'art à travers les âges. Paris, 1947.
73. Oosting J. B. Odilon Redon. „Maandblad voor beëidende Kunsten", Juill. 1949.
74. Chastel A. L'Episode „symboliste" et ses vestiges — Redon, Carrière et Rodin. „Cahiers du Sud", n° 298, 1949.
75. Sandström S. Le Monde imaginaire d'Odilon Redon. Lund, 1955.
76. Roger-Marx C. Odilon Redon, peintre et mystique. „L'Oiel", mai 1956.
77. Berger K. The Pastels of Odilon Redon. „College Art Journal", automne 1956.
78. Masson A. Mystic with a Method. „Ar! News", Juin 1957.
79. Montifroy B. Odilon Redon, les étapes d'un peintre vers la lumière. „Triades", n° 2, été 1957, vol. V.
80. Jacquinet J. Huysmans et Odilon Redon. „Bulletin de la Société J.-K. Huysmans", n° 33, 1957.
81. Bersier J.-E. Odilon Redon et nous. „Etu des d'Art" (Alger), n° 13, 1957—1958.
82. Berger K. The Reconversion of Odilon Redon — Reflections on an Exhibition. „Art Quarterly", summer 1958. См. также №№ 40, 41, 42.

Перодукции

83. Pica V. Attraverso gli Albi et le Cartelle — Sensazioni d'arte, vol. I, Artisti macabri. Bergamo, 1896.
84. Roger-Marx C. Odilon Redon. Paris, 1925.
85. Roger-Marx C. Redon — Fusains. Paris, 1950. (Braun) См. также №№ 1, 2, 11, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 40, 41, 42, 56, 58, 69, 73, 75, 185.

Различные работы о Редоне

86. Pigeon A. Odilon Redon. „Le Courrier républicain", 15 mai 1881.

87. Huysmans J. K. Notice sur Redon. „Le Gaulois", 2 mars 1882.
88. Huysmans J. K. L'Art moderne. Paris, 1883.
89. Huysmans J. K. A Rebour. Paris, 1884.
90. Huysmans J. K. Le Nouvel Album d'Odilon Redon. „Revue indépendante", févr. 1885.
91. Gefroy G. Odilon Redon. „La Justice", 6 mars 1885.
92. Morice C. „L'Hommage à Goya" par Odilon Redon. „Petite Tribune républicaine", 2 avril 1885.1
93. Destrée J. Odilon Redon. „La Jeune Belgique", 1 févr. 1886.
94. Geffroy G. „La Nuit" par Odilon Redon. „La Justice", 15 mars 1886.
95. Rouanet L. Les Artistes nouveaux — Odilon Redon. „Le Petit Toulousain". 17 avril 1886.
96. Darzens R. Exposition des Impressionniste. „La Pléiade", mai 1886.
97. Azelbert. Odilon Redon. „La Revue moderne" (Bordeaux), 20 juin 1886.
98. Huysmans J. K. Croquis parisiens. Paris, 1886.
99. Moréas J. Redon (poème). „Petit Bottin des Lettres et des Arts", Paris, 1886.
100. Kahn G. Chronique de la littérature et de l'art. „Revue indépendante", janv. 1888.
101. Staphorst J. Impressies. „Die nieuwe Gids", avril 1888.
102. Anonyme. „La Tentation de Saint-Antoine" par Odilon Redon, „L'Art moderne", 21 oct. 1888.
103. Huysmans J. K. Certains. Paris, 1889.
- 103a. Mourey G. Trois Dessins d'Odilon Redon. „Feuille libre", 24 avril 1890.
104. Anonyme. Yeux clos. „L'Art moderne", 28 dec. 1890.
105. Anonyme. Статья, направленная против Редона, цитируется в „L'Art moderne", 25 oct. 1891.
106. Paulet. Exposition des peintres-graveurs. „Le Jour", 17 avril 1892.
107. Bernard E. Odilon Redon. „Le Coeur", sept.—oct. 1893. См. также № 185.
108. Schmitt J. E. Exposition Odilon Redon. „Le Siècle", 31 mars 1894.
109. Beauregard G. de. Exposition de M. Odilon Redon. „La Patrie", 2 avril 1894.
110. H. M. Odilon Redon. „La Paix", 4 avril 1894.
111. Barbey A. Odilon Redon. „Mémorial Artistique", 6 avril 1894.
112. Robbe R. Le Tourment de l'inconnu. „Famille-Revue", 8 avril 1894.
113. Lorrain J. Un Etrange Jongleur. „Echo de Paris", 10 avril 1894.
114. Morice C. Odilon Redon. „Le Soir", 10 avril 1894.
115. Soulier G. Odilon Redon. „L'Art et la Vie", 15 avril 1894.
116. Paulet A. L'Exposition Odilon Redon. „La Famille", 15 avril 1894.
117. Thiébault-Sisson. Odilon Redon. „Le Temps", 17 avril 1894.
118. Forthuny P. Odilon Redon. „L'Oeuvre d'Art", 25 avril 1894.
119. C. R. Exposition Odilon Redon. „La Paix sociale", 28 avril 1894.
120. Mauclair C. Exposition Odilon Redon. „Mercure de France", 1^{er} mai 1894.
121. Заметка о банкете, устроенном в честь Редона обществом „Les Têtes de Bois" 6 апреля 1894. „Mercure de France", 1 mai 1894.
122. Ledere E. Les Lithographies d'Odilon Redon. „Revue des Arts graphique", 1 mai 1894.
123. Pilon E. Oeuvres d'Odilon Redon. „La Plume", 1 mai 1894.
124. Natanson T. Exposition Odilon Redon. „Revue blanche", mai 1894.
125. Anonyme. Odilon Redon. „Nieuwe Rotterdamsche Courant", 4 juill. 1894.
126. Mauclair. C. Choses d'art. „Mercure de France", oct. 1894.
127. Mellerio A. „La Tentation de saint Antoine", par Odilon Redon. „L'Avenir artistique et littéraire", 1 août 1896.
128. Denis M. Odilon Redon. „L'Art et la Vie", oct. 1896.
129. Pilon E. Redon. „Revue blanche", 1896, vol. II, pp. 135—137.
130. Mellerio A. La Femme et l'enfant dans l'oeuvre d'Odilon Redon. „L'Estamps et l'affiche", 15 févr. 1898.
131. Babin G. Le Salon d'Automne. „Echo de Paris", 14 oct. 1904.
132. Cordonnier E. Le Salon d'Automne. „La Grande Revue", 15 nov. 1904.
133. Anonyme. Odilon Redon Exhibition. „New York Herald", 1 mars 1906.
134. Vauxcelles J. Exposition Odilon Redon. „Gil Blas", 6 mars 1906.

135. Eon H. Odilon Redon. „Le Siècle", 13 mars 1906.
136. Charles E. Odilon Redon. „La Liberté", 14 mars 1906.
137. Rambosson Y. La Peinture et la sculpture au Salon d'Automne. „L'Art décoratif", 1906. VIII.
138. Jammes F. Odilon Redon — Botaniste. „Vers et Prose", 1907, vol. VII; Jammes. Feuilles dans le vent. Paris, 1914. См. также №№ 32, 38.
139. Forthuny P. Odilon Redon. „Le Matin", 16 nov. 1908.
140. Eon H. Odilon Redon. „Le Siècle", 20 nov. 1908.
141. Plasschaert A. Over Odilon Redon en over soort van konstenaars. „De Amsterdamer", 10 sept. 1911.
142. Cohen-Gosschalk J. Odilon Redon. „Zeitschrift für bildende Kunst", déc. 1910.
143. Hommage à Odilon Redon. „La Vie", 30 nov. et 7 déc. 1912.
144. Salmon A. Odilon Redon. „L'Art décoratif", janv. 1913.
145. Gregg F. J. The International Exhibition of Modern Art. „Buffalo Academy Notes", aoril 1913.
146. Alexandre A. La Semaine artistique — Florales. „Comoedia", 1 nov. 1913.
147. Bremmer H. P. Odilon Redon. „Beeidende Kunst", 1913—1914.
148. Mellerio A. Odilon Redon, son oeuvre gravée et lithographiée. „La Nouvelle Revue", 14 févr. 1914.
149. Leblond M. Odilon Redon. „L'Oeuvre", 7 juill. 1916.
150. Vauxcelles L. Odilon Redon. „L'Événement", 8 juill. 1916.
151. Bernard E. Odilon Redon. „La Vie", août 1916.
152. Sacs J. L'Obra d'Odilon Redon. „Revista Nova" (Barcelona), 31 juill. 1916.
153. Anonyme. Odilon Redon. „Daily Mail" [London], 15 août. 1916.
154. Fontainas A. Odilon Redon. „Mercure de France", 16 août 1916.
155. Thiébauld-Sisson. La Vie artistique — Un isolé, Odilon Redon. „Feuilleton du Temps", 12 nov. 1916.
156. Leclère T. Odilon Redon. „Larousse mensuel illustré", 19 oct. 1917.
157. Jammes F. Odilon Redon, der Mensch; Pieper K. Odilon Redon, die Kunst. „Das Kunstblatt", 1917, vol. 1.
158. Rey R. Odilon Redon. „Art et Décoration", août 1919.
159. Roger-Marx C. Odilon Redon ou les Droits de l'imagination. „Feuillets d'Art", 25 avril 1920.
160. Sérusier P. Les Arts et les lettres — Odilon Redon. „La Vie", 15 mai 1920.
161. Roger-Marx C. Odilon Redon. „L'Amour de l'Art", juin 1920.
162. Aubry G. Jean. La Renommée d'Odilon Redon. „La Renaissance de l'Art français", août 1920.
163. Rey R. Odilon Redon. „Art et Décoration", août 1920.
164. Mellerio A. Odilon Redon, 1840—1916. „Gazette des Beaux-Arts", août—sept. 1920.
165. Pach W. The Etchings and Lithographs of Odilon Redon. „The Print Connoisseur", oct. 1920.
166. Encina J. de la. Los maestros del arte moderno — De Ingres a Toulouse-Lautrec. Madrid, 1920. Chapitre sur Redon.
167. Mellerio A. Trois peintres-écrivains — Delacroix, Fromentin, Redon. „La Nouvelle Revue", 15 avril 1923.
168. Biermann G. Odilon Redon. „Der Cicerone", avril 1924.
169. Benoist L. Exposition Odilon Redon et Fayet, Musée des Arts décoratifs, „Beaux-Arts", 15 mars 1926.
170. Bremmer H. P. Odilon Redon. „Beeidende Kunst", 1927.
171. Henkel M. D. Die Sammlung A. Bonger in Amsterdam. „Der Cicerone", 1930.
172. Sterne K. G. Odilon Redon viewed again. „Parnassus", march 1931.
173. Pène du Bois G. Lautrec — Redon Exhibition, Museum of Modern Art. „Arts", march 1931.
174. Anonyme. List of important Redons in the U. S. „Parnassus", aprii 1931.
175. Flint R. Gauguin, Cézanne and Redon shown at Durand-Ruel's. „Art News", march 1932.
176. Roger-Marx C. Les Tentations de saint Antoine. „La Renaissance", mars 1936.
177. Schaub-Koch E. Odilon Redon, peintre de la vie intérieure. „Revue bleue", 1936.
178. Sterner A. Odilon Redon. „Prints", déc. 1937.
179. Gauthier M. L'Art français du XIX^e siècle dans les collections russes. „Beaux-Arts", n^o 285, 1938.

180. Girou P. Des décorations oubliées de Redon à Fontfroide. „Beaux-Arts", n° 308, 1938.
181. Mesuret R. La maison natale d'Odilon Redon. „La Renaissance", mars 1939.
182. Colombier P. du. Odilon Redon. „Beaux-Arts", 10 mai 1942.
183. Johnson U. Ambroise Vollard — éditeur. New York, 1944.
184. Bazin G. Ephémérides impressionnistes. „L'Amour de l'Art", 1947.
185. Rewald J. Quelques notes et documents sur Odilon Redon. „Gazette des Beaux-Art", nov. 1956.
186. Mullaly T. Odilon Redon and the Symbolists. „Apollo", déc. 1957.
187. Tralbaut M, E. Richard Wagner in het vizier von vier grote schilders — Fantin-Latour, Redon, Renoir, van Gogh. Anvers, janv. 1959.

СЭРА ЖОРЖ (1859—1891)

Каталоги произведений

1. Dorrà H. et Rewald J. Seurat — L'oeuvre peint, biographie et catalogue critique. Paris, 1959.
2. Georges Seurat, galerie Bernheim-Jeune. Paris, déc. 1908 — janv. 1909.
3. Georges Seurat, galerie Bernheim-Jeune. Paris, janv. 1920.
4. Paintings and Drawings by Georges Seurat, Brummer Gallery. New York, dec. 1924.
5. Pictures and Drawings by Georges Seurat, Lefevre Galleries. London, april—may 1926.
6. Dessins de Georges Seurat, galerie Bernheim-Jeune. Paris, nov.—déc. 1926.
7. 24 Paintings and Drawings by Georges, Pierre Seurat, Renaissance Society, University of Chicago, febr. 1935.
8. Seurat, galerie Paul Rosenberg. Paris, febr. 1936.
9. Seurat — Paintings and Drawings, Knoedler Galleries. New York, april—may 1949.
10. Seurat — Paintings and Drawings, Art Institute, Chicago, and Museum of Modern Art. New York, january—may 1958. См. также №№ 86, 87, 88, 90.

Сочинения Сэра

11. Fénéon F. Notes inédites de Seurat sur Delacroix. „Bulletin de la Vie artistique", 1 avril 1922.

12. Cachin-Signac G. Documenti inediti sul neo-impressionismo. „La Biennale di Venezia", oct. 1951.
13. Herbert R. L. Seurat and Emile Verhaeren — Unpublished Letters. „Gazette des Beaux-Arts", déc. 1959.

Свидетельства современников

14. Kahn G. Seurat. „L'Art moderne", 5 avril 1891. См. также № 100.
15. Wyzewa T. de. Georges Seurat. „L'Art dans les Deux Mondes", 18 avril 1891.
16. Verhaeren E. Sensations. Paris, 1927.
17. Régnier H. de. Vestigia Flammae. Paris, 1929.
18. Pissarro C. Lettres à son fils Lucien. Paris, 1950.

Биографии

19. Coquiote G. Georges Seurat. Paris, 1923.
20. Rewald J. Georges Seurat. Paris, 1948. См. также №№ 1, 109.

Характеристика творчества

21. Fénéon F. Les Impressionnistes en 1886. Paris, 1886. Fénéon. Oeuvres. Paris, 1948.
22. Christophe J. Seurat. „Les Hommes d'Aujourd'hui", n° 368, 1890, vol. 8.
23. Velde H. van de. Notes sur l'art. Chahut. „La Wallonie", n° 5, 1890.
24. Velde H. van de. Georges Seurat. „La Wallonie", avril 1891.
25. Christophe J. Chromo-Luminaristes — G. Seurat. „La Plume", 1 sept. 1891.
26. Anonyme. Ouverture du Salon de XX — L'instaurateur du Néo-Impressionnisme — Georges-Pierre Seurat. „L'Art moderne", febr. 1892.
27. Signac P. D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme. Paris, 1899.
28. Leclercq L. Exposition Georges Seurat. „Chronique des Arts", 31 mars 1900.
29. Verhaeren E. Georges Seurat, „L'Art moderne", 1 avril 1900.
30. Meier-Graefe J. Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Stuttgart, 1904.
31. Шервашидзе А. Жорж Сэра. „Аполлон" [Москва], июль 1911.
32. Cousturier L. Georges Seurat. „L'Art décoratif", 20 juin 1912.
33. Salmon A. Georges Seurat. „Burlington Magazine", sept. 1920.
34. Bissierre. Notes sur l'art de Seurat. „Esprit nouveau", 15 oct. 1920.

35. Langaard J. M. Georges Seurat. „Kunst of Kultur", 1921.
36. Salmon A. La Révélation de Seurat. Bruxelles, 1921.
37. Pach W. Georges Seurat. „The Arts", march 1923.
38. Enlington G. The Theory of Seurat. „International Studio", may 1925.
39. Manson J.-B. La Baignade. „Apollo", mai 1925.
40. Ozenfant A. Seurat. „Cahiers d'Art", sept. 1926.
41. Salmon A. Seurat. „L'Art vivant", 1926.
42. Rey R. A propos du „Cirque" de Seurat. „Beaux-Arts", 15 mars 1926.
43. Sitwell O. Les Poseuses. „Apollo", juin 1926.
44. Fry R. Transformations — Critical and Speculative Essays on Art. London, 1926.
45. Zervos C. Idéalisme et naturalisme dans la peinture moderne. „Cahiers d'Art", 1927.
46. Roger-Marx C. Georges Seurat. „Gazette des Beaux-Arts", déc. 1927.
47. Fels F. Les Dessins de Seurat. „L'Amour de l'Art", févr. 1927.
48. Parker R. A. The Drawings of Georges Seurat. „International Studio", sept. 1928.
49. Zervos C. „Un Dimanche à la Grande-Jatte" et la technique de Seurat. „Cahiers d'Art", n° 9, 1928.
50. Roger-Marx C. Les Dessins de Seurat. „L'Europe nouvelle", 12 janv. 1929.
51. Fry R. Seurat's „La Parade", „Burlington Magazine", déc. 1929.
52. Rey R. La Renaissance du sentiment classique dans la peinture française à la fin du XIX^e siècle — Degas, Renoir, Gauguin, Cézanne, Seurat. Paris, 1931.
53. Deene J. F. van Georges Seurat. „Maandblad voor Beeidende Kunsten", 6 juin 1931.
54. Werner B. E. Georges Seurat. „Die Kunst", févr. 1932.
55. Rich D. C. Seurat and the Evolution of „La Grande-Jatte", Chicago, 1935. См. также №№ 1, 49, 56.
56. Schapiro M. Seurat et „La Grande-Jatte". „Columbia Review", nov. 1935.
57. Hélicon J. Seurat as a Predecessor. „Burlington Magazine", july, 1936.
58. Schapiro M. Nature of Abstract Art. „Marxist Quarterly", New York, january—march 1937.
59. Duthuit G. Seurat's System. „The Listener", 3 fébr. 1937.
60. Jedlicka G. Die Zeichnungen Seurats. „Galerie und Sammler" (Zürich), okt.—nov. 1937.
61. Mabilille P. Dessins inédits de Seurat. „Minotaure", 15 mai 1938.
62. J. A. [J. Abbot] Two Drawings by Seurat, Smith College Museum of Art Bulletin, june 1939.
63. Goldwater R. Some Aspects of the Development of Seurat's Style. „Art Bulletin", june 1941.
64. Hope H. Letter to the Editor. „Art Bulletin", june 1941.
65. Nicholson B. Seurat's „La Baignade". „Burlington Magazine", nov. 1941. См. также № 72.
66. Paulsson G. Konstverkets byggnad. Stockholm, 1942.
67. A. C. R. [A. C. Ritchie]. An Important Seurat. „Gallery Notes", Albright Art Gallery. Buffalo, may 1943.
68. Dorival B. Les Etapes de la peinture française contemporaine. Paris, 1943, vol. I.
69. Stillson B. Port of Gravelines by Georges Seurat. „Bulletin of the Art Association of Indianapolis", oct. 1945.
70. Seligman G. The Drawings of Georges Seurat. New York, 1945.
71. Duthuit G. Georges Seurat, voyant et physicien. „Labyrinthe", déc. 1946.
72. Cooper D. Georges Seurat — „Une Baignade, Asnières". London [1946]. См. также № 65.
73. Venturi L. The Art of Seurat. „Gazette des Beaux-Arts", juill.—déc. 1944.
74. J. M. Seurat — Master Draftsman. „Bulletin of the California Palace of the Legion of Honor", july 1947.
75. Huyghe R. Trois Poseuses de Seurat; Bouchot-Saupique J. Trois dessins de Seurat. „Bulletin des Musées de France", 12 août 1947.
76. Naef H. Zur zeichnerischen Kunst von Seurat. „Du", 1948.
77. Chastel A. Le Mutisme de Seurat et la psychologie de l'art. „Cahiers du Sud", 1948, III.
78. Minkowska F. De van Gogh et de Seurat aux dessins d'enfants. „Revue de l'Esthétique", avril—juin 1949.

79. Rewald J. Seurat — The Meaning or the Dots. „Art News”, avril 1949.
80. Schmidt F. Georges Seurat. „Die Kunst”, jull. 1949.
81. Longhi R. Un disegno par la „Grande-Jatte” e la cultura formale di Seurat. „Paragone”, janv. 1950.
82. Berthe M. Les Dessins de Georges Seurat. „Arts Plastiques”, juill.—août 1950.
83. Roh F. Das Geheimnis der Stille — Seurat als Zeichner. „Das Kunstwerk”, 1956—1957, 1—2.
84. Homer W. I. Seurat's Port-en-Bessin. „Minneapolis Institute of Arts Bulletin”, summer 1957.
85. Dorra H. Re-naming a Seascape by Seurat. „Gazette des Beaux-Arts”, jan. 1958.
86. Rich D. C. The Place of Seurat. „Art Institute of Chicago Quarterly”, 1 febr. 1958.
87. Schapiro M. New Light on Seurat. „Art News”, avril 1958.
88. Herbert R. L. Seurat in Chicago and New York. „Burlington Magazine”, may 1958.
89. Herbert R. L. Seurat and Chéret. „Art Bulletin”, june 1958.
90. Homer W. I. Seurat's Formative Period — 1880—1884. „Connoisseur”, aug. 1958.
91. Homer W. I. Notes on Seurat's Palette. „Burlington Magazine”, may 1959.
92. Chastel A. Une Source oubliée de Seurat. „Etudes et Documents sur l'art français”, t. XXII (1950—1957).
93. Herbert R. L. Seurat and Puvis de Chavannes. „Vale University Art Gallery Bulletin”, oct. 1959.
94. Rookmaaker H. R. Synthetist Art Theories. Amsterdam, 1959.
95. Lovgren S. The Genesis of Modernism — Seurat, Gauguin, van Gogh and French Symbolism in the 1880's. Stockholm, 1959.
96. Homer W. I. Compte rendu de n° 1 „Art Bulletin”, sept. 1960. См. также №№ 1, 99, 109, 130, 135, 138.
102. Roger-Marx C. Seurat. Paris, 1931.
103. Laprade J. de. Georges Seurat. Monaco, 1945.
104. Bertram H. Seurat — Tegninger. Kopenhagen, 1946.
105. Lhote A. Seurat. Paris, 1948.
106. Apollonio U. Designi di Seurat. Venezia, 1947.
107. Rewald J. Seurat. Paris, 1949.
108. Wilenski R. H. Seurat. London, 1949 (Faber Gallery).
109. Laprade J. de. Seurat. Paris, 1951.
110. Cogniat R. Seurat. Paris (1951?) (Hyperrion).
111. Muller J. E. Seurat. Paris, 1960. (Hazan)
112. Muller J. E. Seurat — Dessins, Paris, 1960. (Hazan) См. также №№ 1, 10, 20, 49, 55, 63, 70, 72, 73, 79, 88, 90, 95.

Различные работы о Сёра

Репродукции

113. Marx R. Le Salon. „Le Progrès artistique”, 15 juin 1883.
114. Заметка в „The Bat” (London), 25 may 1886.
115. Wauters A. J. Aux XX, Seurat, La Grande-Jatte. „La Gazette” (Bruxelles), 28 févr. 1887.
116. Huysmans J. K. Chronique d'art. „Revue indépendante”, avril 1887.
117. Alexandre A. Le Mouvement artistique. Paris, 13 août 1888.
118. Picard E. La Peinture. „L'Art moderne”, 1891, pp. 3—4.
119. Anonyme [E. Fénéon]. Seurat (некролог). „Entretiens politiques et littéraires”, 1891, vol. 2, n° 13.
120. Antoine J. Georges Seurat. „Revue indépendante”, 1891, pp. 357—358.
121. Verhaeren E. Chronique artistique — Les XX. La Société nouvelle, 1891, pp. 248—254.
122. Natanson T. Un Primitif d'aujourd'hui — Georges Seurat. „Revue blanche”, 5 avril 1900.
123. Verhaeren E. Notes — Georges Seurat. „Nouvelle Revue française”, 1^{er} févr. 1909.
124. Miomandre E. de. Exposition Georges Seurat. „L'Art et les Artistes”, févr. 1909.
- 124a. Carré J. Le Grand Art — Georges Seurat. „La Vie”, 1^{er} sept. 1922.
97. Cousturier L. Georges Seurat. Paris, 1921. См. также № 32.
98. Lhote A. Georges Seurat. Rome, 1922.
99. Pach W. Georges Seurat. New York, 1923.
100. Kahn G. Les Dessins de Seurat, 2 vol. Paris, 1926.
101. George W. Seurat. Paris, 1928.

125. Anonyme [F. Fénéon]. Précisions sur Seurat. „Bulletin de la Vie artistique", 15 mars 1924.
126. Anonyme [F. Fénéon]. Le „Cirque" de Seurat. „Bulletin de la Vie artistique", 15 mars 1926.
127. Fénéon F. Georges Seurat und die öffentliche Meinung. „Der Querschnitt", oct. 1926.
128. Fels F. Seurat. „ABC Magazine", nov. 1927.
129. Anonyme. Quelques esquisses et dessins de Georges Seurat. „Documents", n° 4, sept. 1929.
130. Jamot P. Une Etude pour le „Dimanche à la Grande-Jatte" de Seurat. „Bulletin des Musées de France". Paris, 1930.
131. Niehauss K. Georges Seurat. „Elsevier's Geilustred Maandschrift", Amsterdam, 1930.
132. Walter F. Du Paysage classique au surréalisme, Seurat. „Revue de l'art", 1933.
133. Watt A. The Art of Georges Seurat. „Apollo" march, 1936.
134. Newmarch A. Seurat. „Apollo", July 1940.
135. Kahnweiler H. La place de Georges Seurat. „Critique", n° 8—9, janv.—févr. 1947.
136. Hildebrandt H. Seurat. „Aussaat". n° 3—4, août—oct. 1947.
137. Apollonio U. Disegni di Georges Seurat. Catalogue de la 25^e Biennale de Venise. 1950, pp. 175—179.
138. Venturi L. Piero della Francesca — Seurat — Gris. „Diogenes", primavera 1953, pp. 19—23.

СИНЬЯК ПОЛЬ (1863—1935)

Каталоги произведений

Подробный каталог подготавливается к печати дочерью и внучкой художника.

1. Paul Signac, galerie Druet. Paris, déc. 1904.
2. Signac, galerie Bernheim-Jeune. Paris, mai 1930.
3. Signac, Musée national d'art moderne. Paris, oct.—déc. 1951.
4. Signac, Peintures-Aquarelles, Musée de Mulhouse, janv.—févr. 1950.
5. Signac. Fine Arts Associates. New York, nov. 1951.

6. Signac, Marlborough Gallery. London, march—aprii 1954.
7. Wick P. A. Paul Signac Exhibition. „Bulletin of the Museum of Fine Arts", Boston, oct. 1954.
8. La Création de l'oeuvre chez Paul Signac, Marlborough Gallery. London, aprii — may 1958.

Сочинения художника

9. Signac P. Lettre à Trublot [P. Alexis].
10. Néo [pseudonyme de Signac]. Les XX — „Le Cri du Peuple", 9 févr. 1888.
11. Néo [pseudonyme de Signac]. IV^e exposition des Artistes indépendants. „Le Cri du Peuple", 25 mars 1888.
12. Signac P. Lettre [à Jules Christophe], 19 sept. 1888, „L'Art moderne", 1888, p. 326.
13. S. P. [P. Signac]. Catalogue de l'exposition des XX, Bruxelles. „Art et Critique", 1^{er} févr. 1890.
14. Anonyme [P. Signac?]. Impressionnistes et Révolutionnaires. „La Révolte", 13—19 juin 1891.
15. Extraits du journal de Paul Signac: I, 1894—1895; II, 1897—1898; III, 1898—1899. Introductions et notes de J. Rewald. „Gazette des Beaux-Arts", juill.—sept. 1949, avril 1952, juill.—août 1953; Signac P. Fragments de journal, „Arts de France", n^{os} 11—12, 1947, et n^{os} 17—18 [s. d.].
16. Signac P. D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme: Paris, 1899; 2e édit., Paris, 1911.
17. Signac P. Lettre à Edouard Fer; Fer E. Solfège de la couleur. Paris, 1954.
18. Signac P. Jongkind. Paris, 1927.
19. Signac P. Fondation de la Société des Artistes indépendants. „Partisans", janv. 1927.
20. Signac P. Charles Henry. „Cahiers de l'Etoile", janv.—févr. 1930.
21. Signac P. Краткое предисловие к каталогу выставки двадцати трех советских художников, galerie Billiet. Paris, avril—mai 1933.
22. Signac P. Le Néo-Impressionnisme — Documents. Предисловие к каталогу выставки „Seurat et ses Amis".
23. Signac P. Les besoins individuels et la peinture. „Encyclopédie française". Paris, 1935, vol. XVI; chapitre II.

24. Cachin-Signac G. Autour de la correspondance de Signac. „Arts", 7 sept. 1951.

O Синьяке

25. Fénéon F. Paul Signac. „Les Hommes d'Aujourd'hui", n° 373, 1890, vol. 8.
26. Fénéon F. Paul Signac. „La Plume", 1^{er} sept. 1891.
27. Rochefoucauld A. de La. Paul Signac. „Le Coeur", mai 1893.
28. Merki C. Apologie pour la peinture. „Mercure de France", Juin 1893.
29. Maclair C. Choses d'art. „Mercure de France", mars 1894.
30. Maclair C. Choses d'art. „Mercure de France", avril 1895.
31. Velde H. van de. Les expositions d'art — à Bruxelles. „Revue blanche", 1896, vol. 10, pp. 284—287.
32. Meier-Graefe J. Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Stuttgart, 1904.
33. Alexandre A. Paul Signac, président des Indépendants, „Comoedia", 26 mars 1910.
34. Guilbeaux H. Paul Signac et les Indépendants. „Les Hommes du Jour", 22 avril 1911.
35. Cousturier L. Paul Signac. „La Vie", 23 mars 1912.
36. Joll J. C. La Jeune Peinture contemporaine. Paris, 1912.
38. Guenne J. Entretien avec Paul Signac. „L'Art vivant", 20 mars 1925.
39. Besson G. Paul Signac. Paris, 1935.
40. Dorival B. Les Etapes de la peinture française contemporaine. Paris, 1943, vol. 1.
41. Besson G. Paul Signac. „Arts de France", n° 2 [s. d.]
42. Hildebrandt H. Neo-impressionisten — Paul Signac. „Aussaat", mai—juill. 1947.
43. Natanson T. Peints à leur tour. Paris, 1948.
44. Besson G. Paul Signac. Paris [1948?].
45. Besson G. Paul Signac — Dessins. Paris, 1950.
46. Jourdain Francis. Paul Signac. „Arts-Documents", oct. 1951.
47. Breuning M. Signac's Science. „Art Digest", 15 nov. 1951.
48. Bates H. E. French Painters — Signac and Cross. „Apollo", may 1952.
49. Roger-Marx C. Maîtres du XIX^e siècle et du XX^e. Genève, 1954.
50. Rewald J. Paul Signac. „Dictionnaire de la peinture moderne". Paris, 1954 (Hazan).
51. Sandoz M. L'Oeuvre de Paul Signac à la Rochelle, Croix-de-Vie, Les Sables d'Olonne, de 1911 à 1930. „Bulletin de la Société de L'Histoire de l'Art français" année 1955, Paris, 1956.
52. Sandoz M. Signac et Marquet, „Dibutade" IV, 1957.

ФЕНЕОН ФЕЛИКС (1861—1944)

Сочинения Фенеона

1. Fénéon F. Oeuvres. Paris, 1948.
2. Fénéon F. L'Impressionnisme aux Tuileries. „L'Art moderne", 19 sep. 1886.
3. Fénéon F. Le Musée du Luxembourg. „Le Symbolyste", 15—22 oct. 1886.
4. Fénéon F. L'Impressionnisme. „Emancipation sociale", Narbonne, 3 avril 1887.
5. Fénéon F. Le Néo-Impressionnisme. „L'Art moderne", 1 mai 1887.
6. Fénéon F. Статя в „Revue exotique", mai 1887.
7. Fénéon F. Le Néo-Impressionnisme à la IV^e Exposition des artistes indépendants. „L'Art moderne", 15 avril 1888.
8. F. F. [Fénéon] Заметки о Кане, Лафорге, „Свободном театре" и т. д. в „L'Art moderne".
9. Thérèse [Fénéon]. Une Affiche. „Cravache", 15 sept. 1888.
10. Fénéon F. V^e Exposition des Artistes indépendants, „La Vogue", 1889; „L'Art moderne", 27 oct. 1889.
11. Fénéon F. Paul Signac, „Les Hommes d'Aujourd'hui", n° 373, 1890, vol. 8.
12. Fénéon F. Sur la mort d'Albert Dubois-Pillet, „L'Art moderne", 21 août 1890.
13. Anonyme [F. Fénéon]. Заметка о Сѣра в связи с его смертью. „Entretiens politiques et littéraires", n° 13, 1891, vol. 2.
14. Fénéon F. Au Pavillon de la ville de Paris, Société des Artistes indépendants. „Chat noir", 2 avril 1892.
15. Fénéon F. Au Pavillon de la ville de Paris, Société des Artistes Indépendants. „L'Endehors", 12 avril 1892.
16. F. [Fénéon] Léo Gausson. „Revue blanche", 1896, vol. 10, p. 336.
17. F. [Fénéon] L'Exposition Camille Pissarro. „Revue blanche", 1896, vol. 10, p. 480.

18. Fénéon F. Prédislovie k katalogu: Exposition Paul Signac, galerie Druet. Paris, déc. 1904.
 19. Fénéon F. et Delange R. Dialogue sur l'eau. „Cahiers d'Aujourd'hui", sept. 1921.
 20. Fénéon F. Ecrits sur Georges Seurat. Собраны в предисловии к каталогу произведений Сера, составлены Н. Dorrà et J. Rewald. Paris, 1960.
- О Фенеоне*
21. Anonyme. Médaillon. Elie-Félix Fénéon. „Le Décadent", 25 sept. 1886.
 22. Moréas J. Peintures. „Le Symboliste", 22—29 oct; 1886.
 23. Monconys B. de [P. Adam]. Les Personalités symbolistes. „La Vie moderne", 4 déc. 1886.
 24. Wyzewa T. de. Les Livres. „La Revue indépendante", févr. 1887.
 25. Trublot [P. Alexis]. Visite à „La Revue indépendante". „Le Cri du Peuple", 14 avril 1888.
 26. Vanor G. G. L'Art symboliste. Paris, 1889, pp. 32—33.
 27. Anonyme (Willy [H. Gautier-Villard] et A. Ernst). Lettres de l'ouvreuse. Paris, 1890.
 28. Mitty J. de. Статья в „La Presse", 25 mars 1895.
 29. Gourmont R. de. Le 2^e Livre des masques, Paris, 1898.
 30. Miomandre F. de. Vingt Ans après. „Bulletin de la Vie artistique", 15 févr. 1926.
 31. Deverin E. Fénéon l'énigmatique. „Mercure de France", 15 nov. 1934.
 32. Natanson T. Ceux de „La Revue blanche". Félix Fénéon; радиоинтервью, Radio-Paris, 25 nov. 1938.
 33. Schneider E. Félix Fénéon. „Le Courrier", Genève, 19 déc. 1943.
 34. Rewald J. Georges Seurat. New York, 1943; Paris, 1948.
 35. Paulhan J. F. F. ou le critique. Paris, 1945.
 36. Saint-Clair M. [Maria van Rysselberghe]. Galerie privée. Paris, 1947.
 37. Rewald J. Félix Fénéon. „Gazette des Beaux-Art", juill—août 1947.
 38. Arlin J. Félix Fénéon. „Arts", 12 mars 1948 et réponse de S. Kapferer. Le Vrai Fénéon, „Arts", 2 avril 1948.
 39. Texcier J. Félix Fénéon, curieux homme. „Le Populaire", 9 janv. 1949.
 40. Longhi R. Proposte per una critica d'arte. „Paragone", gen. 1950.
 41. Rewald J. Félix Fénéon, critique d'art. „Maandblad voor beeedende Kunsten", mars 1950.
 42. Anonyme [D. Cooper]. Le Roi Fénéon. „The Times" (Literary Supplement). London, 28 avril 1950.
 43. Reuterswaerd O. Impressionisterna inför public och Kritik. Stockholm, 1952.
 44. Millard E. [pseudonyme]. Le Commerce de la peinture. „Les Lettres nouvelles", mai 1953.
 45. Raynal M. Статья о Фенеоне в „Dictionnaire de la peinture moderne". Paris, 1954.
- Коллекция Фенеона*
- Catalogue de la Collection Félix Fénéon, vente, Paris, 4 déc. 1941.
- Catalogue de la Collection Félix Fénéon, première et seconde vente, Paris, 30 avril et 30 mai 1947.

НЕОИМПРЕССИОНИЗМ

1. Fénéon F. Les Impressionnistes en 1886. Paris, 1886; Fénéon. Oeuvres. Paris, 1948.
2. Darzens R. Exposition des impressionnistes. „La Pléiade", mai 1886.
3. Adam P. Peintres impressionnistes. „Revue contemporaine", mai 1886.
4. Anonyme. L'Exposition des impressionnistes. „Revue de Demain", mai—juin 1886.
5. Fustec J. Le. Exposition des Artistes indépendants, „Journal des Artistes", 22 août 1886.
6. Adam P. Les Artistes indépendants. „La Vogue", 6—13 sept. 1886.
7. Hennequin E. L'Exposition des Artistes indépendants. „La Vie moderne", 11 sept. 1886.
8. Brinn'Gaubast L.-P. de. Les Indépendants. „Le Décadent", 18 sept. 1886.
9. Fénéon F. L'Empressionnisme aux Tuileries. „L'Art moderne", 19 sept. 1886.
10. Huysmans J.-K. Chronique d'art. „Revue indépendante", nov.—déc. 1886.

11. Wyzewa T. de. L'Art contemporain. „Revue indépendante", nov.—déc. 1886.
12. Alexandre A. Critique décadente. „L'Événement", 10 déc. 1886.
13. Verhaeren E. Le Salon des XX à Bruxelles. „La Vie moderne", 26 févr. 1887.
14. Trublot [P. Alexis]. L'Exposition des Artistes indépendant. „Cri du Peuple", 26 mars 1887.
15. Fouquier M. L'Exposition des Artistes indépendants. „XIX^e Siècle", 28 mars 1887.
16. Kahn G. La Vie artistique. „La Vie moderne", 9 avril 1887.
17. Fustec J. Le. Exposition des Artistes indépendants. „Journal des Artistes", 10 avril 1887.
18. Christophe J. Les Evolutionnistes du Pavillon de la Ville de Paris. „Journal des Artistes", 24 avril 1887.
19. Fénéon F. Le Néo-Impressionnisme. „L'Art moderne", 1 mai 1887.
20. Anonyme. De l'emploi des couleurs pour la peinture et la décoration. „L'Art moderne", 1887, pp. 253, 254, 292, 293, 301—303, 326, 327.
21. Michel A. Le Néo-Impressionnisme. „La Flandre libérale", févr.—mars 1888; „L'Art moderne", 10 mars 1888.
22. Verhaeren E. Chronique bruxelloise — L'exposition des XX à Bruxelles. „Revue indépendante", mars 1888.
23. Anonyme. Les Salons de XX — L'ancien et le nouvel impressionnisme. „L'Art moderne", 1888, pp. 41—42.
24. Faragond F. de. Статья о выставке „Независимых". „La Vie franco-russe", 25 mars 1888.
25. Alexandre A. La Semaine artistique „Paris", 26 mars 1888.
26. Kahn G. Exposition des Indépendants. „Revue indépendante", avril 1888.
27. Gefroy G. Pointillé-Cloisonnisme. „La Justice", 11 avril 1888.
28. Fénéon F. Le Néo-Impressionnisme à la IV^e exposition des Artistes indépendants. „L'Art moderne", 15 avril 1888.
29. Adam P. Les Impressionnistes à l'exposition des Indépendants. „La Vie moderne", 15 avril 1888.
30. Christophe J. Le Néo-Impressionnisme au Pavillon de la Ville de Paris. „Journal des Artistes", 6 mai 1888.
31. Anonyme. La Théorie des néo-impressionnistes en 1834. „L'Art moderne", 1888, pp. 284—285.
32. Anonyme. Aux XX. „L'Art moderne", 3 févr. 1889.
33. Anonyme. L'Art japonais et le néo-impressionnisme. „L'Art moderne", 1889, pp. 50—52.
34. Maus O. Le Salon des XX à Bruxelles. „La Cravache", 16 févr. 1889.
35. P. M. O. [P. M. Olin]. Chronique de l'art — Peinture, les XX. „La Wallonie", n° 2, 1889.
36. Germain A. L'Exposition des Indépendants. „Art et Critique", 15 sept. 1889.
37. Fénéon F. La V^e exposition de la Société des Artistes indépendants. „La Vogue", sept. 1889; „L'Art moderne", 27 oct. 1889.
38. Lecomte G. L'Exposition des néo-impressionnistes — Pavillon de la Ville de Paris. „Art et Critique", 29 mars 1890.
39. Lecomte G. Société des Artistes indépendants. „L'Art moderne", 30 mars 1890.
40. Anonyme. L'Exposition des XX. „L'Art moderne", 1890, pp. 25—27.
41. J. L. [J. Leclercq] Aux Indépendants. „Mercure de France", mai 1890.
42. Lecomte G. Le Salon des Indépendants. „L'Art dans les Deux Mondes", 18 mars 1891.
43. Verhaeren E. Le Salon des Indépendants. „La Nation"; „L'Art moderne". 5 avril 1891.
44. Germain A. Théorie des néo-luminaristes. „Moniteur des Arts"; „L'Art moderne", 12 et 16 juill. 1891.
45. Germain A. Théorie chromo-luminariste. „La Plume", 1^{er} sept. 1891.
46. Antoine J. Critique d'art — Exposition des Artistes indépendants. „La Plume", 1891, III, pp. 156—157.
47. Verhaeren E. Exposition des XX. „Art et Critique", 13 févr. 1892.
48. Cousturier E. Société des Artistes indépendants. „L'Endehors", 27 mars 1892.
49. Olin P.-M. Les XX. „Mercure de France", avril 1892.
50. Fénéon F. Au Pavillon de la Ville de Paris — Société des Artistes indépendants. „Le Chat noir", 2 avril 1892.
51. Lecomte G. L'Art contemporain. „Revue indépendante", 1892, pp. 1—29.
52. Saunier C. L'Art nouveau. „Revue indépendante", 1892, pp. 30—48.

53. Rambosson Y. Exposition des peintres néo-impressionnistes. „Mercure de France", janv. 1893.
54. Germain A. Pour le beau. „Essais d'Art libre", numéro spécial, févr.—mars 1893.
55. G. G. [G. Gefroy] L'Art d'aujourd'hui — Néo-Impressionnistes. „Le Journal", 28 janv. 1894.
56. Mirbeau O. Néo-Impressionnistes. „Echo de Paris", 23 janv. 1894.
57. Thiphereth (pseudonyme?). Néo-Impressionnistes. „Le Coeur", juill. 1894.
58. „Pan", premier numéro, 1898.
59. Signac P. D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme. Paris, 1899.
60. Fontainas A. Art moderne. „Mercure de France", mai 1900.
61. Meier-Graefe J. Der moderne Impressionismus. Berlin [1903—1904].
62. Mauclair C. L'Impressionnisme — son histoire — son esthétique — ses maîtres. Paris, 1904.
63. Meier-Graefe J. Entwicklungs-geschichte der modernen Kunst. Stuttgart, 1904.
64. Morice C. Le XXI^e Salon des Indépendants. „Mercure de France", 15 avril 1905.
65. Herrmann C. Der Kampf um den Stil. Berlin, 1911.
66. Raphael M. Von Monet zu Picasso. Leipzig, 1913.
67. Keller H. et Macleod J. The Application of the Physiology of Color Vision in Modern Art. „Annual Report, Smithsonian Institution", 1917, pp. 723—739.
68. Fer E. Les Principes scientifiques du néo-impressionnisme. „Pages d'Art", déc. 1917, mai 1918.
69. Coquirot G. Les Indépendants. Paris, s. d. [1920]
70. Marzynski G. Die Methode des Expressionismus — Studien zu seiner Psychologie. Leipzig, 1920.
71. Kahn G. Au temps du pointillisme. „Mercure de France", mai 1924.
72. Seurat et ses amis — La suite de l'impressionnisme. Каталог выставки, galerie Wildenstein. Paris, déc. 1933 — janv. 1934.
73. Escholier R. Seurat et ses amis. „Le Journal", 20 déc. 1933.
74. Lévy-Guthmann A. Seurat et ses amis. „Art et Décoration", janv. 1934.
75. Schilderyen uit de Divisionistische School van Georges Seurat tot Jan Toorop. Каталог выставки, Biymans Museum. Rotterdam, déc. 1936 — janv. 1937.
76. Seurat and his Contemporaries. Каталог выставки, Wildenstein Galleries. London, janv.—febr. 1937.
77. Escholier R. La Peinture française — XX^e siècle. Paris, 1937.
78. Les Néo-Impressionnistes. Каталог выставки, galerie de France. Paris, déc. 1942—janv. 1943.
79. Dorival B. Les Etapes de la peinture française contemporaine. Paris, 1943, vol. I.
80. Maret F. Les Peintres luministes — l'art en Belgique. Bruxelles, 1944.
81. Rostrup H. Pointillisme, Meddelelse fra Ny Carlsberg Glyptotek. Kopenhagen, 1947.
82. Saint-Clair M. [M^{me} Maria van Ryselberghe] Galerie privée, Paris, 1947.
83. Fénéon F. Oeuvres. Paris, 1948.
84. Gauss C. E. The Aesthetic Theories of French Artists — 1855 to the Present. Baltimore, 1949.
85. Pointilists and Their Period. Каталог выставки, Redfern Gallery. London, nov. — déc. 1950.
86. Seurat and his friends. Каталог выставки, Wildenstein Galleries. New York, nov. — déc. 1953. Предисловие J. Rewald.
87. F. Marti Ibanez. An Experiment in Correlation: the Psychological Impact of Atomic Science on Modern Art. „Arts and Architecture", janv., fébr., march 1953:
88. Pogu G. Sommaire de technologie divisionniste, каталог выставки Птижана. Paris, galerie de l'Institut, avril 1955.
89. L'Impressionnisme en Belgique avant 1914. Каталог выставки, Casino municipal, Knocke-le-Zoute-Albert Plage, juill.—août 1955.
90. Habasque G. Le Contraste simultané des couleurs et son emploi en peinture depuis un siècle; Meyerson I. Problèmes de la couleur. Paris, 1957.
91. Les Néo-impressionnistes. Каталог выставки, galerie J.-C. & J. Bellier, Paris, juin—juill. 1961, III.

РАЗЛИЧНЫЕ НЕОИМПРЕССИОНИСТЫ

АНГРАН ШАРЛЬ (1854—1926)

1. Fénéon F. Catalogue des trente-trois. „La Cravache", 19 janv. 1889; Fénéon. Oeuvres. Paris, 1948.
2. Статья об Ангрane в „Par chez nous", févr. — mars 1921.
3. Anonyme [F. Fénéon?]. Charles Angrand. „Bulletin de la Vie artistique", 5 avril 1926.
4. Inédit de Charles Angrand. „La Vie", 1^{er} oct. 1936.
5. Anonyme. Предисловие к каталогу выставки Шарля Анграна, galerie André Maurice. Paris, déc. 1960 — janv. 1961.

ГОССОН ЛЕО (1861?—1942?)

1. F. [F. Fénéon]. Léo Gausson. „Revue blanche", 1896, vol. 10, p. 336.
2. Maucclair C. Choses d'art. „Mercure de France", mai 1896.

ДЮБУА-ПИЛЛЕ АЛЬБЕР (1846—1890)

1. Christophe J. Dubois-Pillet. „Les Hommes d'Aujourd'hui", n° 370, 1890, vol. 8.
2. F. F. [F. Fénéon] Note sur la mort d'A. Dubois-Pillet. „L'Art moderne", 21 août 1890.
3. Christophe J. Le Commandant Dubois. „Art et Critique", 30 août 1890.
4. Antoine J. Dubois-Pillet. „La Plume", 1891, III, p. 299.
5. Christophe J. Albert Dubois-Pillet. „La Cravache", 15 sept. 1892.

КРОСС АНРИ-ЭДМОН (1856—1910)

1. Fénéon F. Статья о Кроссе в „Le Chat noir", mars—avril 1892.
2. Verhaeren E. Предисловие, написанное в форме письма, к каталогу выставки Кросса. Paris, galerie Druet, 21 mars — 8 avril.
3. Denis M. Предисловие к каталогу выставки Кросса. Paris, galerie Bernheim Jeune, avril—mai 1907; Denis. Théories. Paris, 1912, pp. 152—155.
4. Denis M. Предисловие к каталогу посмертной выставки Кросса. Paris, galerie Bernheim Jeune, oct.—nov. 1910.
5. [F. Fénéon] Les Carnets d'Henri-Edmond Cross, I—VII. „Bulletin de la Vie artistique", 15 mai, 1^{er} sept., 1^{er} et 15 oct. 1922.

6. Cousturier L. H.-E. Cross. Paris, 1932.
7. Saint-Clair M. [M^{me} Maria van Ryselberghe] Galerie privée. Paris, 1947.

ЛЕММЕН ЖОРЖ

1. Nyns M. Georges Lemmen. Anvers, 1955.

ЛЮС МАКСИМИЛИАН (1858—1941)

1. Christophe J. Maximilien Luce. „La Cravache", 28 juill. 1888.
2. Kahn G. Chronique de la littérature et de l'art. „Revue indépendante", oct. 1888.
3. Christophe J. Maximilien Luce. „Les Hommes d'Aujourd'hui", 1890.
4. Anonyme. Maximilien Luce. „Les Hommes du Jour", n° 60, 13 mars 1909.
5. Holl J. C. La Jeune Peinture contemporaine. Paris, 1912.
6. Tabarant A. Maximilien Luce. Paris, 1928.
7. Turpin G. Dix-Huit Peintres indépendants. Paris, 1931.
8. Texcier J. Les Peintres et la vie — Maximilien Luce. „Le Populaire", 10 avril 1949.

ПИССАРРО КАМИЛЛ (1830—1903)

1. Rewald J. Histoire de l'impressionisme. Paris, 1955, pp. 426—428.
2. Nicolson B. The Anarchism of Pissarro. „The Arts", 1949, vol. II.
3. Brown R. F. Impressionist Technique — Pissarro's Optical Mixture. „Magazine of Art", janv. 1950.

ПИССАРРО ЛЮСЬЕН (1863—1944)

1. Lecomte G. En Angleterre — Lucien Pissarro et ses amis. „Art et Critique", 12 mars 1892.
2. Anonyme. Notice sur Lucien Pissarro. „L'Art moderne", 6 août 1893.
3. L. P. [Lucien Pissarro] Lettre à la rédaction. „Les Temps nouveaux", 7—13 déc. 1895.
4. Ricketts C. et Pissarro L. De la typographie et de l'harmonie de la page imprimée — William Morris et son influence sur les arts et métiers. Londres, 1898.

5. Статьи об „Eragny Press". „Books and Bookplates", n° 1, 1903, vol. IV.
6. Willrich E. Lucien Pissarro als Buchkünstler. „Zeitschrift für bildende Kunst", nov. 1906, III.
7. Manson J. B. Lucien Pissarro's Wood-Engravings. „Imprint", avril 1913.
8. Article sur Lucien Pissarro, peintre. „The Studio", 15 nov. 1916.
9. Clément-Janin. Peintres-Graveurs contemporains — Lucien Pissarro. „Gazette des Beaux-Arts", nov.—déc. 1919, pp. 337—351.
10. Marriott C. Modern Movements in Painting. London, 1920.
11. Rutter F. Some Contemporary Artists. London, 1922.
12. Каталоги двух выставок Люсьена Писсарро: „Memorial Exhibitions", Leicester Galleries. London.
13. Sickert W. R. A Free House, изложение O. Sitwell. London, 1947.
14. Robb B. The Wood-Engravings of Lucien Pissarro. „Signature", n° 6, 1948.
15. Rewald J. Lucien Pissarro — Letters from London, 1883—1891. „Burlington Magazine", july, 1949.
16. Pissarro Camille. Lettres à son fils Lucien. Paris, 1950.
17. Gwynn F. L. Sturge Moore and the Life of Art. London, 1952.
18. Rothenstein J. Modern English Painters — Sickert to Smith. London, 1952.
19. Каталог выставки „Designs and Engravings for the Eragny Press", Arts Council of Great Britain.
20. Каталог выставки „Retrospective of the Works of Lucien Pissarro", Ohana Gallery. London, nov. 1954.
21. Pissarro Lucien. Notes on the Eragny Press, and a Letter to J. B. Manson. Cambridge, 1957.

СИМВОЛИЗМ (ЛИТЕРАТОРЫ)

1. Hennequin E. J.-K. Huysmans. „Revue indépendante", juill. 1884.
2. Wyzewa T. de. La Littérature wagnérienne. „Revue wagnérienne", juin 1886.
3. D'Orfer L. Article sur le symbolisme. „Le Scapin", 1 sept. 1886.
4. Moréas J. Le Symbolisme. „Figaro littéraire", 18 sept. 1886 (le fameux „Manifeste symboliste").

ПТИЖАН ИППОЛИТ (1854—1929)

1. Souvenirs du peintre Jule Joëts recueillis par M.-A. Bernard. „Arts-Documents", n° 50, nov. 1954.
2. Каталог выставки Ипполита Птижана. Paris, galerie de L'Institut, avril 1956.

РИССЕЛЬБЕРГ ТЕО (1862—1926)

1. Verhaeren E. Théo van Rysselberghe. „L'Art moderne", 1898.
2. Verhaeren E. Théo van Rysselberghe. „Ver Sacrum", Zeitschrift der Vereinigung bildender Künstler Oesterreichs. Leipzig, 1899, n° 11.
3. Meier-Graefe J. Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Stuttgart, 1904.
4. Hevesi L. Acht Jahre Secession. Wien, 1906.
5. Denis M. Предисловие к каталогу выставки Тео ван Риссельберга. Bruxelles, galerie Giroux, nov.—dec. 1927.
6. Zure G. van. Заметка о Тео ван Риссельберге и хронологическая таблица в „Annuaire de l'Académie". Bruxelles, 1932.
7. Fierens P. Théo van Rysselberghe. Bruxelles, 1937.
8. Saint-Clair M. [Maria van Rysselberghe] Galerie privée. Paris, 1947.
9. Maret F. Théo van Rysselberghe. Anvers, 1948; Maus M. O. Trente Années de lutte pour l'art. Bruxelles, 1926; Journal de Signac. „Gazette des Beaux-Arts", juill.—sept. 1949, avril 1952, juill.—août 1953.

ФИНЧ А. ВИЛЬЯМ (1854—1930)

1. Sihtola R. A. W. Finch — maalari, graafikko, keraamikko"; Wennervirta L., Jantti Y. A. Suomen Talteem Vuosikirja 1945. Helsinki, 1945.

5. Kahn G. Réponse des symbolistes. „L'Événement", 28 sept. 1880.
6. Adam P. Le Symbolisme. „La Vogue", 4—11 oct. 1886.
7. Adam P. La Presse et symbolisme. „Le Symboliste", 7 oct. 1886.
8. Ghil R. Notre école. „La Décadence", 15 oct. 1886.

9. Vallette A. Les Symbolistes. „Le Scapin", 16 oct. 1886.
10. Monconys D. de. [P. Adam]. Les Personnalités symbolistes. „La Vie moderne", 4 déc. 1886.
11. Anonyme (Adam P., Moréas J., Méténier O., Fénéon F.). Petit Bottin des Lettres et des Arts. Paris, 1886.
12. Plowert Jack [P. Adam]. Petit Glossaire pour servir à l'intelligente des auteurs, décadents et symbolistes, Paris, 1888.
13. Christophe J. Symbolisme. „La Cravache", 16 juin 1888.
14. Wyzewa T. de. Les Origines de la littérature décadente, „L'Art moderne", 14 avril 1889.
15. Germain A. Du symbolisme. „Art et Critique", 5 oct. 1889.
16. Vanor G. L'Art symboliste. Paris, 1889.
17. Moréas J. Les Premières Armes du symbolisme. Paris, 1889.
18. Wyzewa T. de. Edouard Dujardin. „Les Hommes d'aujourd'hui", n° 338, 1890, vol. 8.
19. Hennequin E. Quelques écrivains français. Paris, 1890.
20. Huret J. Enquête sur l'évolution littéraire. „Le Figaro", mars—juill. 1891.
21. Anonyme. Les Préludes. „La Vie moderne", 14 et 21 juin 1891.
22. Kahn G. Les Origines du symbolisme. „Revue blanche", 1^{er} nov. 1901.
23. Kahn G. Symbolistes et Décadents. Paris, 1902.
24. Mendès C. Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900. Paris, 1903.
25. Retté A. Le Symbolisme. Paris, 1903.
26. Huysmans J. K. A Rebours. Paris, 1903.
27. Coquiot G. Le Vrai J. K. Huysmans. Paris, 1912.
28. Barre A. Le Symbolisme — Essai historique sur le mouvement poétique en France de 1885 à 1900. Paris, 1912.
29. Raynaud E. La Mêlée symboliste. Paris, 1918—1933, 3 vol.
30. Antoine A. Mes souvenirs sur le Théâtre libre. Paris, 1921, vol. II, Mes souvenirs sur le Théâtre Antoine et sur l'Odéon. Paris, 1933.
31. Mauclair C. Servitude et Grandeur littéraires. Paris, 1922.
32. Ghil R. Les Dates et les oeuvres — Symbolisme et Poésie scientifique. Paris, 1923.
33. Kahn G. Silhouettes littéraires. Paris, 1925.
34. Willy [H. Gauthier-Villard]. Souvenirs littéraires... et autres. Paris, 1925.
35. Henry M. L. Stuart Merrill, la contribution d'un Américain au symbolisme français. Paris, 1927.
36. Verhaeren E. Impressions — De Baudelaire à Mallarmé — Parnassiens et Symbolistes. Paris, 1928.
37. Fontainas A. Mes souvenirs du symbolisme. Paris, 1928.
38. Rachilde [M^{me} A. Vallette]. Portraits d'hommes. Paris, 1930.
39. Martino P. Parnasse et Symbolisme. Paris, 1930.
40. Lugué-Poe. La Parade, vol. I. Le Sot du tremplin — Souvenirs et Impressions de théâtre. Paris, 1930.
41. Régnier H. de. Mallarmé et les peintres. „L'Art vivant", 1^{er} avril 1930.
42. Régnier H. de. Nos rencontres. Paris, 1931.
43. Régnier H. de. De mon temps... Paris, 1933.
44. Wyzewa I. de. La Revue wagnérienne — Essai sur l'interprétation esthétique de Wagner en France. Paris, 1934.
45. Trudgian H. L'Esthétique de J. K. Huysmans. Paris, 1934.
46. Sotck V. Mémoire d'un éditeur. Paris, 1935.
47. Jaulme A. et Moncel H. Le Mouvement symboliste — Etude bibliographique et iconographique. Catalogue d'une exposition à la Bibliothèque Nationale. Paris, 1936.
48. Jaloux E., Saint-Pol Roux, Charpentier H., Auriant, Mockel A., Strentz H. Cinquantenaire du Symbolisme, numéro spécial. „Visages du Monde", 15 avril 1936.
49. Kahn G. Les Origines du symbolisme. Paris, 1936.
50. Valéry P. Existence du symbolisme. „Maestricht", 1938.
51. Ajaibert J. Mémoires en vrac — Au temps du symbolisme (1880—1890). Paris, 1938.
52. Mondor H. Vie de Mallarmé. Paris, 1941.
53. Hauteceur L. Littérature et Peinture en France du XVII^e au XX^e siècle. Paris, 1942.
54. Mazel H. Aux beaux temps du symbolisme (1890—1895). Paris—Bruxelles, 1943.

55. Dinar A. La Croisade symboliste. Paris, 1943.
56. Специальный выпуск „Le Point”, févr.—avril 1944.
57. Casteras R. de. Avant le Chat noir — Les hydropathes. Paris, 1945.
58. Hourticq L. L'Art et la littérature. Paris, 1946.
59. Michaud G. La Doctrine symboliste. Paris, 1947.
60. Clouard H. Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours, de 1885—1914. Paris, 1947.
61. Natanson T. Près de Mallarmé — Le paysage de Valvins et les peintres. „Maandblad voor Beëidende Kunsten”, oct. 1948.
62. Ramuz C. F. Les Grands Moments du XIX^e siècle français. Lausanne, 1948.
63. Raymond M. From Baudelaire to Surrealism. New York, 1950.
64. Lehmann A. G. The Symbolist Aesthetic in France (1885—1895). London, 1950.
65. Cornell K. The Symbolist Movement. New Haven, 1951.
66. Durry M. J. Jules Laforgue. Paris, 1952.
67. Roussou M. André Antoine. Paris, 1954.
68. Schmidt A. M. La Littérature symboliste. Paris, 1955.
69. Baldick R. Life of J. K. Huysmans. Oxford, 1955.
70. Amer H. Huysmans et la peinture. „La Tour Saint-Jacques”, mai—juin 1957.
71. Robichez J. Le Symbolisme au théâtre—Lugné-Poe et les débuts de „L'Oeuvre”. Paris, 1957.

СИМВОЛИЗМ (ХУДОЖНИКИ)

ВИЛЛЮМСЕН ИЕНС ФЕРДИНАНД (1863—1958)

1. Dorph N. V. Moderne Kunst in Dänemark. „Pan”, n° 2, 1898.
2. Rohde J. J. F. Willumsen. „Kunst und Künstler”, juli 1906; Rohde J. Journal fra en rejse i 1892. Kopenhagen, 1955.
3. Ohman H. J. F. Willumsen. Kopenhagen, 1921.
4. Willumsen J. F. Pictures, Sculptures, Ceramics, 1929.
5. Willumsen J. F. — Peintures, „Nice”, 1923.
6. Schultz S. J. F. Willumsen. Kopenhagen, 1948.
7. Schultz S. J. F. Willumsen. „Weibachs Kunstnerleksikon”. Kopenhagen, 1951, vol. III.
8. Willumsen J. F. Mine Erindringer. Kopenhagen, 1953.
9. Bodelsen M. Willumsen i halvfemsernes Paris. Kopenhagen, 1957.

КАРЬЕР ЭЖЕН (1849—1906)

1. Aurier A. Eugène Carrière. „Mercure de France”, 11 mai 1891; Aurier. Oeuvres posthumes. Paris, 1893.
2. Remacle A. Eugène Carrière. „La Plume”, 1891, pp. 89—94.
3. Bricon E. Psychologie d'art — Les maîtres de la fin du XIX^e siècle. Paris, 1900.
4. Séailles G. Eugène Carrière, l'homme et l'artiste. Paris, 1901.

5. Geffroy G. L'Oeuvre d'Eugène Carrière. Paris, 1902.
6. Mauclair C. Eugène Carrière. „L'Art décoratif”, mai 1902.
7. Mauclair C. Eugène Carrière. „Art et Décoration”, fevr. 1906
8. Geffroy G. Souvenirs d'Eugène Carrière, „Les Arts”, avril 1906.
9. Geffroy G. Eugène Carrière, peintre de portraits. „L'Art et les Artistes”, mai 1906.
10. Jamot P. Eugène Carrière. „Gazette des Beaux-Arts”, mai 1906.
11. Morice C. Eugène Carrière, l'homme et sa pensée, l'artiste et son oeuvre. Paris, 1906.
12. Denis M. Le Renoncement de Carrière — La superstition du talent „L'Ermitage”, 5 juin 1906; Denis. Théories. Paris, 1912.
13. Carrière E. Ecrits et Lettres choisies. Paris, 1907.
14. Faure E. Eugène Carrière, peintre et lithographe. Paris, 1908.
- 14a. Collection Jean Dolent, catalogue de vente. Paris, Hotel Drouot, 24 et 25 févr. 1910.
15. Séailles G. Eugène Carrière, essai de biographie psychologique. Paris, 1922.
16. Delteil L. Eugène Carrière, lithographies — Le peintre-graveur illustré. Paris, 1913.
17. Jourdain Frantz. Au Pays du souvenir. Paris, 1922.

18. Jan-Topass. Eugène Carrière. „Art in America", 1928, pp. 254—259.
19. Michel A. Sur la peinture française au XIX siècle. Paris, 1928.
20. Pierquin H. Eugène Carrière — Le sensibilité et l'expression de son art. „L'Art et les Artistes", nov. 1930.
21. Dubray J.-P. Eugène Carrière, essai critique. Paris, 1931.
22. Natanson T. Peints à leur tour. Paris, 1948.
23. Eugène Carrière et le symbolisme, каталог выставки. Paris, Orangerie des Tuileries, déc. 1949 — janv. 1950.
24. Musée national du Louvre — Peintures, Ecole française, XIX^e siècle. Paris, 1958, vol. I, A—C.
17. Muther R. Aufsätze über bildende Kunst. Berlin, 1914.
18. Bénédite. L. Notre art — Nos maîtres — Puvis de Chavannes, Gustave Moreau et Burne-Jones. Paris, 1922.
19. Evènepoel H. Gustave Moreau et ses élèves. Paris, 1923.
20. Charensol G. Gustave Moreau. „L'Art vivant", 1926, pp. 252—254.
21. Rouault G. Gustave Moreau — A propos de son centenaire. „Le Correspondant", 10 avril 1926.
22. Rouault G. et Suarès A. Gustave Moreau. „L'Art et les artistes", numéro spécial, avril 1926, III.
23. Rouault G. Souvenirs intimes. Paris, 1927.
24. Petitbon M. Gustave Moreau — Originalité de sa pensée et de son oeuvre. „Bulletin des Musées de France", 1931.
25. Ironside. Gustave Moreau. „Horizon", n° 1, 1940.
26. Lejaux J. L'oeuvre de Gustave Moreau. „Le Dessin", n° 1, 1947.
- 26a. Chassé C. Le mouvement symboliste dans l'art du XIX^e siècle. Paris, 1947.
27. Eugène Carrière et le symbolisme, каталог выставки. Paris, Orangerie des Tuileries, déc. 1949 — janv. 1950.
28. Proust M. Contre Sainte-Beuve, suivi de Nouveaux Mélanges. Paris, 1954.
29. Beurdeley C. Gustave Moreau. „Connaissance des Arts", 15 nov. 1955.
30. Gremona I. Moreau sconosciuto. „Circolare Sinistra", 4—5, 1955.
31. Visionaries and Dreamers, каталог выставки, Corcoran Gallery of Art. Washington, D. C, avril—mai 1956.
32. Breton A. L'Art magique. Paris, 1957.
33. Holten R. von. Oedipe et le Sphinx — Gustave Moreaus genombrottsverk, специальный выпуск „Symbolister" de „Tidskrift for Konstvetensk", XXXII, 1957.
34. Holten R. von. Gustave Moreau sculpteur. „Revue des Arts", n^{os} 4—5, 1959.
35. Georges Rouault et André Suarès. Correspondance. Paris, 1960.
36. Holten R. von. L'Art fantastique de Gustave Moreau. Paris, 1960.
37. Gustave Moreau, каталог выставки, Musée du Louvre. Paris, juin 1961.
38. Anonyme. The Splendrous Art of Gustave Moreau. „Life", 21 July 1961.

МОРО ГЮСТАВ (1826—1898)

1. Leprieur P. Gustave Moreau et son oeuvre. Paris, 1889.
2. Huysmans J. K. Gertains. Paris, 1889.
3. Marx R. Moreau. „Pan", n° 1, 1897.
4. Thèvenin L. L'Esthétique de Gustave Moreau. Paris, 1897.
5. Renan A. Gustave Moreau. „Gazette des Beaux-Arts", janv., mars, avril, juill., nov., déc. 1899; Renan. Gustave Moreau. Paris, 1900.
6. Flat P. Le Musée Gustave Moreau — L'artiste, son oeuvre, son influence. Paris, 1899.
7. Geffroy G. L'oeuvre de Gustave Moreau. Paris, 1900.
8. Schuré E. L'oeuvre de Gustave Moreau. „Revue de Paris", déc. 1901.
9. Dimier L. L'Inspiration de Gustave Moreau. „Minerva", 15 nov. 1902.
10. Flat P. Le Musée Gustave Moreau. Paris, 1904; Paris, 1926.
11. Montesquieu E. de. Предисловие к каталогу выставки Моро, galleries Georges Petit, Paris. 1906.
12. Vaucaire M. Salomé à travers l'art et la littérature. „Nouvelle Revue", 1907.
13. Cateau. L'Esthétique de Gustave Moreau et son fatalisme. Paris, 1907.
14. Loisel Abbé. L'Inspiration chrétienne du peintre Gustave Moreau. Paris, 1912.
15. Laran J. Gustave Moreau. Paris, s. d. [1913].
16. Desvallières G. L'oeuvre de Gustave Moreau. Paris, 1913.

39. Holten R. von. Le Développement du personnage de Salomé à travers les dessins de Gustave Moreau. „L'Oeil", juill.—août 1961.
40. Redon — Moreau — Bresdin, каталог выставки. Museum of Modern Art., New York; Art Institute. Chicago, dec. 1961 —aprii 1962.

ПЮВИ ДЕ ШАВАНН ПЪЕР (1824—1898)

1. Aynard E. Les Peintures décoratives de Puvis de Chavannes au Palais des Arts de Lyon. Lyon, 1884.
2. Caze R. La Foire aux peintures. „Lutèce", n^{os} 172—175, 1885.
3. Kahn G. Chronique — Exposition Puvis de Chavannes, „Revue indépendante", janv. 1888.
4. Aman-Jean. Puvis de Chavannes. „L'Art dans les Deux Mondes", 29 nov. 1890.
5. Florisoone C. Puvis de Chavannes. Amiens, 1893.
6. Vachon M. Puvis de Chavannes. Paris, 1895; Paris, 1900.
7. Puvis de Chavannes. „La Plume", 15 nov. 1895.
8. Cox K. Puvis de Chavannes. „The Century Magazine", febr. 1896.
9. Puvis de Chavannes. „Revue populaire des Beaux-Arts", n^o 17, 1898.
10. Puvis de Chavannes. „Figaro illustré", febr. 1899.
11. Mauclair C. Puvis de Chavannes. „Nouvelle Revue", 16 juin 1899.
12. Buisson J. Pierre Puvis de Chavannes — Souvenirs intimes. „Gazette des Beaux-Arts", juill.—sept. 1890.
13. Mourey G. Some Sketches by Puvis de Chavannes. „International Studio", nov. 1899.
14. Road L. L. P. Puvis de Chavannes. Boston, 1899.
15. Farge J. La. Puvis de Chavannes. „Scribner's Magazine", n^o XXVII, 1900, pp. 672-684.
16. Golberg M. Puvis de Chavannes. Paris. 1901.
17. Wyzewa T. de. Peintres de jadis et d'aujourd'hui. Paris, 1903.
18. Adam M. Les Caricatures de Puvis de Chavannes. Paris, 1906.
19. Scheid G. L'oeuvre de Puvis de Chavannes à Amiens, 1907.

20. Ricketts C. Modern Painters. „Burlington Magazine", aprii 1908.
21. Thévenin L. Puvis de Chavannes, 1909.
22. Mandach C. de et Wehrle L. Lettres de Puvis de Chavannes. „Revue de Paris", 15 déc. 1910; 1 fevr. 1911.
23. Тугенхольд Т. Пюви де Шаванн. С.-Петербург.
24. Michel A. et Laran J. Puvis de Chavannes. „Les Arts", mars 1914.
25. Riotor L. Puvis de Chavannes. Paris, 1914.
26. Segard A. Fresques inédites de Puvis de Chavannes. „Les Arts", mars 1914.
27. Jean R. Puvis de Chavannes. Paris, 1914; Paris, 1933.
28. Bénédite L. Notre art — Nos maîtres — Puvis de Chavannes, Gustave Moreau et Burne-Jones. Paris, 1922.
29. Galtier H. Puvis de Chavannes. Paris, 1924.
30. Werth L. Puvis de Chavannes. Paris, 1926.
31. Mauclair C. Puvis de Chavannes. Paris, 1928.
32. Declairieux A. Puvis de Chavannes et ses oeuvres. Lyon, 1928.
33. Michel A. Sur la Peinture française au XIX^e siècle. Paris, 1928.
34. Lagaisse M. Puvis de Chavannes et la peinture lyonnaise du XIX^e siècle. Lyon, 1937.
35. Goldwater R. Puvis de Chavannes — Some Reasons for a Reputation. „Art Bulletin", march 1946.
36. Chassé C. Le Mouvement symboliste dans l'art du XIX^e siècle. Paris, 1947.
37. Natanson T. Peints a leur tour. Paris, 1948.
38. Eugène Carrière et le symbolisme, каталог выставки. Paris, Orangerie des Tuileries, déc. 1949 — janv. 1950.
39. Visionaries and Dreamers, каталог выставки. Corcoran Gallery of Art. Washington, C. D., april—may 1956.

ХОДЛЕР ФЕРДИНАНД (1853—1918)

1. Burger F. Cézanne und Hodler. München, 1917.
2. Hodler, каталог выставки. Kunstmuseum, Berne, août—oct. 1921.
3. Hodler, каталог выставки. Kunstmuseum, Berne, mai—juin 1938.

4. Bender E. et Mueller W. Y. Die Kunst Ferdinand Hodlers. Zürich, 1941; 2 vol.
5. Hugelshofer W. Ferdinand Hodler. Zurich, 1953.

ЭНСОР ДЖЕЙМС (1860—1949)

1. Tannenbaum L. James Ensor. New York, 1951.
2. Coquiот G. La Vie artistique. „La Vogue", févr. 1899.
3. Denis V. James Ensor. „Ulisse", juill. 1950.

4. Arcangeli F. Ensor, pittore perplesso. „Paragone", sept. 1950.
5. Wight F. S. Masks and Symbols in Ensor. „Magazine of Art", nov. 1951.
6. Ensor, каталог выставки десяти картин Энсора, Feigl Gallery. New York, febr. 1953.
7. Haesaerts P. James Ensor. London, 1957.
8. James Ensor — каталог выставки ранних работ Энсора. Allan Frumkin Gallery. New York et Chicago.
9. James Ensor, каталог выставки. Marlborough Galleries. London, april—may 1960.
10. Ensor, каталог выставки. World House Galleries. New York, sept.—oct. 1960.

УКАЗАТЕЛЬ

- Адан Поль 85, 86, 95, 96, 98, 99, 101, 106, 114
Ажалбер Жан 86, 99, 106
Айе Луи 73, 77, 96, 214, 231, 263, 264
Академия Жюльена 119, 128, 169—172, 182, 187, 192 (прим. 2), 286, 295
Александр Арсен 74, 75, 87 (прим. 47), 101
Алексис Поль 43, 85, 93, 99, 100
Аликан. Арль 135, 154, 155
Аман-Жан 53, 78
Америка, американцы 14, 18, 20, 21, 95, 119, 171, 222, 292—294, 312, 329, 331
Амстердам 269, 333
Анархизм, анархисты 17, 81, 93, 100, 101—103, 116 (прим. 24), 221, 294, 335
«Английская таверна», кафе 85, 98
Ангран Шарль 15, 30, 38, 54, 58, 59, 67, 68, 72—75, 80, 83, 85, 99, 109, 263, 267, 295, 297
Анкетен Луи 26—29, 38, 39, 42—45, 62, 78, 95, 99, 104, 122—124, 132, 177—180, 192 (прим. 13), 193 (прим. 19), 214, 234, 262, 266, 271, 295, 316, 324, 325, 333—335, 337
Анри Мари (Ле Пульдю) 183—186, 281
Анри Шарль 16, 64—66, 81—85, 87 (прим. 37), 90, 92, 95, 96, 98—100, 116 (прим. 29), 265, 266, 295, 312, 324
Анри-Мартен 78
Антверпен 13, 16, 18, 20, 21, 26, 30, 45, 224
Антуан Андре 16, 43, 44, 82, 289
Антуан Жюль, критик по вопросам искусства 179, 297
Аньер 38—40, 43, 45, 57, 151, 324
Арль 48, 120, 129, 131—136, 139, 141, 145, 148—157, 159, 161—164, 166 (прим. 32), 168, 169, 175, 177, 191, 196—200, 203, 205, 209, 210, 212, 213, 215, 219, 222—226, 229, 232, 233, 235, 238, 244, 247—249, 251, 254, 272, 305
«L'Art dans les Deux Mondes», журнал 294
«Art et Critique», журнал 179, 291
«L'Art moderne», бельгийский журнал 67, 95, 230
- Базиль Фредерик 246
Баллин Могенс 300, 316
Банвиль Теодор де 91, 94
Барабудур 327
Барбизонская школа 19, 209
Баррес Морис 86, 94, 99, 100, 289, 314
Бастьен-Лепаж Жюль 19
Беллио Жорж де 293, 304, 305
Бенар Альбер 14
Бернар Мадлен 118, 127, 128, 146 (прим. 24), 281, 307, 309, 345 (прим. 10)
Бернар Эмиль
у Кормона 22, 23, 49 (прим. 18) — позирует
Тулуз-Лотреку 27 — пробует заняться пуантилизмом 29 — встречается с Гогеном в Понт-Авене (1886) 32 — его посещает
Синьяк 38 — настроен против Синьяка 38, 39 — дружит с Ван Гогом 36, 40, 41 — его индивидуальность 40, 41 — почитатель
Редона 42, 115 — встречается с Орье в Сен-Бриаке 121 — приезжает в Понт-Авен (1888) 118, 121 — и Анкетен 122, 123 — его картины производят впечатление на Гогена 118, 122, 124 — работает в Понт-Авене 124—128 — восхищается Гогеном 126, 127 — не осмеливается написать портрет Гогена 130 — Гоген рассказывает ему о происшествии в Арле (он сообщает об этом Орье)

- 163 — участвует в выставке у Вольпини 175, 176, 192 (прим. 13) — Орье оказывает ему поддержку в устройстве выставки у Вольпини 178 — о Понт-Авене 182 — насмехается над Сёра и Писсарро 185 — приводит Орье к Тео Ван Гогу 225 — знакомит Орье со своими друзьями художниками 225 — передает Орье заметки о Ван Гоге 225, 226, 240 (прим. 69) — сообщает Орье о смерти и похоронах Ван Гога 256, 257 — помогает Тео развесить картины у гроба Винсента 257 — Тео Ван Гог просит его помочь отобрать картины Винсента 259 — переписывается с Гогеном (1890—1891) 278—283 — сомневается в своем призвании 278, 279 — впадает в мистицизм 280 — Гоген приглашает его поехать вместе на Мадагаскар 282 — вместо Мадагаскара Гоген предлагает ехать на Таити 285 — просит Орье написать статью о Гогене 284 — порывает с Гогеном 306, 307 — его работа (1892—1893) 307, 308 — высказывания Орье о Бернаре 309, 337 — интервью 324, 325, 330 — устраивает небольшую посмертную выставку произведений Ван Гога 259, 260, 295, 333, 346 (прим. 32) — упомянут в статье Орье 337 — упоминается 43—45, 48, 120, 125, 129, 134, 139, 142, 144, 145 (прим. 9), 148, 152, 155—161, 164, 169, 173, 177, 180, 181, 183, 186—188, 190—192 (прим. 13), 209, 210, 213, 214, 217—223, 234, 235, 243, 248, 258, 261, 263, 266, 274 (прим. 40), 289, 294, 300, 304, 314, 316, 318 (прим. 67), 326, 332, 334, 342, 345 (прим. 10), 346 (прим. 30, 32) — «Бретонки на лугу» 126, 155, 222 — «Портрет бабушки художника» 123
- Бинг, галерея, Париж 45
Блан Шарль 53
Бодлер Шарль 91, 99, 113
Бок Анна 231, 268
Болдини Джиованни 15, 295
Бонгер Андрис 24—26, 162, 243, 251
Бонгер Иоганна (г-жа Тео Ван Гог)
беременность 212, 213 — рождение сына 228 — впечатление от Винсента 242 — успокаивает Винсента 252 — увозит больного мужа в Голландию 260 — упоминается 162, 164, 201, 202, 233, 247, 251, 253, 256, 261, 292, 333, 342
Бонна Леон 20, 22, 26, 328
Боннар Пьер 172, 187, 263, 266, 286, 290, 300, 316, 324, 325, 332, 334, 335, 337
- Бретань 23, 47, 48, 119—121, 129, 151, 153, 159, 169, 175—177, 181, 187—191, 202, 210, 224, 234, 243, 250, 260, 271, 277, 283, 285, 286, 289, 291, 304, 305, 327, 333, 340
Бретон Жюль 42
Бруйон (Жан де Ротоншан) 289, 314
Брюан Аристид 18, 27, 291
Брюйя Альфред 161, 246
Брюссель 20, 21, 66—69, 114, 123, 168, 169, 231, 260, 268, 269, 271, 295—297, 333
Бугро Виллиам 18, 20, 78, 172, 295
Буланже Жорж, генерал 18, 100, 101, 291
Буссо и Валадон — см. Гупиль
- Вагнер Рихард 17, 38, 91, 92, 94, 96, 133, 174, 184
Валадон Сюзанна 27, 28, 41, 181
Валери Поль 65
Валлет, г-жа — см. Рашильд
Валлет Альфред 289, 314
«Wallonie, La», журнал 95, 231
Валлотон Феликс 171, 172, 263, 265, 266, 286, 316, 332
Вальвен 114
Ван Гог Винсент первые годы работы художника 21, 47 — приезд в Париж 13, 14 — и импрессионисты 19—21 — у Кормона 22—24, 26, 29, 49 (прим. 20) — готов жениться на любовнице Тео 24, 25 — живет вместе с Александром Ридом 25, 26 — пишет натюрморты (цветы) 24, 26 — дружит с Лотреком 27 — дружит с Анкетеном 28, 123 — его творческая эволюция в Париже 30 — дружба с Камиллом Писсарро 30, 31 — дружба с Гийоменом 31 — дружба с Хартриком 31, 32 — встречается с Гогеном в Париже 33 — расстроен мелкими дрягами между художниками Парижа 33, 34 — трудности во взаимоотношениях с братом 34, 35 — его индивидуальность 35, 36 — встречается с папашей Танги 36, 37 — знакомится с Анграном 38 — дружит с Синьяком 36, 38—40 — о пуантилизме 40, 41, 51 (прим. 56), 74 — дружба с Бернаром 36, 40, 41, 128, 129 — о художниках барбизонской школы 42 — устраивает выставку в «Тамбурине» 42 — устраивает выставку в ресторане «Ла Фурш» 43 — отношения с Сегатори 42 — отношения с Сёра 43, 48, 51 (прим. 56), 72, 148, 149 — выставляется в «Свободном театре» 43, 44 — выставляется в «La Revue indépendante» 44, 85, 95 — и японские эстампы 44, 45, 51 (прим. 70) —

восхищается мартиникскими картинами Гогена 120 — подавлен Парижем 47, 48 — уезжает в Арль 48 — дорога в Арль 132 — первые впечатления от Прованса 132, 133 — первые произведения, созданные в Арле 132, 133, 135, 136 — работает по воображению 134 — его техника в Арле 136 — его рисунки в Арле (тростниковые перья) 136, 138 — дружба с зуавом Милье 139 — об искусстве портрета 140, 247, 248 — находит свои картины «уродливыми» 140 — символизм цвета 129, 140, 141 — переписка с Гогеном 130 — думает об отъезде в Понт-Авен 129 — приглашает друзей в Арль 129 — приглашает в Арль Гогена 144, 145 — мечтает о «Мастерской юга» 129, 145, 161, 165, 203 — предлагает Гогену и Бернару обмениваться картинами 130 — переписка с братом 141, 142 — о «доле участия» Тео в его работах 142 — Тео оказывает ему материальную помощь 142 — разгадывает истинное отношение Гогена к Тео 144 — готовится к приезду Гогена в Арль 148—150 — ритм его работы 148, 149 — пишет картину «Рона ночью» 149 — боится заболеть 150 — говорит о безумии 150 — первые дни совместной жизни с Гогеном 152 — о Гогене (письмо к Бернару) 152 — критически относится к установленному Гогеном бюджету 153 — работает с Гогеном в Аликане 154 — копирует одну из бретонских картин Бернара 155 — пишет «Красный виноградник» 155 — влияние Гогена 156—158 — споры и несогласия с Гогеном 158—160 — его портрет, написанный Гогеном 160, 166 (прим. 36) — инцидент в кафе 160 — Гоген решает уехать 160, 161 — экскурсия в Монпелье 161 — Гоген решает остаться в Арле 161 — не верит в решение Гогена 162 — узнает о помолвке Тео 162 — «нападает» на Гогена 162 — отрезает себе ухо 162, 167 (прим. 45) — относит ухо в публичный дом 162, 163 — в больнице 164 — приезд Тео 164 — пишет Гогену 164, 165 — выписывается из госпиталя 196 — обижен на Гогена 196, 197 — о его здоровье 197 — возвращается в больницу из-за мании преследования 197 — снова начинает писать (г-жа Рулен) 197, 198 — жители Арля ходатайствуют о его госпитализации 198 — его посещает Синьяк 199 — снова пишет 200 — говорит о самоубийстве 200 — хочет поступить в убежище для умалишенных в Сен-

Реми 200, 201 — отказывается ехать в Понт-Авен или Париж 202 — хочет записаться в Иностраннный легион 202 — прибывает в Сен-Реми 204 — описание убежища 204 — диагноз д-ра Пейрона 205 — характер заболевания Винсента 205, 206 — «лечение» в Сен-Реми 206 — описывает свою жизнь в Сен-Реми 206—208 — работает в саду убежища 207, 209 — думает о Гогене и Бернаре 209, 210, 217—219 — заинтересован кипарисами 209 — первая поездка в Арль 210, 212 — получает известие, что Иоганна Ван Гог ожидает ребенка 212 — первый припадок в Сен-Реми 212 — мечтает о выздоровлении 213 — новые краски 212 — согласен с Тео, что ему не следует выставляться вместе с группой Гогена у Вольпини 176, 177, 209 — выставляется с «Независимыми» (1888 и 1889) 214 — приглашен участвовать в выставке «Группы двадцати» (1890) 213, 214 — подавлен одиночеством 216 — объясняет причину приезда на юг 216 — хочет жить рядом с Писсарро 216 — Писсарро рекомендует ему доктора Гаше 217 — обсуждает свою эволюцию с Тео 217, 218 — делает копии 219 — пишет картину по рисунку Гогена 220, 247—249 — о «новизне» некоторых сюжетов 220 — критикует религиозные сюжеты Гогена и Бернара 221 — вступает в переписку с Бернаром 221 — 223 — проводит два дня в Арле 223 — новые припадки 223 — хочет присоединиться к Гогену и де Хаану 224 — статья Орье 226—228 — получает известие, что у Тео родился сын 228 — реакция на статью Орье 228—230 — письмо к Орье 229, 230 — говорит о том, чем обязан Гогену 229 — картины его производят сенсацию в Брюсселе 231, 232 — продает в Брюсселе «Красный виноградник» 231 — проводит два дня в Арле 232 — новый жесточайший припадок 232, 233 — пытается отравиться красками 233 — решает возвратиться на север 233 — спорит с д-ром Пейроном 233 — выставляется с «Независимыми» (1890) 233, 234 — его работы привлекают внимание 234 — хвалебные отзывы Гогена 234, 235 — работает с новым пылом 235 — готовится к отъезду из Сен-Реми 236 — пишет натюрморты (цветы) 236, 237, 247 — последние наблюдения д-ра Пейрона 237, 238 — отъезд из Сен-Реми 237 — с братом в Париже (1890) 242—244 — отъезд в Овер

244 — первые впечатления от Овера 244 — первые впечатления от д-ра Гаше 244 — 246 — первые работы в Овере 247—249 — пишет портрет д-ра Гаше 247—249 — первый офорт 248, 249 — обсуждает с Гогеном «Арлезианку» 249 — хочет приехать к Гогену в Бретань 249 — собирается сопровождать Гогена на Мадагаскар 250 — Тео проводит день в Овере 251 — собирается снять домик в Овере 251 — хочет организовать ряд выставок в парижских кафе 251 — краткий визит в Париж 251, 252 — встреча с Орье 252 — беспокоится о положении Тео 252, 254, 255 — опасается повторения припадков 252 — ссорится с д-ром Гаше 252, 273 (прим. 24) — картины, созданные в Овере 253, 254 — последнее письмо к Тео 254, 255 — самоубийство 255, 273 (прим. 32) — д-р Гаше осматривает его 255 — последние часы с Тео 256 — смерть 256 — похороны 256, 257 — высказывание Мирбо о посмертной выставке у «Независимых» 261, 262 — посмертные выставки 259—262, 266, 295, 333, 346 (прим. 32) — посмертная слава 272 — упоминается 15, 16, 18, 46, 52, 82, 109, 115, 118, 121, 122, 124—127, 131, 143, 151, 169, 174, 175, 178, 184, 185, 189—191, 215, 225, 258, 260, 265, 268, 274 (прим. 33), 280, 281, 284, 291—294, 296, 297, 300, 304, 306, 308, 309, 311, 315, 323, 324, 334, 336, 342, 344 — «Арлезианка» (г-жа Жину) 160, 232, 248, 249 — «Едоки картофеля» 31, 45 — «Звездная ночь» (Рона. Арль) 213, 214 — «Звездная ночь» (Сен-Реми) 209, 210, 217 — «Ирисы» 209, 214, 218, 241 (прим. 91), 261 — «Кипарисы» 209, 230, 234, 261 — «Красный виноградник» (Арль) 155, 215, 220, 231, 268 — «Ночное кафе» (Арль) 140, 141, 150, 155, 156, 159 — «Нянька» (г-жа Рулен) 197, 198 — «Пейзаж с оливами» 209, 210, 217 — «Подсолнечники» 152, 156, 158, 198, 209, 215, 229, 231, 234 — «Портрет д-ра Гаше» 244, 247 — 250 — «Портрет папаши Танги» 37, 43, 261, 334 — «Спальня» (Желтый домик. Арль) 140, 141, 149, 150, 152, 157, 219 — «Тарасконский дилижанс» 139, 141, 218, 220 — «Церковь в Овере» 247

Ван Гог Вильгельмина (Вил), сестра Тео и Винсента 19, 34, 35, 42, 45, 46, 133, 200, 209, 212, 229, 237, 244, 247, 259

Ван Гог Винсент В., сын Тео Ван Гога 212, 228, 231, 233, 247, 251, 253, 260

Ван Гог Иоганна, г-жа Тео Ван Гог (урожденная Бонгер) — см. Бонгер Иоганна

Ван Гог Тео

у Гупиля 18, 19 — переезжает на улицу Лепик 24 — испытывает трудности с Винсентом 24, 34—36 — хочет открыть собственную галерею 26 — помогает Винсенту 48, 141, 142 — покупает произведения импрессионистов и молодых художников 46, 142, 143 — подписывает договор с Моне 47, 143 — покупает работы Гогена 47 — устраивает выставку Писсарро, Гогена и Гийомена 47 — переписывается с Винсентом 131, 141 — оказывает материальную помощь Винсенту 142 — как торговец картинами 143, 144 — получает наследство после смерти дяди 144 — подписывает договор с Гогеном 144 — выставляет произведения Гогена (1888) 154 — обручается с Иоганной Бонгер 162 — вызван в Арль Гогеном 163 — у Винсента в госпитале 164 — сообщает невесте о положении брата 164 — высказывается против участия Винсента в выставке у Вольпини 176, 181 — критикует последние работы Гогена и Бернара (1889) 189, 190, 217, 218 — одобряет «Прекрасную Анжелу» 189 — женитьба 199, 200 — о характере Винсента 201, 202 — ходатайствует о помещении брата в убежище Сен-Реми 202, 203 — обсуждает творческую эволюцию Винсента 210 — рождение сына 228 — высказывания о «Независимых» 234 — описывает д-ра Гаше 236 — с братом в Париже (1890) 242—244 — проводит день у Винсента в Овере 251 — хочет снять в Овере дом для Винсента 251 — серьезно заболевает его сын 251 — хочет уйти от Гупиля 251, 254, 255 — пытается подбодрить Винсента, несмотря на собственные огорчения 251 — последнее письмо Винсента к Тео 254, 255 — д-р Гаше вызывает его в Овер 255, 256 — последние часы у постели Винсента 256 — на похоронах Винсента 256, 257 — задумывает выставку произведений брата 258, 259 — предлагает Орье написать книгу о Винсенте 258 — просит Бернара помочь ему отобрать картины Винсента 259 — теряет рассудок 260, 274 (прим. 49) — его перевозят в Голландию 260 — смерть 260 — упоминается 13, 20, 22, 31, 33, 35, 41, 45, 48, 119, 127, 128, 130, 131—136, 140, 145, 148—150, 152, 153, 155, 157—161, 169, 175,

- 178, 180, 184, 188, 196—198, 204, 206—209, 212—214, 216, 219—221, 223—225, 229—233, 235, 237, 238 (прим. 24), 245, 246, 248, 250, 252, 253, 261, 272, 277, 286, 292—294, 305, 342
- Веласкес 13, 22, 325
- Вельде Анри ван де 74, 79, 114, 234, 264, 265, 268
- Веркаде Виллибор 299, 300, 314, 316, 333
- Верлен Поль 16, 90, 91, 93, 95, 96, 99, 289, 291, 313, 315
- Вермеер Ян 133
- Веронезе Поль 13, 53
- Верхарн Эмиль 62, 67, 69, 72, 75, 83, 84, 95, 96, 99, 101, 268, 269, 291
- «*Vie moderne, La*», журнал 96, 112
- Визева Теодор де 16, 86, 94, 95, 96, 98, 99, 103, 106—109, 113, 114, 193 (прим. 19), 226, 269, 291, 294
- Вилломсен Иенс Фердинанд 188, 194 (прим. 49), 263, 266, 286, 298, 314, 316, 324, 333
- Вилье де Лиль-Адан Огюст 90, 91, 94, 96, 104
- Винчи Леонардо да 11, 270, 294, 315, 332
- Виньон Виктор 44, 216
- «*Vogue, La*», журнал 16, 63, 64, 85, 95, 96, 98, 179, 291
- Воллар Амбруз 344
- Вольпини 165 (прим. 20), 175, 177, 178, 179, 180, 181, 185, 191, 192 (прим. 12, 13), 209, 210, 225, 277, 292, 298, 300, 306, 324, 325
- «*Voltaire, Le*», журнал 302, 305
- Вотерс Эмиль 150
- Всемирная выставка — см. Выставка Всемирная
- Вьеле-Гриффен Франсис 93, 99, 101, 289
- Вюйар Эдуард 172, 187, 265, 286, 290, 300, 334, 335, 337
- Выставка Всемирная 174, 175, 177, 178, 181, 209, 215, 225, 243, 278, 281, 327
- Выставка Международная (галерея Жоржа Пти) 15, 41
- Гамсун Кнут, «Голод» 141
- Гаше Маргарита 248, 252
- Гаше Поль
описанный Тео Ван Гогом 236 — впечатление, произведенное на Винсента 244—246 — его индивидуальность 245, 246 — его портрет работы Ван Гога 244, 247—250 — страсть к гравированию 248 — ссора с Винсентом 252, 273 (прим. 24) — вызван к Винсенту 255 — похороны Винсента Ван Гога 256, 257 — упоминается 217, 240 (прим. 51), 243, 253, 254, 258, 259, 263, 266, 272 (прим. 7), 332
- Гаше Поль, сын д-ра Гаше 255
- Гельмгольц 56, 95
- Гийомен Арман 15, 19, 20, 21, 31, 33, 37, 38, 43, 44—47, 54, 59, 95, 135, 142, 143, 159, 169, 175, 176, 181, 217, 225, 234, 235, 243—245, 248, 252, 262, 266, 292, 295, 316, 334
- Гиль Рене 16, 95, 96, 99, 291
- Глоанек, пансион 32, 120, 121, 128, 141, 177, 182, 188, 307
- Гоген Метта (урожденная Гад) 33, 47, 119 — 121, 151, 188, 260, 283, 295, 300, 302, 303, 306, 321, 322, 329—331, 335, 339, 341, 343, 347 (прим. 50)
- Гоген Поль
о значении линии 83 — выставляется с импрессионистами (1886) 15, 60 — влияние Писсарро 15, 119, 303, 304 — первое пребывание в Понт-Авене 32, 33 — первая встреча с Бернаром 32 — встреча с Винсентом Ван Гогом в Париже 33 — спор с Сёра 33 — его индивидуальность 34 — отказывается выставляться в «*La Revue indépendante*» 44 — отъезд на Мартинику 43 — на Мартинике 119, 120 — возвращение с Мартиники 47 — выставляется у Гупиля (Буссо и Валадон) (1888) 47 — возвращается в Бретань 48 — в Понт-Авене (1888) 118, 120—122 — керамика 119 — в пансионе Глоанек 120, 121, 128, 142 — работы Бернара производят на него большое впечатление 124, 126, 128 — говорит о синтезе 125 — новые тенденции в его произведениях 125 — 127 — о роли теней 125, 126 — предлагает картину церкви в Низоне 127 — материальные затруднения 121, 128 — дает «урок» Серюлье 128, 172, 173 — переписка с Винсентом Ван Гогом 129—132 — наблюдает за Бернаром для того, чтобы написать портрет 130 — подписывает договор с Тео Ван Гогом 144 — не решается переехать к Ван Гогу в Арль 144 — мечтает вернуться на Мартинику 145, 153 — прибывает в Арль 150 — разочарован в Арле 151 — первые дни жизни с Винсентом 152 — договаривается с Винсентом о ежемесячном бюджете 153 — работает с Ван Гогом в Аликане 154 — пишет сбор винограда в Арле 155 — его влияние на Ван Гога 156—158 — споры и недоразумения с Винсентом 158 — 160 — Шуффенекер об арльских картинах Гогена 159 — пишет портрет Винсента 160,

166 (прим. 36) — инцидент в кафе 160, 166 (прим. 37) — решает покинуть Арль 160, 161 — поездка в Монпелье 161, 246 — решает остаться в Арле 161 — «нападение» Винсента 162 — подозревается в «убийстве» Винсента 163 — возвращается в Париж 163, 168 — рассказывает Бернару о событиях в Арле 163 — выставляется с «Группой двадцати» (1889) 168, 169, 192 (прим. 1) — решает возвратиться в Бретань 169 — проводит пасху 1889 года с Серюзье в Понт-Авене и Ле Пульдю 173, 174, 192 (прим. 3) — подготавливает выставку у Вольпини 175—178 — хочет, чтобы в ней участвовал Винсент 175, 176 — отзывы прессы о выставке у Вольпини 179, 180, 193 (прим. 17, 19) — отрицает сходство своих работ с работами Бернара 179, 180 — увлечен восточным искусством на Всемирной выставке 181, 281 — пишет статьи для журнала «Le Moderniste» 181, 194 (прим. 28) — подавлен приемом, оказанным выставке у Вольпини 181, 188, 277 — о новом направлении в его работе 182, 189, 190 — возвращение в Ле Пульдю 182 — в гостинице Мари Анри 183 — Андре Жид в Ле Пульдю 183, 184 — декорировка гостиницы 184 — его жизнь с друзьями в Ле Пульдю 185, 186 — насмехается над пуантилизмом Сёра 185 — насмехается над синтетизмом 185, 186 — вождь группы художников в Ле Пульдю 186—188 — встречается с Виллюмсеном 188 — с горечью отзывается о Дега 188 — посылает новые произведения Тео Ван Гогу 189, 217 — вдохновляется местными традициями 189, 190 — влияние Сезанна 191 — протестует против приезда Винсента в Бретань 224 — подавлен 224, 277, 278, 281, 282 — предлагает Ван Гогу и Мейеру де Хаану организовать мастерскую в Антверпене 224 — впечатление от работ Ван Гога на выставке «Независимых» 234, 235, 243, 244 — предлагает Винсенту обмениваться картинами 198, 235 — хочет ехать в Тонкин, на Мадагаскар 159, 243, 249, 250, 282—285 — замечания по поводу «Арлезианки» 249 — Винсент думает сопровождать Гогена на Мадагаскар 250 — замечания по поводу смерти Винсента 258 — получает телеграмму от Тео (потерявшего рассудок) 260 — протестует против проекта Бернара организовать выставку произведений Ван Гога 260 — реак-

ция на смерть Тео Ван Гога 260, 261 — переписка с Бернаром 277—281 — работа в Бретани (1889—1890) 280, 281 — делает скульптуры и барельефы 186, 281, 284 — в Париже (январь 1890) 282 — сделка с Шарлопеном 243, 282, 284, 286, 306 — приглашает Бернара на Мадагаскар 282, 283 — Бернар предлагает ехать на Таити 285 — просит Бернара напомнить Орье написать статью о Гогене 284 — жаждет поехать на Таити 286 — письмо к Редону 285 — в Париже (ноябрь 1890 — апрель 1891) 286—292, 295, 297—307, 313—316 — и «Набиды» 286, 300, 334, 335 — встречается с поэтами-символистами 287—290 — его описывает Морис 287, 288 — пишет заметки о Гюисмансе и Редоне 290 — знакомится с Карьером 291 — знакомится с Жуаяном 292 — хочет устроить распродажу своих картин 292, 293, 301, 302 — приглашен выставляться в новом Салоне 295, 315 — выставляется с «Группой двадцати» (1891), подвергается жестоким нападениям 295—297 — Шуффенекер просит Гогена оставить его дом 297 — знакомится с Даниелем де Монфрейдом 298 — Жюльетта Гюз, его парижская любовница 299 — занят экзотическими сюжетами 299 — знакомится с В. Веркаде 299 — просит поддержки у Писсарро, Малларме, Мирбо и др. 301, 302 — статья Мирбо 303, 304 — Писсарро против Гогена 301, 311, 312 — Роже Маркс о Гогене 305 — распродажа 305, 306, 318 (прим. 60) — разрыв с Бернаром 306—308 — статья Орье 309—311, 336 — просит о «миссии» на Таити 313 — банкет в честь Гогена 314, 315 — отъезд на Таити 316 — прибывает в Папеезе 320, 321 — устраивается в Матайеа 321 — первые таитянские картины 322, 323, 327, 328, 330 — покинут друзьями 326 — жизнь с Техурой 326, 327 — болезнь 328 — зол на Мориса 328 — средства его истощаются 328, 329 — читает Меренхута 329 — просит о репатриации 329, 338 — его первая таитянская картина прибывает в Париж 330 — Портье и Жуаян не могут продать его картины 337, 338 — жалуется на трудности жизни на Таити 338, 339 — о его таитянских работах 339, 340 — посылает картины де Монфрейду 341, 347 (прим. 50) — узнает о смерти Орье 342 — последние таитянские картины 342, 343 — получает деньги, решает уехать 343 — воз-

- вращение во Францию 344 — упоминается
 31, 37, 41, 45, 46, 83, 93, 95, 109, 134—136,
 139, 143, 145 (прим. 9), 148, 149, 164, 165,
 192 (прим. 3, 13), 196, 197, 202, 209, 210,
 212, 214—216, 218, 219—223, 225, 226, 228—
 230, 233, 248, 252, 257, 263, 324, 325, 333,
 345 (прим. 10) — «Арлезианка» (рисунок)
 155, 220 — «Будь таинственна» (рельеф)
 284, 295, 297 — «Желтый Христос» 190, 292,
 305 — «Иаков, борющийся с ангелом» 127,
 134, 169, 299, 302, 305, 309, 312, 327 — *la*
Ogana Magia» 327, 330 — «Люби и будешь
 счастлива» (рельеф) 186, 281, 284, 295, 297,
 315 — «Мапао Турарау» 340, 341 — «Муж-
 чина с топором» 327, 330 — «Ночное кафе»
 155, 156, 159, 220 — «Портрет Винсента
 Ван Гога» 160, 166 (прим. 37), 169 — «По-
 теря невинности» 298, 299, 306, 318 (прим.
 46), 341 — «Прекрасная Анжела» 189, 292,
 305 — «Хоровод бретонских девочек» 154,
 165 (прим. 20), 184 — «Христос в оливко-
 вом саду» (автопортрет) 190, 249, 292, 334
 «До и после» (мемуары) 164 — «Древний
 культ Маори» (текст) 329
- Гоци Франсуа 23
 Гойя 112, 113
 «Gaulois, Le», журнал 302, 318 (прим. 55)
 Голландия 24, 26, 31, 47, 132, 143, 144, 151, 162,
 200, 203, 205, 226, 231, 247, 250, 253, 260,
 283, 291, 333
 Гольбейн Ганс 13, 322
 Гонкуры Эдмон и Жюль 44, 53, 93, 153, 222
 Госсон Лео 73, 77, 243, 251, 263, 266, 316, 324,
 332—334
 Гравелин 266
 Гранкан 59, 60, 68, 69
 Гринуэй Кейт 61
 Гру Анри де 232, 295, 342
 «Группа двадцати» 66—69, 74, 78, 95, 96, 114,
 123, 168, 192 (прим. 1), 213—215, 224, 229,
 231, 232, 259—261, 268, 269, 271, 295—297,
 333
 Группа импрессионистов и синтетистов (выс-
 тавка) 175—182, 209 (каталог выставки)
 177, 181, 192 (прим. 13).
 Гулю, ла 18, 27, 333
 Гупиль, галерея (Буссо и Валадон) 13, 15, 18,
 25, 46, 47, 49 (прим. 8), 143, 159, 224, 226,
 234, 250, 251, 254, 256, 258, 259, 261, 292,
 305, 315, 326, 330, 333, 338, 342
 Гурмон Реми де 99, 101, 231
 Гус Гуго Ван дер 150
 Гюго Виктор 16, 90, 245; «Отверженные» 131
- Гюйсманс Иорис-Карл 93, 96, 98, 104—106, 108,
 111—114, 222, 290, 294, 332; «Наоборот» 93,
 98, 113, 332
 Гюре Жюль 324
 Гюз Жюльетта 299, 316, 326
- Дания 47, 121, 329
 Дарвин Чарльз 77
 Дарзен Родольф 288
 «Débats, Les», журнал 302
 Дебюсси Клод 94, 99
 Дега Эдгар 14, 19, 21, 28, 32, 33, 44—46, 60—62,
 94, 103, 105, 114, 119, 143, 154, 158, 159, 168,
 169, 174, 188, 199, 215, 279, 285, 292, 294,
 303—305, 322, 324, 326, 333, 337
 «Décadence, La», журнал 96
 «Décadent, Le», журнал 96, 121
 Декан Александр 260
 Делакруа Эжен 19, 20, 23, 28, 29, 42, 44, 53, 54,
 56, 58, 64, 105, 109, 110, 132, 135, 159, 161, 190,
 210, 216, 219, 229, 235, 278, 291, 293
 Деларбейретт, торговец картинами 20
 Демон-Бретон Виржини 219
 Дени Морис 172, 173, 181, 185, 187, 188, 191,
 262, 263, 265—267, 286, 300, 303, 314, 316,
 324, 325, 332—337, 346 (прим. 30)
 Диаз де ла Пенья Нарцисс 207
 Дивизионизм, дивизионист 15, 38, 60, 70, 76,
 78, 81, 88 (прим. 50), 104, 264, 265, 272, 311
 Добиньи Шарль 19, 20, 31, 42, 158, 250, 253
 Дове 56
 Доде Альфонс 16, 132, 135, 139, 216, 222, 313
 Долан Жан 287, 289, 291, 293, 314, 315, 326
 Домье Оноре 19, 132, 156, 158, 210, 219, 222,
 246, 248, 278, 292
 Достоевский Федор 17
 Дюбуа-Пилле Альбер 15, 29, 30, 33, 44, 49, 67,
 68, 72—77, 85, 96, 99, 214, 231, 234, 259,
 261, 263, 266, 291, 315
 Дюжарден Эдуард 16, 17, 86, 94, 95, 96, 99, 104,
 107, 123, 124, 132, 289, 291
 Дюпре Жюль 20
 Дюран-Рюэль, галерея 15, 20—22, 30, 46, 47, 59,
 62, 67, 75, 175, 258, 259, 293, 294, 331, 333
 Дюре Теодор 294
 Дюрер Альбрехт 270
- «Echo de Paris», журнал 302, 324
- Жеффруа Гюстав 101, 294, 304, 318 (прим. 55)
 Живерни 251, 293
 Жид Андре 183, 184, 314
 Жину, г-жа 160, 232, 248, 249, 251

- Жуаян Морис 292, 338, 342, 347 (прим. 41)
 Жюльен Родольф 169—173, 187
 Жюльена Академия — см. Академия Жюльена
 «Justice, La», журнал 302, 318
- Зандомеги Федерико** 304
Зием Феликс 158
Золя Эмиль 16, 24, 29, 38, 43, 63, 77, 90, 93, 111, 112, 132, 222, 294, 336; «Творчество» 16, 29, 30
- Ибсен Генрик** 17
Импрессионизм, импрессионисты 14—16, 18—23, 28, 29, 31—33, 38, 41, 43—48, 52, 54, 57, 59—64, 66—68, 85, 92, 96, 103, 104, 106, 107, 109, 110, 112, 114, 119, 120, 126, 129, 131, 132, 135, 142, 143, 175, 177—181, 197, 215, 222, 224—226, 230, 234, 244, 245, 254, 262, 263, 277, 290, 293, 294, 296, 299, 307, 309, 324, 327, 334, 336, 337
Индо-Китай 277, 313
Исааксон 214, 225, 228
- Кабанель Александр** 180
Кабачок «Гамбринус» 85, 98
Кайботт Гюстав 28, 60, 294
Кан Гюстав 16, 64, 65, 83, 85, 86, 92, 94, 95, 96—99, 101, 104, 106, 107, 114, 116 (прим. 12, 29), 119, 120, 179, 193 (прим. 17), 265, 268, 269, 271, 291, 297, 333
Каролус-Дюран 295
Карьер Эжен 109, 110, 113, 291, 294, 295, 314, 326, 342
Кафе «Вольтер» 289—291, 294, 298, 300, 314
«Кафе Изыщных искусств» — см. Вольпини
Кафе «Новые Афины» 33, 85
Кафе «Франциск Первый» 286
Кафе «Ша Нуар» 18
Кейз Роберт 17, 93
Клемансо Жорж 18, 286, 313
Клуазонизм 123, 132, 179, 337
Кноблок Мадлена 267—269
Коларосси, мастерская 299
Колиур 70
Конинг А. 43
Копенгаген 151, 306, 329, 338, 341
Кормон Фернан 22—24, 26—29, 31, 32, 119, 295
Коро Камилл 19, 20, 42, 53, 255, 278, 279
«Cavache, La», журнал 96, 179, 291
Кристоф Жюль 85, 86, 93, 96, 99, 106, 291
Кропоткин, князь 17, 101
Кросс Анри-Эдмон 15, 30, 67, 68, 72, 74, 78—80, 83, 99, 168, 234, 266, 267, 332, 333
- Курбе Гюстав** 22, 161, 175, 184, 245, 246, 309, 336
- Лаваль Шарль** 33, 43, 47, 119, 121, 125, 127—129, 131, 144, 145 (прим. 9), 146 (прим. 24), 148, 175—179, 182, 185, 192 (прим. 13), 256, 280, 283
Лагаду Мари 191
Ларошфуко Антуан де 294, 306, 331, 332, 342
Лафорг Жюль 64, 65, 86, 92, 93, 95, 96, 99, 103, 272
Ле Пульдю 155, 173, 182—185, 187, 188, 191, 192 (прим. 3), 212, 224, 234, 243, 249, 250, 278, 281, 284
Лебарк де Бутвиль, парижский торговец картинами 300, 324, 333, 334, 346 (прим. 32).
Леклерк Жюльен 178, 252, 287—289, 309, 314, 316
Леконт Жорж 65, 96, 101, 291, 294, 314, 331
Леммен Жорж 74, 78, 263, 268, 269, 271, 297, 332
Леонардо да Винчи — см. Винчи Леонардо да
Лермит Леон 19
Лесиданер Х.-Е.-А. 78
Лефевр Жюль 172, 173
Лоран Мери 305
Лоран Эрнест 78
Лоти Пьер 154, 283, 320; «Исландский рыбак» 154, 198
Лувр, музей 13, 22, 24, 42, 53, 181, 229, 294
Люксембург, музей 42, 294
Люнье-По 286, 300
Люс Максимилиан 73, 78, 79, 85, 95, 96, 99, 101, 102, 143, 168, 182, 234, 263, 264, 266—268, 291, 316, 324, 332, 333
- Мадагаскар** 181, 243, 249, 250, 282, 284, 285
Майоль Аристид 109, 180, 181, 300
Максуэлл Джеймс 56
Малларме Стефан 16, 47, 90, 91, 93, 95, 96—99, 101—104, 110, 113—115, 147 (прим. 62), 292, 294, 301, 305, 306, 312—315, 324, 341, 342
Мане Эдуард 16, 19, 22, 28, 33, 38, 42, 60, 95, 103, 114, 120, 130, 174, 175, 191, 245, 278, 293, 294, 303, 307, 322
Манци, торговец картинами 305
Маркизские острова 320, 343
Маркс Карл 101
Маркс Роже 174, 286, 293, 305, 306, 315, 333
Марсель 48, 197, 205, 283, 314, 316, 343, 344
Мартин, парижский торговец картинами 20
Мартиника 43, 47, 119, 120, 121, 145, 151, 154,

160, 175, 177, 185, 283, 285, 299, 303, 304, 305, 307
«Мастерская тропиков» 145, 152, 165 (прим. 14), 249, 282
«Мастерская юга» 129, 145, 161, 165, 203
Матайеа, район Таити 321, 322
Маус Октав 67, 96, 168, 214, 215, 232, 259, 260—262, 268, 333
Международная выставка — см. Выставка Международная
Мейер де Хаан 128, 169, 176, 182, 184—186, 189, 210, 214, 216, 224, 234, 249, 250, 257, 260, 277, 280, 281, 283, 284, 286, 299—301, 314, 326, 341
Мейсонье Эрнест 19, 228, 230, 261, 295
Меренхут 329, 339, 346 (прим. 17)
«Mercure de France», журнал 102, 227, 229, 231, 260, 284, 286, 289, 305, 314, 335, 342, 347 (прим. 52)
Меррил Стюарт 95, 96, 99, 101, 286
Метерлинк Морис 95, 99, 291, 315
Микельанджело 28, 322, 332
Милле Жан-Франсуа 19—21, 41, 42, 44, 132, 219, 222, 246, 248
Милье, зуав 139, 140, 157, 160, 248
Мирбо Октав 20, 101, 112, 115, 117 (прим. 56), 241 (прим. 91), 261, 262, 294, 301—304, 313—315, 318 (прим. 55), 324, 331, 333, 341
«Moderniste, Le», журнал 178, 180, 181, 194 (прим. 28), 225, 284, 287
Моклер Камилл 101, 342
Моне Клод 15, 16, 19, 20, 28, 29, 37, 38, 41, 42, 44, 46, 47, 53, 54, 60, 62, 67, 94, 110, 135, 143, 151, 168, 172, 174, 185, 209, 214, 234, 241 (прим. 91), 251, 261, 292, 293, 294, 303, 331, 337, 342
Монпелье 161, 166 (прим. 37), 184, 246
Монтескью Робер де 100
Монтичелли Адольф 20, 25, 44, 48, 67, 132, 149, 156, 207, 229, 230, 246
Монфрейд Жорж-Даниель де 176, 177, 192 (прим. 13), 298—301, 305, 314, 316, 323, 326—328, 330, 332, 334, 337, 338, 341—344
Мопассан Ги де 16, 222
Море Анри 128, 185, 277, 280
Мореас Жан 16, 86, 90—96, 98—100, 105, 288, 289, 291, 292, 314
Моризо Берта 15, 16, 41, 60, 67, 95, 103, 333
Морис Шарль 93, 95, 99, 114, 287—289, 291, 301, 306, 313—315, 318 (прим. 55), 325, 326, 328, 335, 338, 342
Моро Гюстав 15, 93, 104—108, 110, 111, 113, 115, 290, 326, 332, 333

Мофра Максим 185, 266, 316
Мунк Эдвард 335
Мур Джордж 61, 95, 106, 171

«Набиды» 286, 291, 300, 306, 324, 334, 344
Натансон, братья 291, 305
«Национальное общество изящных искусств» (Салон Марсова поля) 295, 315, 334
«Независимые» — общество, Салон 15, 29, 30, 38, 42, 54, 66—68, 73, 85, 110, 123, 191, 214, 218, 231, 233, 234, 243, 252, 258, 261—264, 266, 267, 269, 271, 295, 315, 332, 333
Немо Людовик — см. Бернар Эмиль
Неоимпрессионизм, неоимпрессионисты 64, 68, 69, 74, 78, 81, 85, 92, 95, 96, 103, 106, 109, 122, 156, 157, 168, 177, 185, 262—264, 266, 267, 275 (прим. 63), 316, 333—335, 337
Нидерланды — см. Голландия
Низон 127, 195 (прим. 55)
Нималь, княгиня 185, 189, 277, 281
Ницше Фридрих 79
Нумея 314, 320
Нуэнен (Брабант) 18, 21, 45, 247
Нью-Йорк 20, 21, 46, 269, 293

«Общество французских художников» 295
Овер на Уазе 217, 240 (прим. 59), 243—254, 256, 257, 259

Онфлёр 68, 69

Оптическое смешение 54—56, 84

Орье Альберт

встречается с Бернаром в Сен-Бриаке 121 — Бернар сообщает ему о сумасшествии Ван Гога 163, 164 — пишет о выставке у Вольпини 178—180 — Бернар знакомит его со своими друзьями 181 — задумывает статью о Ван Гоге 225, 226 — получает заметки Бернара о Ван Гоге — 225, 226, 240 (прим. 69) — статья о Ван Гоге 227, 228 — письмо Винсента Ван Гога 229, 230 — его статья привлекает внимание 230, 231 — встречается с Ван Гогом в Париже 252 — узнает о смерти Ван Гога 256 — Тео Ван Гог просит его написать книгу о Винсенте 258 — заметка о смерти Тео Ван Гога 260 — Бернар просит его написать статью о Гогене 284 — статья о Гогене 291, 305, 309—311 — определение символистского искусства 309, 310 — статья о символистах 325, 335, 336 — смерть 342 — упоминается 51 (прим. 59), 95, 99, 109, 114, 233—235, 240 (прим. 72), 251, 259, 261, 286,

- 288, 289, 307, 313, 314, 315, 316, 324, 333, 341
 Остаде Адриан ван 132
- Панама** 43, 47, 284, 335
 Папэте 320, 321, 328, 329, 338, 339, 343
 Пастер Луи 18, 77
 Пейрон Теофиль, доктор, директор убежища Сен-Реми 204—206, 212, 216, 232, 233, 237, 238 (прим. 4), 239 (прим. 42), 253
 Пеладан Сар Меродак Жозефен 294, 295, 331, 332
 Пикар Эдмон 67, 297
 Писсарро Камилл
 встречается с Синьяком 38, 59 — дружит с Ван Гогом 30, 31, 50 (прим. 36) — на Международной выставке (1887) 41 — встречается с Сёра 59 — присоединяется к Сёра и Синьяку 59, 60, 67, 68, 85 — подготавливает выставку импрессионистов 60 — на выставке импрессионистов 14, 60, 61 — выставляется с «Группой двадцати» 67—69, 168, 296 — о цветных рамах Сёра 73 — о роли Сёра 75 — недоволен дивизионизмом 79 — анархистские взгляды 101, 294, 295 — Бернар высмеивает его 185, 194 (прим. 40) — хочет поселить у себя Ван Гога 216 — предлагает Ван Гогу переехать в Овер к доктору Гаше 217, 240 (прим. 51) — отказывается от дивизионизма 263, 264, 266 — Синьяк глубоко огорчен его уходом 266 — о смерти Сёра 270, 271 — получает от Синьяка пессимистичное письмо 271 — критикует Гогена 301, 304, 305, 311 — упоминается 15, 19, 21, 32, 33, 36, 37, 39, 40, 43—47, 53, 65, 70, 72, 74, 81, 82, 95, 99, 100, 110, 119, 122, 124, 128, 132, 135, 142, 143, 146 (прим. 41), 151, 174, 175, 181, 210, 214, 215, 219, 221, 233, 234, 243, 244, 248, 250, 251, 260, 284, 289, 291, 293, 297, 300, 303, 307, 309, 313, 314, 324, 331, 334, 337, 342
 Писсарро Люсьен 15, 31, 41, 44, 45, 55, 56, 60, 61, 67, 68, 70, 73, 77, 79, 96, 101, 214, 217, 234, 243, 257, 262, 263, 271, 301, 304, 311, 332, 333
 «Pléade, La», журнал 95, 287
 По Эдгар Аллан 111, 161, 300, 315
 Помаре, король Таити 321
 Понт-Авен 31—33, 48, 118—121, 124, 127—129, 132, 134—136, 143—145, 148, 151, 153, 155, 160, 169, 172, 173, 175, 181—185, 187—190, 192 (прим. 3), 201, 202, 210, 216, 221, 224, 225, 250, 286, 307, 308, 311, 322, 332, 333
- Порт-ан-Бессен 74
 Портье, парижский торговец картинами 20, 31, 326, 337
 Прерафаэлиты 190
 Пруст Антонен 286
 Пти Андели 68
 Пти Жорж, парижский торговец картинами 15, 41, 209, 293, 294
 Птижан Ипполит 74, 78, 263, 324, 332, 333
 Пуантилизм, пуантилисты 38, 69, 70, 72, 74, 78, 79, 119, 120, 185, 194 (прим. 40), 225, 263, 265, 270, 271, 334
 Пуле, сторож убежища Сен-Реми 239 (прим. 50)
 Пупе Мари — см. Анри Мари
 Пуссен Никола 270, 331
 Пюви де Шаванн Пьер 14, 19, 27, 41, 46, 53, 93, 94, 103, 107—111, 113, 114, 120, 132, 156, 172, 181, 190, 220, 243, 247, 267, 278, 290, 291, 293, 295, 303, 311, 322, 326, 332, 337, 339
- Равашоль** 101, 335
 Раву 244, 253—255, 273 (прим. 32)
 Рансон Поль 172, 337
 Рассел Джон 31, 233
 Рафаэлли Жан-Франсуа 15, 19, 62, 95, 99, 114, 251, 284, 293
 Рафаэль 13, 158, 322
 Рашильд, г-жа Альфред Валлет 289, 291, 314
 «Revue blanche, La», журнал 102, 291, 306, 333
 «Revue indépendante, La», журнал 44, 62, 82, 85, 86, 93, 98, 99, 123, 124, 231, 284, 291
 «Revue wagnétienne, La», журнал 17, 86, 94, 95
 Регойя Дарио де 74, 262, 268
 Редон Одилон
 обзор Салона (1868) 110 — первые выставки 112 — Эннекен замечает его 112, 113 — один из основателей общества «Независимых» 30 — и Малларме 103, 114, 115 — и писатели-символисты 110, 111, 114, 115 — об импрессионизме 110 — о воображении 110, 111 — нападки Мирбо 112 — им восхищается Гюисманс 112—114 — им восхищается Бернар 42, 115 — письмо Гогена 285 — заметки Гогена о Редоне 290, 300 — Орье о Редоне 336, 337 — упоминается 14, 15, 41, 46, 67, 93—95, 104, 214, 231, 261, 278, 282, 302, 314, 322, 324, 325, 332, 335, 339, 341, 345 (прим. 10)
 Рей, доктор 196, 197, 199, 200, 201, 212, 248
 Рембо Артюр 16, 95, 291
 Рембрандт 13, 159, 219, 322
 Ренан Ари 295, 313, 314

Ренан Эрнест 222, 295, 313
Ренар Жюль 288, 313, 314
Ренуар Пьер-Огюст 15, 16, 19, 21, 27, 37, 41, 42, 46, 60, 62, 95, 103, 107, 110, 142, 174, 214, 232, 245, 294, 295, 316, 324, 326, 331, 333, 337
Ренье Анри де 85, 93, 96, 99, 101, 106, 289, 291, 314
Рид Александр 25, 26
«Рипипуэн» 185, 194 (прим. 40)
Риссельберг Тео ван 62, 66, 74, 76, 78, 80, 96, 214, 234, 262, 263, 266—269, 316, 333
Робер, полицейский в Арле 163, 167 (прим. 45)
Роден Огюст 46, 67, 95, 209, 261; 291, 293, 295
Розенкрейцеры, орден 294, 295, 331—333, 346 (прим. 27)
Ротоншан Жан де — см. Бруйон
Ру Сен-Поль 314
Руа Луи 176—178, 185, 192 (прим. 13)
Рубенс Петер Пауль 13, 30
Рувье, министр изящных искусств 281, 314
Руд О. Н. 53, 54, 56, 63, 76
Рулен, почтовый служащий 139, 147 (прим. 54), 160, 164, 167 (прим. 47), 196, 202, 248
Рулен, г-жа 160, 197, 198, 248
Руссель Кер-Ксавье 286, 306, 324, 337
Руссо Анри, таможенник 15, 125, 234, 266, 316, 332
Руссо Теодор 158

Салль, пастор 196, 198, 200, 201, 203—205, 212, 223
Самуа 114
Сарджент Джон Сингер 67, 294, 295
Сартр, г-жа (прекрасная Анжела) 189
Саттер Дэвид 53, 58
«Свободная эстетика», общество. Брюссель 333
«Свободный театр» 43, 44, 289
Сегатори Ла 42, 44, 45
Сезанн Поль
его работы у папаша Танги 36—38 — встречается с Ван Гогом 38 — участвует в выставке «Группы двадцати» 214, 215 — упоминается 16, 31, 32, 44, 48, 94, 96, 114, 119, 122, 128, 132, 169, 174, 188, 191, 217, 231, 232, 244, 248, 278, 291, 293, 300, 303, 308, 316, 318 (прим. 67), 324, 325, 332, 334, 337, 342, 344
Сен-Бриак 60, 121, 125, 225, 278
Сен-Реми, убежище 200—210, 212, 213, 215—217, 219, 220, 223, 232—238 (прим. 24), 239 (прим. 49, 50), 244, 247—249, 254
Сент-Мари-де-ла-Мер 135

Серюрье Поль
получает «урок» у Гогена 128 — massier в академии Жюльена 172 — рассказывает о Гогене своим друзьям 173, 185, 188 — проводит пасху 1889 года с Гогеном в Понт-Авене и Ле Пульдью 173, 174, 182, 184—186, 192 (прим. 3) — впечатление от выставки у Вольпини 180 — переписка с Гогеном 323, 328 — Орье о Серюрье 337 — упоминается 169, 176, 181, 183, 187, 191, 217, 265, 286, 290, 300, 314, 316, 324, 329, 330, 335, 341, 344
Сёра Жорж
в Школе изящных искусств 52, 53 — изучает теорию цвета 53—58 — рисует 53 — в Салоне 1883 года 53 — у «Независимых» (1884) 38, 54 — встречается у «Независимых» с Синьяком (1884) 29, 54 — выставляется с импрессионистами (1886) 14, 60—62, 67 — неприязнь к Гогену 33 — выставляется в «Свободном театре» и в «La Revue indépendante» 43, 44 — вождь неоимпрессионистов 52, 76, 77, 265 — недоволен большим количеством своих последователей 73, 74, 77, 78 — его техника 56, 58, 70, 72, 84 — его теории 64, 66, 68, 83—85 — работает над «Гранд-Жатт» 30, 57—59 — встречается с Писсарро 59 — им восхищен Верхарн 62—69 — знакомится с Шарлем Анри 65 — теории Анри 64—66, 265 — выставляется с «Независимыми» (1886) 68 — приглашен «Группой двадцати» (1887) 68, 69 — начинает картину «Натурищицы» 69, 70, 72 — экспериментирует с холстом, покрытым гипсовым грунтом 70 — его рамы 73 — ссорится с Синьяком 74, 75 — писатели-символисты восхищаются им 106 — нападки Визева и Гюисманса 106 — Бернар и Гоген высмеивают его 185 — письмо к Фенеону 263 — его критикует Ван де Вельде 264, 265 — новые работы 265 — выставляется с «Группой двадцати» (1891), подвергается жестоким нападкам 295, 296 — занимается развеской картин у «Независимых» (1891) 267 — выставляет «Цирк» 266 — заболевает 267 — умирает 267, 275 (прим. 71) — смерть его ребенка 267 — некролог Фенеона 269 — распределение его произведений 267, 268, 275 (прим. 74) — его вдова (Мадлена Кноблок) втянута в интриги 268 — статья Визеви 269, 270 — упоминается 15, 16, 31, 33, 37—39, 41—45, 48, 51 (прим. 56), 63, 79, 80, 81, 86, 90, 93, 95, 96, 99—101, 103, 107,

- 109, 112, 122, 124, 143, 148, 149, 151, 157, 168, 175, 177, 191, 214, 215, 221, 225, 226, 234, 249, 262, 271, 272, 291, 294, 297, 307, 311, 314, 316, 332, 333, 337 — «Гранд-Жатт» 14, 15, 30, 39, 57—60, 62—64, 66—70, 83, 86 (прим. 18), 90, 106, 114, 264, 265, 268—270, 296, 297 — «Канкан» 84, 234, 265, 269, 296, 297 — «Купание» 38, 53, 54, 57, 58, 62, 83, 269 — «Натурщицы» 69, 70, 72, 73, 265, 268—270, 333 — «Парад» 83, 84, 265, 270, 333 — «Пудрящаяся женщина» (Мадлена Кноб-лок) 265, 267, 333 — «Цирк» 84, 265—270, 333
- Сикерт Уолтер 67
- Символизм (живопись) 298, 299, 304, 305, 309, 310, 324, 325, 335—337, 339, 340
- Символизм, символисты (литераторы) 16, 65, 86, 90—96, 98—115, 225—227, 287—292, 301, 302, 310, 311, 340
- Символисты-синтетисты (в искусстве) 225, 227, 228, 286, 294, 295, 309, 310
- Синтетизм, синтез (в живописи) 119, 125, 155, 177—180, 185, 186, 190, 278, 303, 334, 337
- Синьяк Поль
у «Независимых» (1884) 29, 30, 38, 54—
и Гийомен 38 — посещает Шеврейля 54 —
встречается у «Независимых» с Сёра (1884)
29, 54 — знакомится с Писсарро 59 — вы-
ставляется с импрессионистами (1886) 14,
60, 61 — замечания об Анкетене 28 — посе-
щает Бернара (ок. 1886) 38 — дружит с Ван
Гогом 36, 39 — его индивидуальность 39,
81 — выставляется в «Свободном театре»
и в «La Revue indépendante» 43, 44 — на
вернисаже «Группы двадцати» (1887) 68,
69 — в Колюре 70 — делает пуантилист-
ские рисунки 72 — ссорится с Сёра 74, 75 —
сотрудничает с Шарлем Анри 66, 81, 82 —
анархистские настроения 101 — впечатле-
ния от юга (Колиур) 151 — о Понт-Авене
182 — посещает Ван Гога в Арле 199 — под-
держивает Лотрека в связи с дуэлью 232 —
помогает в устройстве посмертной выстав-
ки Ван Гога у «Независимых» 259, 261, 266,
346 (прим. 32) — помогает Маусу на по-
смертной выставке Ван Гога, устроенной
«Группой двадцати» 260 — трудности в ко-
митете «Независимых» 262 — Айе присы-
ляет заявление об уходе из группы 263,
264 — Фенеон о его последних работах 265,
266 — критикует Шарля Анри 266 — огор-
чен уходом Писсарро 271 — его положение
после смерти Сёра 271 — пессимистичное
письмо к Писсарро 271 — готов продолжать
борьбу 271 — заметки о посмертной судьбе
Сёра и Ван Гога 272 — упоминается 15, 33,
37, 40—42, 51 (прим. 56), 53, 57, 58, 64, 67,
73, 76, 77, 79, 80, 83, 85, 88 (прим. 50), 95,
96, 99, 100, 124, 135, 143, 214, 215, 221, 231,
234, 267, 268, 291, 297, 314, 316, 324, 333,
334 — «Модистка и гарнитурщица» 60, 68 —
«Портрет Фенеона» 82, 106, 266, 333
- Сислей Альфред 19, 41, 46, 60, 110, 143, 214,
232, 293—295, 297, 334, 337
- Стивенс Джозеф 61, 295
- Стивенсон Роберт Льюис 320, 322
- Стриндберг Август 14, 107
- Таити 283—286, 292, 299, 301, 303, 304, 313, 320,
321, 323, 327—329, 335, 336, 338, 339, 341,
342—344
- Тайяд Лоран 99, 101, 102, 289
- «Тамбурин», кабаре 42, 43, 45, 176, 260
- Танги Жюльен 36, 37, 40, 45, 50 (прим. 52),
178, 181, 213, 215, 222, 225, 226, 235, 241
(прим. 91), 243, 248, 256, 258, 260, 261, 292,
293, 326, 334, 344
- Тараскон 135, 204, 236
- «Театр д'Ар» 289, 315
- Техура, таитянская возлюбленная Гогена
326—330, 339, 343
- Толстой Лев 17
- Тома, парижский торговец картинами 20, 43,
306
- Тонкин 139, 160, 181, 250, 277, 282, 285
- Гулуз-Лотрек Анри де
у Кормона 22, 26, 27 — пишет портрет Бер-
нара 27 — дружба с Ван Гогом 27, 28 —
восхищается Анкетеном 28 — хочет выстав-
ляться вместе с Гогеном у Вольпини 177,
192 (прим. 12) — приглашен выставляться
с «Группой двадцати» (1890) 214 — всту-
пается за Ван Гога и вызывает на дуэль
де Гру 232 — завтрак с Ван Гогом 252 —
интервью 324 — упоминается 18, 23, 38, 42,
44, 46, 99, 109, 143, 231, 234, 243, 262, 266,
267, 291, 292, 294, 316, 325, 333, 334, 342
- Уистлер Джеймс Мак Нейль 16, 41, 67, 95, 103,
114, 294
- Утамаро 120
- Фенеон Феликс**
основатель «La Revue indépendante» 62, 85,
93, 95, 98, 103 — дружит с Синьяком, Сёра,
Писсарро 62, 63 — статья о «Гранд-Жатт»
63, 64 — вводит термин неоимпрессио-

- низм» 64 — статья для «L'Art moderne» в Брюсселе 67, 68, 86 (прим. 9), 87 (прим. 42) — сотрудничает в символистских журналах 95, 96, 99 — его индивидуальность 99 — анархист 100—102 — о Карьере 110 — о выставке у Вольпини 179 — о Синьяке 263, 265, 266 — некролог, посвященный Сёра 269 — упоминается 17, 41, 44, 45, 47, 66, 75, 78, 79, 81, 82, 86 (прим. 18), 90, 92, 104, 106, 268, 291, 297, 314, 332, 333
- «Figaro, Le», журнал 92, 302, 315
- Филлигер Шарль 184, 185, 284, 295, 322, 324, 332, 337
- Финч Вилли 66, 74, 78, 262, 263, 268, 297
- Флобер Гюстав 16, 77, 99, 111, 222
- Фонтена Андре 99, 314
- Фор Поль 289, 290, 314, 315
- Фоше Леон («человек из Нанси») 176, 177, 192 (прим. 13), 291, 314
- Франс Анатоль 92, 291, 314
- Хартрик А. С. 31, 32
- Хиршиг Антон 253, 255, 273 (прим. 32)
- Ходлер Фердинанд 109, 342
- Хокусаи 45
- «Hommes d'Aujourd'hui, Les», журнал 291
- Шамайар** Анри де 128, 185, 277, 281
- Шапле**, керамист 33, 119
- Шарлопен, изобретатель 243, 282, 284, 286, 306
- Шассерио Теодор 105
- Шеврейль Эжен 53—56, 334
- Шере Жюль 95, 114, 295
- Шоке Виктор 174, 215
- Шопенгауер Артур 91
- Шуффенекер Эмиль 15, 32, 44, 47, 60, 74, 78, 83, 115, 120, 121, 124, 125, 127, 131, 144, 159, 161, 163, 168, 169, 175—179, 181, 182, 185, 186, 189, 192 (прим. 13), 224, 243, 257, 258, 280, 282, 283, 285, 286, 289, 292, 297, 301, 305, 314, 330, 341
- Эме** Марсель 100
- Энгр** Жан-Доминик 41, 53, 54, 158, 170, 265
- Эннекен** Эмиль 112, 144
- Энсор** Джеймс 66, 114, 297
- Эраньи** 68, 243, 251
- Эрбле** 266
- Юнг** Томас 76
- Ява**, яванское искусство 181, 281, 327
- Япония**, японское искусство, японские художники, японские гравюры 28, 38, 44, 45, 48, 51 (прим. 70), 104, 119, 121, 123—126, 130, 132, 133, 135, 138, 143, 151, 156, 186, 189, 216, 221, 244, 281, 303, 312, 337
- «Японский диван», кабаре 18

ИЛЛЮСТРАЦИИ В АЛЬБОМАХ

1. Ван Гог. Башмаки. Париж. 1887 г. Из коллекции Танги. *Музей искусств. Балтимора.*
2. Монтичелли. Ваза с цветами. 1875—1880 гг. Из коллекции Тео Ван Гога. *Частное собрание. Ларен.*
3. Ван Гог. Цинии. Париж. 1886 г. *Частное собрание. Сан-Франциско.*
4. Тулуз-Лотрек. Портрет Сюзанны Валадон. 1885 г. *Глиптотека. Копенгаген.*
5. Тулуз-Лотрек. Портрет Ван Гога. Париж. 1887 г. Пастель. *Частное собрание. Ларен.*
6. Ван Гог. Голова крестьянки. 1885 г. Рисунок пером. *Дордрехт.*
7. Ван Гог. Едоки картофеля. Нуэнен. 1885 г. *Частное собрание. Ларен.*
8. Ван Гог. Натюрморт с яблоками. Посвящен Люсьену Писсарро. Париж. 1887 г. *Музей Кроллер-Мюллер. Оттерло.*
9. Ван Гог. Автопортрет у мольберта. Париж. 1888 г. *Частное собрание. Ларен.*
10. Ван Гог. Портрет папаши Танги. Париж. 1887 г. *Прежде коллекции Танги и Октава Мирбо. Глиптотека. Копенгаген.*
11. Синьяк. Вид Монмартра. 1883 г. *Музей искусств. Базель.*
12. Бернар. Молодая бретонка. 1886 г. *Частное собрание. Париж.*
13. Ван Гог. Окрина Парижа у Аньера. 1886—1887 гг. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
14. Ван Гог. Автопортрет. Париж. 1887 г. *Частное собрание. Ларен.*
15. Синьяк. Набережная в Клиши. 1887 г. *Музей искусств. Балтимора.*
16. Ван Гог. Бульвар Клиши. Париж. 1886—1887 гг. *Частное собрание. Ларен.*
17. Фотография Эмиля Бернара и Винсента Ван Гога (сидит спиной к зрителям), сделанная в 1886 г. на одной из набережных Сены в Аньере, с железнодорожным мостом на заднем плане.
18. Ван Гог. Мост в Аньере. Париж. 1887 г. *Частное собрание. Цюрих.*
19. Гоген. Сборщицы манго. Мартиника. 1887 г. Из коллекции Тео Ван Гога. *Частное собрание. Ларен.*
20. Ренуар. Сидящая купальщица. 1885 г. *Музей искусств. Гарвардский университет. Кембридж.*
21. Ван Гог. Женщина в кафе „Тамбурин“. Париж. 1887 г. *Частное собрание. Ларен.*
22. Хирошиге. Мост Охашо во время дождя. Цветная гравюра. 1857 г. *Музей искусств. Филадельфия.*
23. Ван Гог. Копия с гравюры Хирошиге. Париж. 1886—1888 гг. *Частное собрание. Ларен.*
24. Сёра. Этюд к „Купанию“. 1883 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
25. Сёра. Эхо. Этюд к „Купанию“. 1883—1884 гг. Уголь. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
26. Сёра. Мальчик со спины. Этюд к „Купанию“. Уголь. 1883—1884 гг. *Частное собрание. Париж.*

27. Сёра. Сидящий мальчик. Этюд к „Купанию“. 1883—1884 г. Уголь. *Частное собрание. Лондон.*
28. Сёра. Мать художника. Ок. 1884 г. Уголь. *Музей современного искусства. Нью-Йорк.*
29. Сёра. Отец художника (Обед). 1884 г. Уголь. *Прежде коллекция Поля Синьяка. Частное собрание. Париж.*
30. Сёра. Портрет художника Аман-Жана. 1882 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
31. Сёра. Этюд к картине „Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт“. 1885 г. Уголь. *Частное собрание.*
32. Сёра. Обезьянка. Этюд к картине „Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт“. 1884—1885 г. Уголь. *Музей Метрополитен. Нью-Йорк.*
33. Сёра. Этюд к картине „Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт“. 1885 г. *Музей искусств. Нортгемптон. Массачусетс.*
34. Люсьен Писсарро. Пейзаж в Эранны. 1888 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
35. Синьяк. Две модистки. 1885 г. Выставки: импрессионистов и „Независимых“. 1886 г. *Частное собрание. Цюрих.*
36. Синьяк. Столовая (Завтрак). 1886—1887 гг. Выставка „Независимых“. 1887 г. *Музей Кроллер-Мюллер. Оттерло.*
37. Камилл Писсарро. Железная дорога в Дьеппе. 1886 г. Выставка „Группы двадцати“. 1887 г. *Частное собрание. Филадельфия.*
38. Камилл Писсарро. Река. Раннее утро. Руан. 1888 г. *Музей искусств. Филадельфия.*
39. Сёра. Натурщицы (уменьшенный вариант). 1888 г. *Частное собрание. Филадельфия.*
40. Сёра. Маяк в Онфлёре. 1886 г. Выставка „Группы двадцати“. 1887 г. Приобретена Верхарном. *Находилась в частном собрании. Лондон.*
41. Госсон. Река. 1886 г. *Частное собрание. Париж.*
42. Сёра. Рыбачьи лодки в Порт-ан-Бессене. 1888 г. *Музей современного искусства. Нью-Йорк.*
43. Ван Риссельберг. Женщина, играющая на скрипке. 1894 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
44. Айе. Площадь Конкорд. Париж. 1889 г. Выставка „Независимых“. 1889 г. *Частное собрание Нью-Йорк.*
45. Дюбуа-Пилле. Настольная лампа. 1888 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
46. Ван Риссельберг. Рыбачьи лодки в Сете. 1892 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
47. Кросс. Берег в Антибах. 1892 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
48. Кросс. Крестьянская девочка, несущая корзину. 1893 г. *Частное собрание. Париж.*
49. Сёра. Воскресенье в Порт-ан-Бессене. 1888 г. *Музей Кроллер-Мюллер. Оттерло.*
50. Кросс. Сбор винограда. 1892 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
51. Дюбуа-Пилле. Сена в Париже. 1888 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
52. Синьяк. Маяк в Порт-Риё. 1888 г. *Музей Кроллер-Мюллер. Оттерло.*
53. Люсьен Писсарро. Портрет Камилла Писсарро. Рисунок пером.
54. Синьяк. Портрет Феликса Фенеона на „эмалевом фоне, ритмизованном размерами и углами, тонами и красками“. 1890 г. *Частное собрание. Цюрих.*
55. Дюбуа-Пилле. Автопортрет. 1890 г. Рисунок пером.
56. Синьяк. Портрет Максимилиана Люса. Рисунок пером.
57. Люс. Портрет Жоржа Сёра. 1890 г. Рисунок. *Частное собрание. Париж.*
58. Моро. Мифологическая сцена. *Местонахождение неизвестно.*
59. Моро. Саломея (Призрак). Ок. 1875 г. *Музей Гарвардского университета. Кембридж.*
60. Моро. Ночь. Аquarelle. *Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва.*
61. Пюви де Шаванн. Надежда. 1872 г. *Лувр. Париж.*
62. Пюви де Шаванн. Эскиз к „Бедному рыбаку“. 1881 г. *Музей изобразительных искусств им. Пушкина, Москва.*
63. Редон. Профиль. 1890 г. Рисунок углем. *Музей Кроллер-Мюллер. Оттерло.*
64. Редон. Профиль девушки. Ок. 1890 г. *Частное собрание. Альиен. Голландия.*
65. Редон. Болотный цветок. Ок. 1885 г. Рисунок углем. *Музей Кроллер-Мюллер. Оттерло.*
66. Редон. Летящее чудовище. Ок. 1890 г. Рисунок. *Музей Кроллер-Мюллер. Оттерло.*

67. Редон. Крылатая голова над водами. Рисунок углем. *Институт искусств. Чикаго.*
68. Редон. Глаз как шар. Рисунок углем.
69. Редон. Весна. *Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва.*
70. Редон. Портрет м-ль Виолетты Х. 1900 г. (?) Пастель. *Музей искусств. Кливленд.*
71. Гоген. Натюрморт с портретом Шарля Лаваля. 1886 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
72. Бернар. Портрет бабушки художника. 1887 г. *Прежде коллекция Тео Ван Гога. Частное собрание. Ларен.*
73. Бернар. Натюрморт. 1887 г. *Национальный музей современного изобразительного искусства. Париж.*
74. Гоген. Натюрморт с тремя щенками. 1888 г. *Музей современного искусства. Нью-Йорк.*
75. Гоген. Берег моря. Мартиника. 1887 г. *Глипотока. Копенгаген.*
76. Гоген. Портрет Мадлен Бернар. Понт-Авен. 1888 г. *Музей изящных искусств. Гренобль.*
77. Бернар. Портрет сестры художника. Понт-Авен. 1888 г. *Музей Тулуз-Лотрека. Альби.*
78. Бернар. Портрет Эмиля Шуффенекера. Понт-Авен. 1888 г. *Частное собрание. Париж.*
79. Лаваль. Автопортрет. Посвящен Винсенту Ван Гогу. Понт-Авен. 1888 г. *Частное собрание. Ларен.*
80. Бернар. Автопортрет. Посвящен Винсенту Ван Гогу. 1888 г. *Частное собрание. Ларен.*
81. Гоген. Автопортрет. Посвящен Винсенту Ван Гогу. 1888 г. *Частное собрание. Ларен.*
82. Ван Гог. Автопортрет. Посвящен Полю Гогену. Арль. Сентябрь 1888 г. *Музей искусств Гарвардского университета. Кембридж.*
83. Ван Гог. Железнодорожный виадук по дороге в Тараскон. Арль. Октябрь 1888 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
84. Ван Гог. Подъемный мост около Арля. Апрель 1888 г. *Частное собрание. Париж.*
85. Ван Гог. Весна. Арль. Апрель 1888 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
86. Ван Гог. Жатва. Долина Ла Кро. Арль. Июнь 1888 г. *Частное собрание. Ларен.*
87. Ван Гог. Железный мост в Тринкетайе. Арль. Октябрь 1888 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
88. Ван Гог. Жатва. Долина Ла Кро. Арль. Июнь 1888 г. Рисунок пером. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
89. Ван Гог. Хижины в Сент-Мари. Июнь 1888 г. Рисунок пером. *Музей современного искусства. Нью-Йорк.*
90. Ван Гог. Парусные лодки в Сент-Мари. Июнь 1888 г. Рисунок пером. *Частное собрание. США.*
91. Ван Гог. Вид Арля. Жатва. 1888 г. Рисунок пером. *Частное собрание. Базель.*
92. Ван Гог. Подсолнечники. Арль. Август 1888 г. *Частное собрание. Филадельфия.*
93. Бернар. Натюрморт с кофейником. 1888 г. *Частное собрание. Париж.*
94. Ван Гог. Натюрморт с чашками и кофейником. Арль. Май 1888 г. *Прежде в коллекции Стернхейма.*
95. Ван Гог. Портрет почтальона Рулена. Арль. Август 1888 г. *Музей изящных искусств. Бостон.*
96. Ван Гог. Спальня художника в Арле. Октябрь 1888 г. *Частное собрание. Ларен.*
97. Ван Гог. Ночное кафе. Арль. Сентябрь 1888 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
98. Ван Гог. Дом художника в Арле (Желтый домик). Сентябрь 1888 г. *Частное собрание. Ларен.*
99. Ван Гог. Рона ночью. Арль. Сентябрь 1888 г. Выставка „Независимых“ 1889 г. *Частное собрание. Париж.*
100. Ван Гог. Тарасконский дилижанс. Арль. Октябрь 1888 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
101. Ван Гог. Арена в Арле. Арль. 1888 г. *Эрмитаж. Ленинград.*
102. Ван Гог. Аликан. Листопад. Арль. Ноябрь 1888 г. *Музей Кроллер-Мюллер. Оттерло.*
103. Гоген. Женщины в саду. Арль. 1888 г. *Институт искусств. Чикаго.*
104. Гоген. Аликан. Арль. 1888 г. Аукцион работ Гогена в 1891 г. *Лувр. Париж.*
105. Ван Гог. Кресло Гогена. Арль. Декабрь 1888 г. *Частное собрание. Ларен.*

106. Ван Гог. Арлезианка (Портрет г-жи Жину). Арль. Ноябрь 1888 г. *Музей Метрополитен. Нью-Йорк.*
107. Гоген. Портрет Ван Гога. Арль. 1888 г. *Прежде коллекция Тео Ван Гога. Частное собрание. Ларен.*
108. Гоген. Семья Шуффенекер. Париж 1889 г. *Частное собрание. Париж.*
109. Гоген. Прачки в Арле. 1888 г. *Местонахождение неизвестно.*
110. Гоген. Женщина у стога сена. Арль. 1888 г. *Местонахождение неизвестно.*
111. Гоген. Бретонский пейзаж со свинопасом. Понт-Авен. 1888 г. *Частное собрание. Лос-Анжелес.*
112. Серюзье. Ферма в Ле Пульдю. 1890 г. *Местонахождение неизвестно.*
113. Бернар. Уборка пшеницы. Понт-Авен. 1888 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
114. Гоген. Танцующие бретонские девочки. Понт-Авен. 1888 г. *Выставка у Вольпини. Частное собрание. Шотландия.*
115. Гоген. Пейзаж в Ле Пульдю. 1889 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
116. Гоген. Портрет Мари Лагаду (ошибочно называемый „Портрет Мари Анри“). Ле Пульдю. 1890 г. *Институт искусств. Чикаго.*
117. Гоген. Здравствуйте, господин Гоген. Ле Пульдю. 1889 г. *Национальная галерея. Прага.*
118. Гоген. Портрет Мейера де Хаана. Ле Пульдю. 1889 г. *Частное собрание. Бостон.*
119. Де Хаан. Автопортрет. Ле Пульдю. 1890 г. *Частное собрание. Роспорден. Франция.*
120. Гоген. Бюст Мейера де Хаана. 1889—1890 гг. Ле Пульдю. *Раскрашенный дуб. Прежде коллекция Мари Анри.*
121. Гоген. Прекрасная Анжела (г-жа Анжела Сартр). Понт-Авен. 1889 г. *Куплена Эдгаром Дега на аукционе работ Гогена в 1891 г. Лувр. Париж.*
122. Гоген. Желтый Христос. Понт-Авен — Ле Пульдю. 1889 г. *Прежде коллекция Шуффенекера. Галерея искусств. Буффало.*
123. Гоген. Христос в Гефсиманском саду (Автопортрет). 1889 г. *Галерея искусств Нортон. Вест-Палм-Битч.*
124. Ван Гог. Няня (г-жа Рулен). Арль. Январь—март 1889 г. *Музей Кроллер-Мюллер. Оттерло.*
125. Ван Гог. Кипарисы во ржи. Ок. 1890 г. *Национальная галерея. Прага.*
126. Ван Гог. Обнесенное стеной поле в Сен-Реми. Вид из рабочей комнаты художника. Июнь 1889 г. *Глиптотека. Копенгаген.*
127. Ван Гог. Доктор Пейрон (?) у мужского отделения приюта для душевнобольных в Сен-Реми. Ноябрь 1889 г. *Частное собрание. Швеция.*
128. Ван Гог. Звездная ночь. Сен-Реми. Июнь 1889 г. *Музей современного искусства. Нью-Йорк.*
129. Ван Гог. Дорожные рабочие. Бульвар в Сен-Реми. Ноябрь 1889 г. *Существуют два варианта, один из которых был на выставке „Независимых“ 1890 г. Музей искусств. Кливленд.*
130. Ван Гог. Ирисы. Сен-Реми. Май 1889 г. *Выставка „Независимых“ 1889 г. Прежде в коллекции Октава Мирбо. Частное собрание. Нью-Йорк.*
131. Ван Гог. Оливковая роща с белым облаком. Сен-Реми. Июнь 1889 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
132. Ван Гог. Кипарисы. Сен-Реми. Июнь 1889 г. *Музей Метрополитен. Нью-Йорк.*
133. Ван Гог. Автопортрет с палитрой. Сен-Реми. Сентябрь 1889 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
134. Ван Гог. Прогулка заключенных (по Гюставу Дюре). Сен-Реми. Февраль 1890 г. *Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва.*
135. Ван Гог. Дорога с кипарисами. Сен-Реми. Февраль 1890 г. *Подарена художником Орье. Выставка „Независимых“ в марте 1890 г., где Гоген очень хорошо отозвался о ней. Музей Кроллер-Мюллер. Оттерло.*
136. Ван Гог. Белые розы. Сен-Реми. 1890 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*

137. Гоген. Арлезианка. Арль. Ноябрь 1888 г. Рисунок углем. *Частное собрание. Бредфорд.*
138. Ван Гог. Ирисы в вазе. Сен-Реми. Май 1890 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
139. Ван Гог. Арлезианка (по рисунку Гогена). Сен-Реми. Январь—февраль 1890 г. *Частное собрание. Амстердам.*
140. Сёра. Канкан. 1889—1890 гг. Выставка „Независимых“ 1890 г. *Музей Кроллер-Мюллер. Оттерло.*
141. Ван Гог. Овраг. Сен-Реми. Декабрь 1889 г. *Музей Кроллер-Мюллер. Оттерло.*
142. Ван Гог. У врат вечности (по собственной литографии художника). Сен-Реми. Май 1890 г. *Музей Кроллер-Мюллер. Оттерло.*
143. Ван Гог. Ветка цветущего миндаля. Написана для сына Тео перед последним приступом болезни в Сен-Реми. Февраль 1890 г. *Частное собрание. Ларен.*
144. Ван Гог. Портрет доктора Гаше (первый вариант). Овер. Июнь 1890 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
145. Ван Гог. Дом папаша Пилона. Овер. Май 1890 г. *Частное собрание. Цюрих.*
146. Ван Гог. Поля в Овере. Июль 1890 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
147. Ван Гог. Церковь в Овере. Июнь 1890 г. *Прежде коллекция доктора Гаше. Лувр. Париж.*
148. Ван Гог. Вороны над полем пшеницы. Овер. Июль 1890 г. *Частное собрание. Парен.*
149. Ван Гог. Ратуша в Овере. Июль 1890 г. Подарена художником М. Раву. *Частное собрание. Чикаго.*
150. Тулуз-Лотрек. Женщина у пианино (м-ль Диго). 1890 г. Выставка „Независимых“ в марте 1890 г. *Музей Тулуз-Лотрека. Альби.*
151. Ван Гог. М-ль Гаше у пианино. Овер. Июнь 1890 г. *Прежде коллекция доктора Гаше. Музей искусств. Базель.*
152. Сёра. Цирк (незакончена). 1890—1891 гг. Выставка „Независимых“ 1891 г. *Лувр. Париж.*
153. Сёра. Парад. 1887—1888 гг. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
154. Синьяк. Рыбачьи лодки при заходе солнца. 1891 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
155. Сёра. Танцующая пара. 1886 г. Рисунок углем. *Прежде коллекция Поля Синьяка. Частное собрание. Чикаго.*
156. Сёра. Портрет Поля Синьяка. 1889—1890 гг. Рисунок углем. *Частное собрание. Париж.*
157. Сёра. Кафе-концерт. 1887 г. Уголь и гуашь. *Музей искусств, Род-Айлендская художественная школа. Провиденс.*
158. Гоген. Автопортрет. Посвящен Карьеру. 1891 г. (?) *Частное собрание. Нью-Йорк.*
159. Гоген. Нирвана (Портрет Мейера де Хаана). 1890 г. Гуашь. *Атенеум. Хартфорд.*
160. Гоген. Натюрморт с японской гравюрой. Ле Пульдю. 1889 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
161. Гоген. Люби и будешь счастлива. 1890 г. Раскрашенный деревянный рельеф. Выставка „Группы двадцати“. 1891 г. *Прежде собрание Шуффенекера. Музей изящных искусств. Бостон.*
161. Гоген. Будь символистом (Портрет Жана Мореаса). Париж. 1891 г. Рисунок кистью, чернила. *Частное собрание. Париж.*
163. Бернар. Автопортрет. Ок. 1890 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
164. Де Хаан. Пейзаж в Ле Пульдю. 1890 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
165. Майоль. Прачки. 1893 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
166. Бернар. Бретонки под зонтиками. 1892 г. *Прежде собрание Ларошфуко. Национальный музей современного искусства. Париж.*
167. Бернар. Группа бретонок. Понт-Авен. 1892 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
168. Гоген. Потеря невинности. Париж. 1890—1891 гг. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
169. Гоген. Мужчина с топором. Таити. 1891 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
170. Гоген. Стоящая таитянка. Таити. 1891—1893 гг. Акварель. *Местонахождение неизвестно.*
171. Гоген. Стоящая таитянка. Таити. 1891—1893 гг. Рисунок углем. *Местонахождение неизвестно.*

172. Деталь барельефа фриза Яванского храма в Барабудуре. (Две фигуры слева послужили прототипом для рисунка и акварели Гогена.)
173. Гоген. Аве Мария (Ia Orana Maria). Таити. 1891 г. *Музей Метрополитен. Нью-Йорк.*
174. Гоген. Ее зовут Вайраумати (Vaïraumati tei oa). Таити. 1892 г. *Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва.*
175. Гоген. Грезы. Таити. 1891 г. *Галерея искусств. Канзас Сити.*
176. Гоген. Дух мертвых (Мапао Турарау). Таити. 1892 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
177. Гоген. Таитянская девушка с плодом манго (Vahine note Vi). 1892 г. *Прежде собрание Эдгара Дега. Музей искусств. Балтимора.*
178. Гоген. Букет цветов (Tetiare faganî). Таити. 1891 г. *Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва.*
179. Гоген. Раннее утро (Te Poïroi). Таити. 1892 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
180. Гоген. Радость (Aeagea). Таити. 1892 г. *Местонахождение неизвестно.*
181. Гоген. Сиеста. Таити. 1893 г. *Частное собрание. Нью-Йорк.*
182. Гоген. Женщина с цветком (Vahine no te Tiare). Таити. 1891 г. *Глиптоотека. Копенгаген.*
183. Гоген. Луна и Земля (Hina Te Fatou). Таити. 1893 г. *Прежде собрание Эдгара Дега. Музей современного искусства. Нью-Йорк.*

РИСУНКИ В ТЕКСТЕ

Камилл Писсарро. Рынок. Понтуаз. 1886 г. Рисунок пером. <i>Частное собрание. Нью-Йорк</i>	71
Сёра. Стоящая натурщица. Эюд к „Натурщицам“. 1888 г. Рисунок пером. <i>Частное собрание. Париж</i>	73
Дюбуа-Пилле. Набережная Сены. Париж 1888 г. Рисунок пером. Взят из каталога выставки „Группы двадцати“. <i>Местонахождение неизвестно</i>	77
Финч. Гавань. 1888 г. Рисунок пером. Взят из каталога выставки „Группы двадцати“. <i>Местонахождение неизвестно</i>	79
Валлотон. Портрет Эмиля Золя. Гравюра на дереве	92
Валлотон. Портрет Стефана Малларме. Гравюра на дереве	93
Валлотон. Портрет Эдуарда Дюжардена. Гравюра на дереве	94
Тулуз-Лотрек. Портрет Эдуарда Дюжардена. Набросок пером	95
Тулуз-Лотрек. Карикатура на Феликса Фенеона. 1896 г. Рисунок пером. <i>Частное собрание. Нью-Йорк</i>	97
Валлотон. Портрет Реми де Гурмона. Гравюра на дереве	102
Валлотон. Портрет Поля Адана. Гравюра на дереве	103
Ван Гог. Письмо к Бернару. Арль. Март 1888 г. <i>Частное собрание. Париж</i>	123
Ван Гог. Подъемный мост около Арля. 1888 г. Рисунок пером	135
Ван Гог. Рисунок пером. Арль. Июль 1888 г. <i>Музей Кроллер-Мюллер. Оттерло</i>	137
Ван Гог. Мусме. Арль. Июль 1888 г. Рисунок пером. <i>Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва</i>	138
Ван Гог. Портрет зуава Милье. Арль. Июнь 1888 г. Рисунок пером. <i>Частное собрание. Нью-Йорк</i>	159
Ван Гог. Уличное кафе. Арль. 1888 г. Рисунок пером	161
Ван Гог. Кипарисы во ржи. Сентябрь-октябрь 1889 г. Рисунок пером. <i>Частное собрание. Ларен</i>	203
Ван Гог. Кипарисы. Сен-Реми. Июнь 1889 г. Рисунок пером. <i>Музей Бруклин</i>	211
Ван Гог. Сеятель. Арль. Июнь 1888 г. Рисунок пером. <i>Частное собрание. Ларен</i>	218
Ван Риссельберг. Автопортрет. 1887 г. Рисунок пером	267
Валлотон. Портрет Максимилиана Люса. Гравюра на дереве	269
Валлотон. Портрет Октава Мирбо. Гравюра на дереве	301
Валлотон. Портрет Камилла Писсарро. Гравюра на дереве	303
Валлотон. Портрет Феликса Фенеона. Гравюра на дереве	332

ЦВЕТНЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ

<i>Фронтиспис. Женщина держащая плод (Eu haere ia oe). Таити. 1893 г. Деталь. Эрмитаж.</i>	
<i>Ленинград</i>	
Моне. Луга в Живерни. Живерни. 1888 г. Эрмитаж. Ленинград	16—17
Ван Гог. Монмартр. 1886—1887 гг. Институт искусств. Чикаго	32—33
Бернар. Мост в Аньере. 1887 г. Частное собрание. Париж	40—41
Сёра. Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт. Париж. 1884—1886 гг. Институт искусств. Чикаго	64—65
Синьяк. Песчаный берег моря. 1890 г. Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва	80—81
Гоген. Автопортрет. 1889—1890 гг. Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва	128—129
Гоген. Плоды и фрукты. 1888 г. Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва	136—137
Гоген. Видение после проповеди (Иаков, борющийся с ангелом). 1888 г. Шотландская национальная галерея. Эдинбург	144—145
Ван Гог. Красный виноградник. Арль. Ноябрь 1888 г. Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва	152—153
Ван Гог. Прогулка в Арле. Воспоминания о саде в Эттене (Арльские дамы). Ноябрь 1888 г. Эрмитаж. Ленинград	160—161
Ван Гог. Аликан. Арль. Октябрь 1888 г. Частное собрание. Нью-Йорк	160—161
Гоген. Кафе в Арле. 1888 г. Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва	176—177
Ван Гог. Портрет доктора Рея. Арль. Январь 1889 г. Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва	200—201
Ван Гог. Автопортрет с перевязанным ухом. Арль. Январь—февраль 1889 г. Частное собрание. Чикаго	208—209
Ван Гог. Куст. Сен-Реми. 1889 г. Эрмитаж. Ленинград	216—217
Ван Гог. Куст. Деталь	224—225
Ван Гог. Хижины. Овер. 1890 г. Эрмитаж. Ленинград	248—249
Ван Гог. Дорога в Овере после дождя. Июнь 1890 г. Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва	256—257
Гоген. Большое дерево (Patata te Mouà). Таити. 1892 г. Эрмитаж. Ленинград	304—305
Гоген. Беседа (Les Parau Parau). Таити. 1891 г. Эрмитаж. Ленинград	312—313
Гоген. Пейзаж с павлинами (Matamoe). Таити. 1892 г. Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва	320—321
Гоген. Рынок (Ta Matete). Таити. 1892 г. Музей искусств. Базель	328—329
Гоген. „А, ты ревнуешь?“ (Aha oé feii?). Таити. 1892 г. Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва	336—337
Гоген. Таитянские пасторали. Декабрь 1892 г. Подписано 1893 г. Эрмитаж. Ленинград	344—345

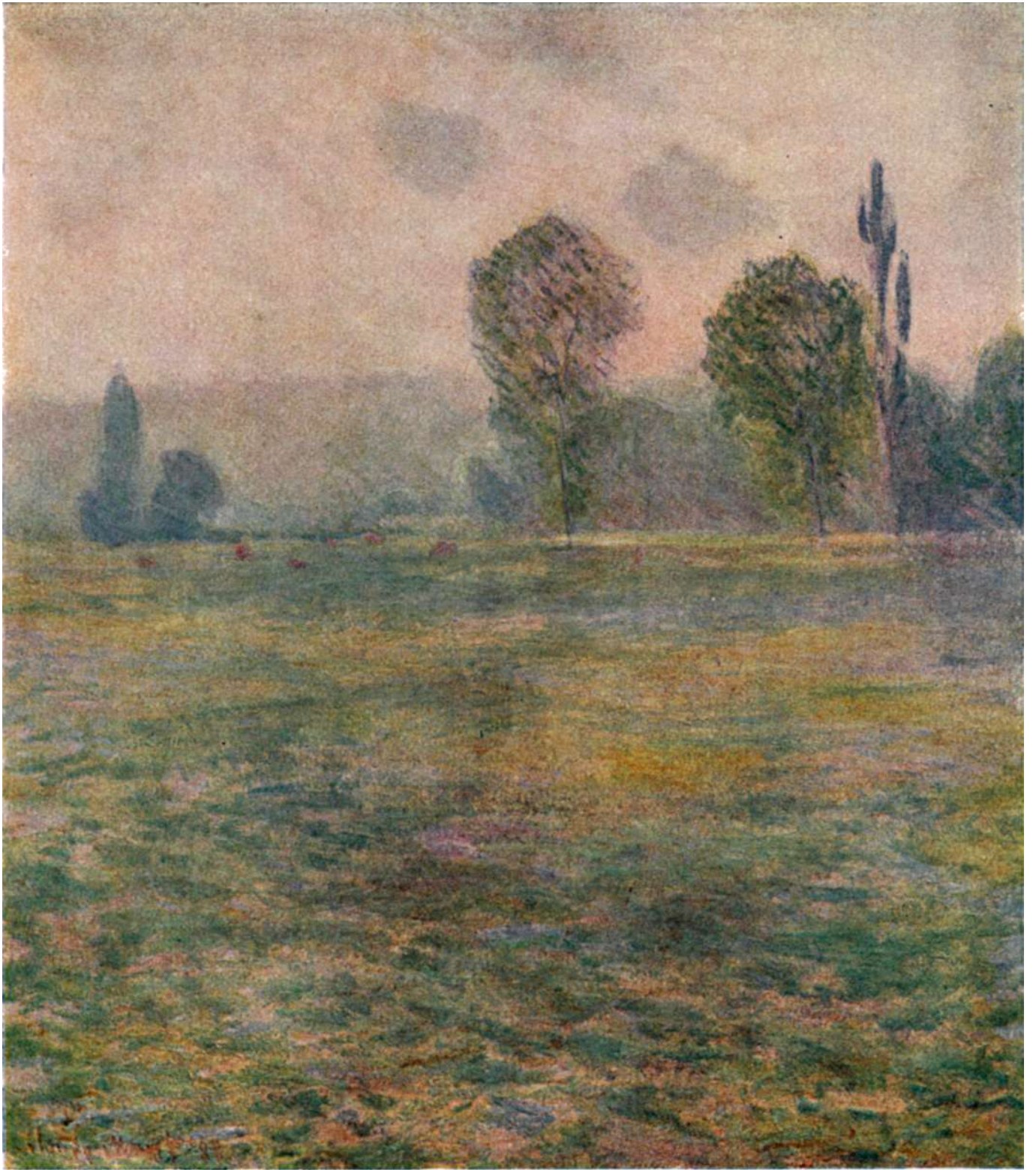
О Г Л А В Л Е Н И Е

От редактора русского издания	5
Введение	9
1886—1888 Ван Гог в Париже	13
1886—1890 Сёра и его друзья	52
1886—1890 Символисты и анархисты. От Малларме до Редона	90
1888 Гоген, Бернар, Ван Гог. Бретань и Прованс	118
1888 Арльская трагедия	148
1889 Академия Жюльена. Выставка синтетистов у Вольпини и понт-авенская группа	168
1889—1890 Ван Гог в Сен-Реми. Статья Орье о Ван Гоге	196
1890—1891 Самоубийство Ван Гога в Овере. Смерть Сёра	242
1890—1891 Гоген и символисты. Разрыв с Бернаром. Распродажа работ Гогена и его отъезд	277
1891—1893 Гоген на Таити	320
Хронологическая таблица	349
Участники выставок „Независимых“ (1884—1893)	366
Библиография	367
Указатель	416
Список иллюстраций	429

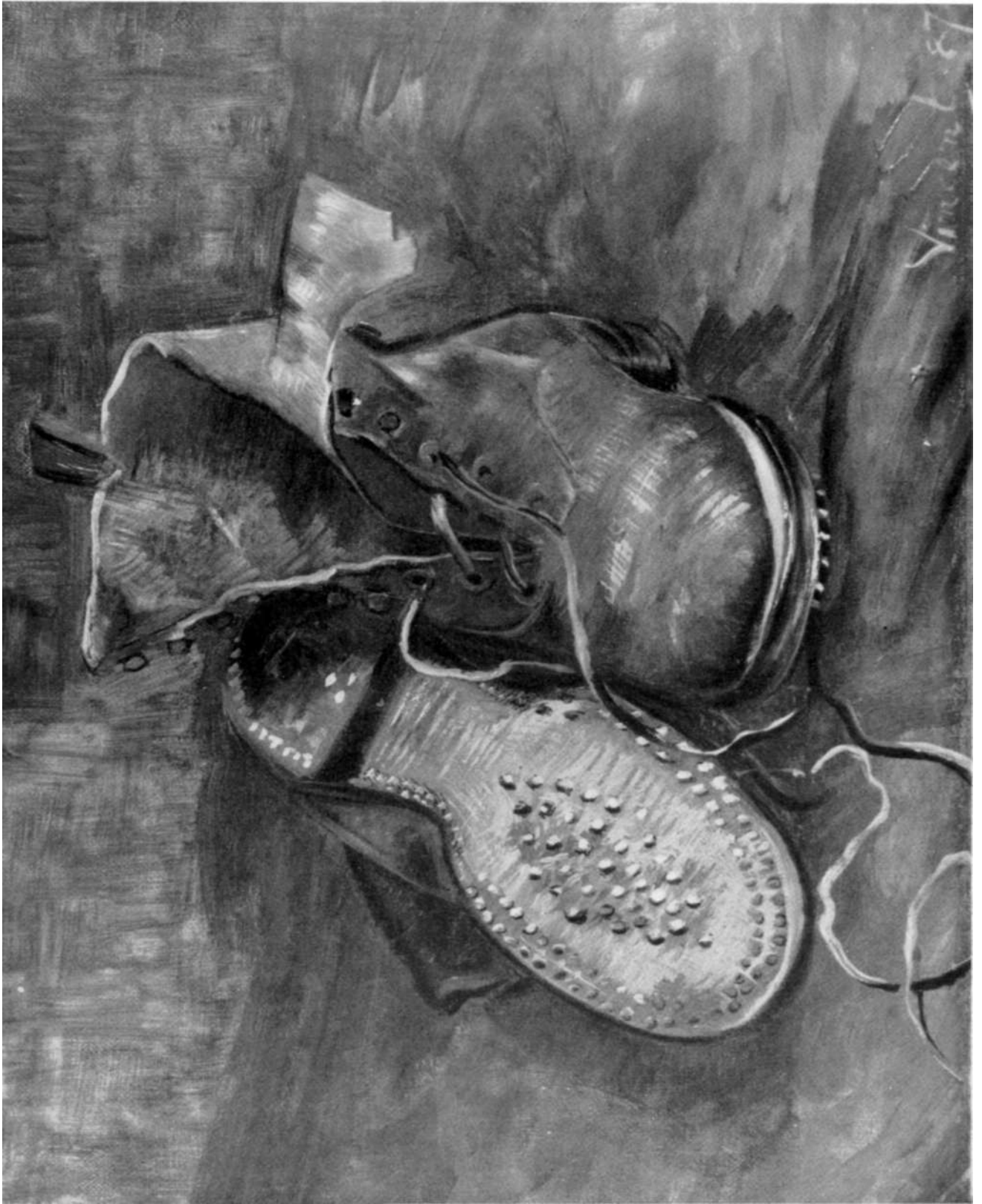
Джон Ревалд • ПОСТИМПРЕССИОНИЗМ •

Редактор Н. В. Семенникова
Художник Л. Б. Збарский
Художественный редактор М. Г. Эткинд
Технический редактор З. М. Колесова
Корректор А. А. Гроссман

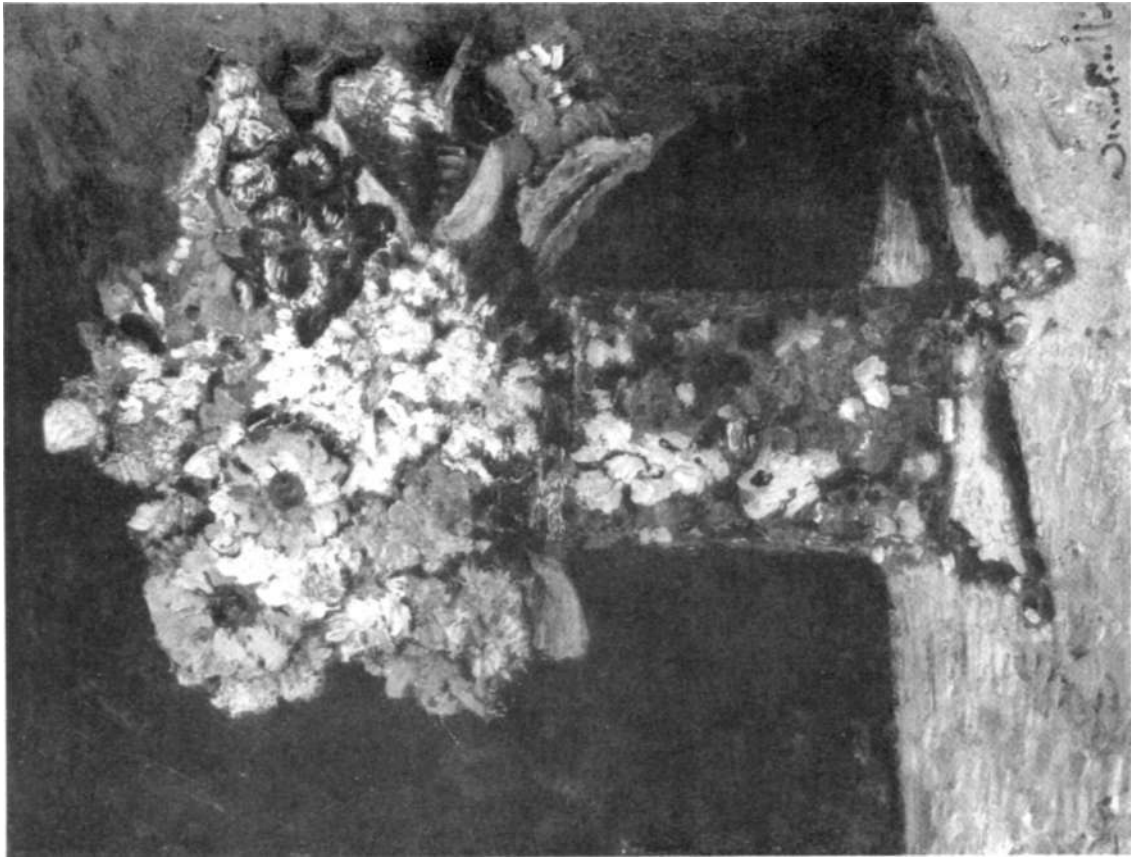
Подписано к печати 1/X 1962 г. Формат бумаги 84X108^{1/16}. Печ. л. 38,375 (усл. л. 64,47). Уч.-изд. л. 53,93. Тираж 50 000 экз. (2-й завод 25 001-50 000 экз.) Изд. № 1226. Зак. тип. № 239. Цена 5 р. 10 к. Издательство „Искусство“ Ленинград, Невский пр., 28. Управление целлюлозно-бумажной и полиграфической промышленности Ленсовнархоза. Типография № 3 им. Ивана Федорова Ленинград, Звенигородская ул., д. 11



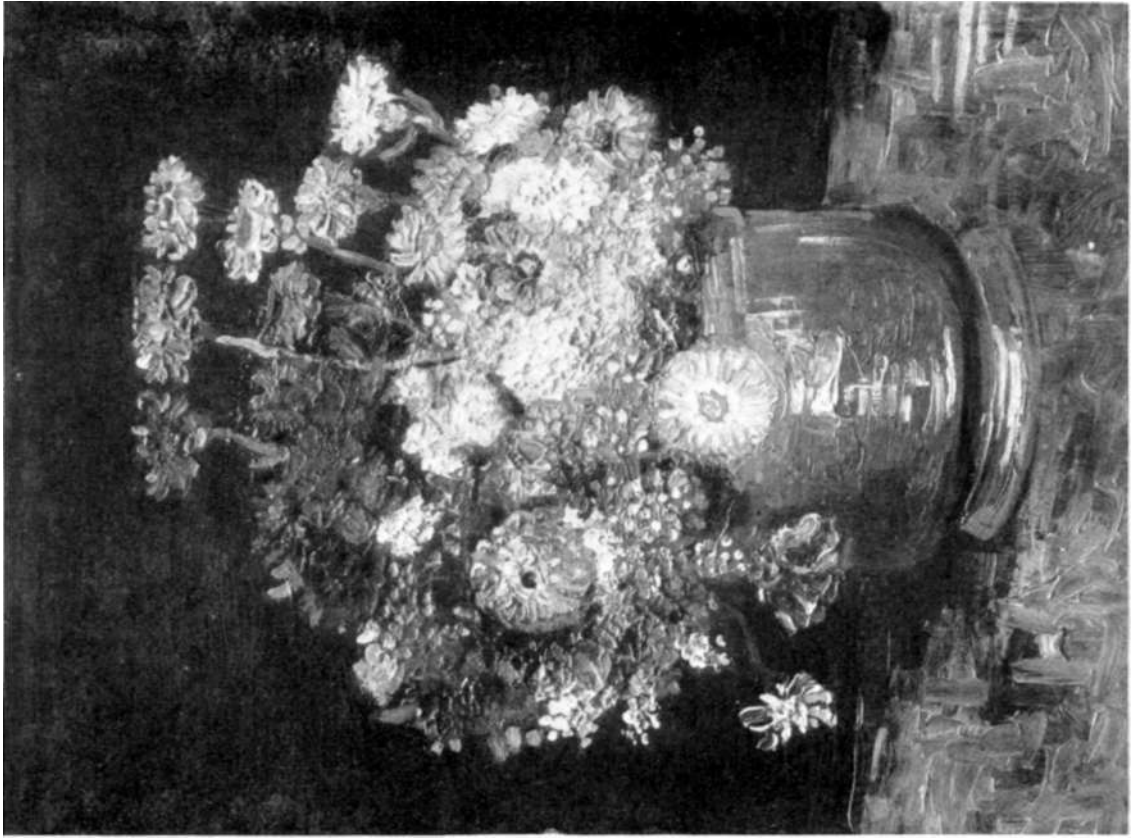
Моне. Луга в Живерни. Живерни. 1888 г. Эрмитаж. Ленинград



1. Ван Гог. Башмаки. 1887 г. *Музей искусств. Балтимора*



2. Моптичеллн. Ваза с цветами. 1875–1880 г. Частное собрание. Ларен



3. Ван Гог. Цинни. Париж. 1886 г. Частное собрание. Сан-Франциско

4. Тулуз - Лотрек. Портрет Сюзанны Валадон. 1885 г.
Галлоттека. Коненгаген



5. Тулуз - Лотрек. Портрет Ван Гога. Париж. 1887 г. Пастель.
Частное собрание. Ларен

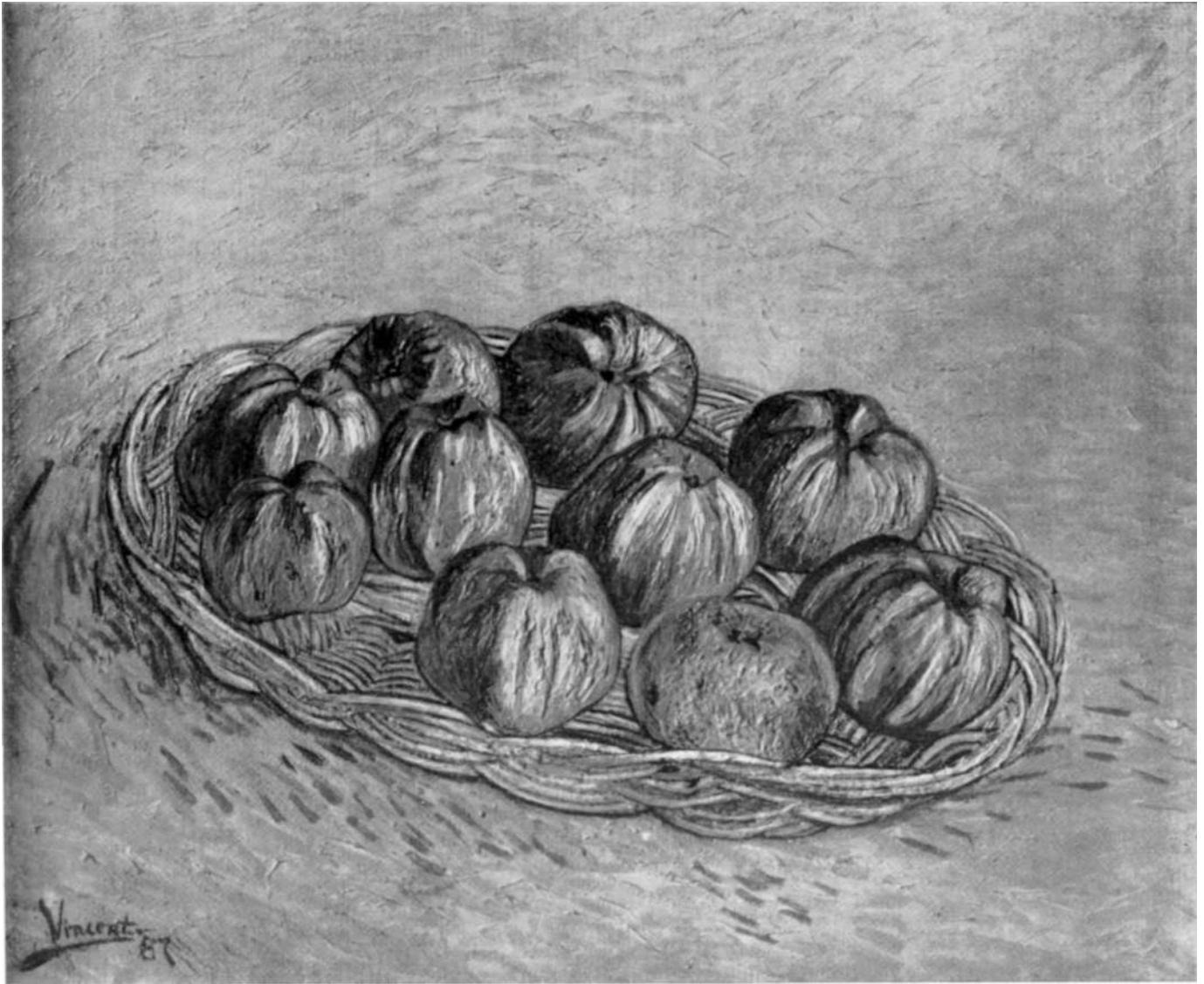


6. Ван Гог. Голова крестьянки. 1885 г.
Рисунок пером. Дордрехт

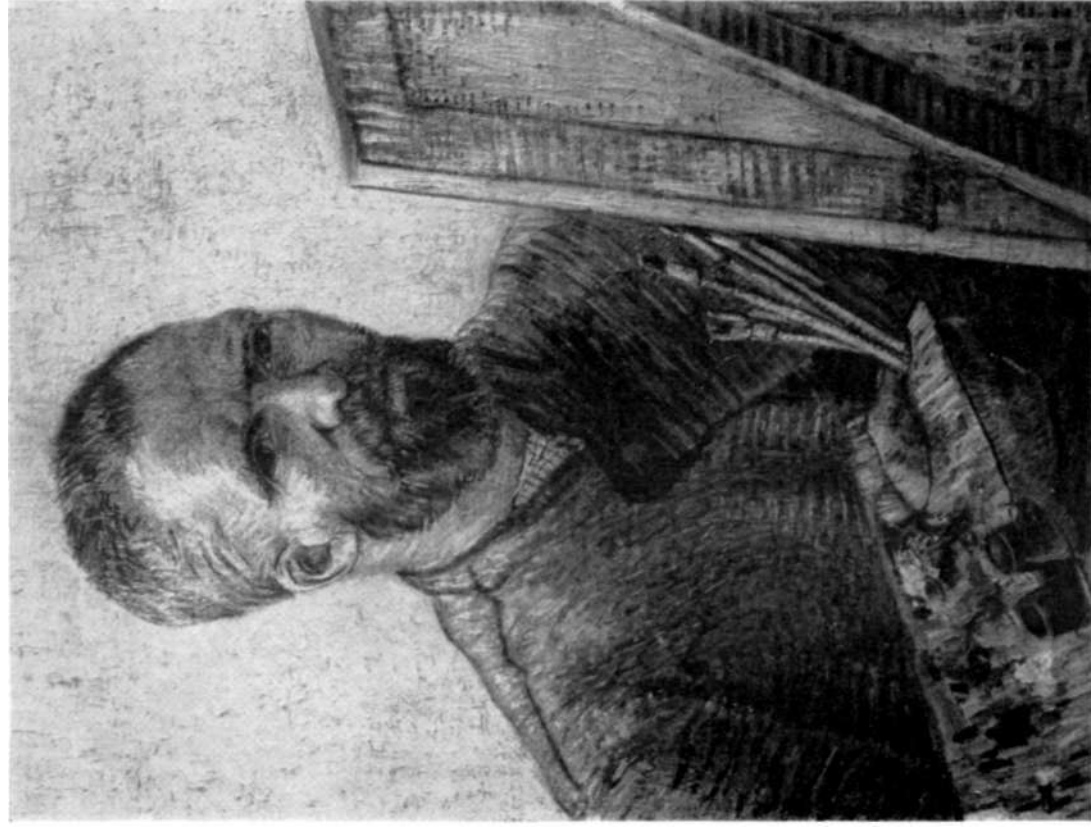


7. Ван Гог. Едоки картофеля. Нуэнен. 1885 г.
Частное собрание. Ларен

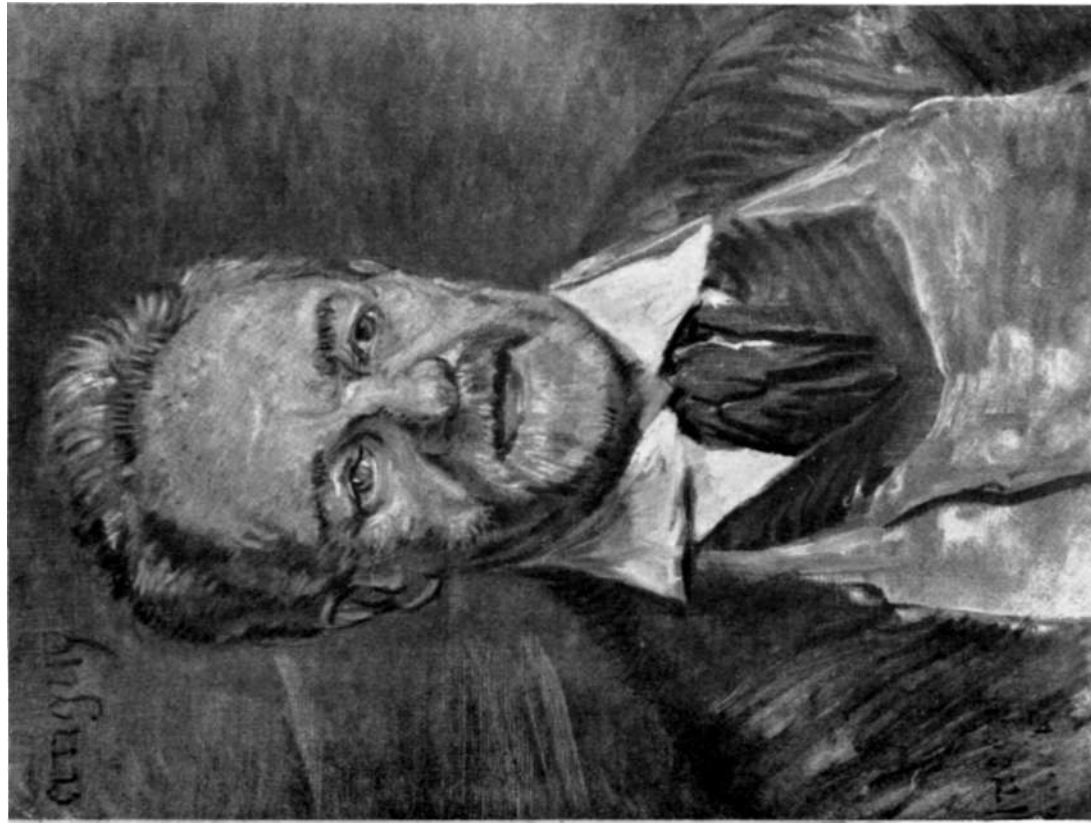




8. Ван Гог. Натюрморт с яблоками. Париж. 1887 г. Музей Кроллер-Мюллер. Оттерло

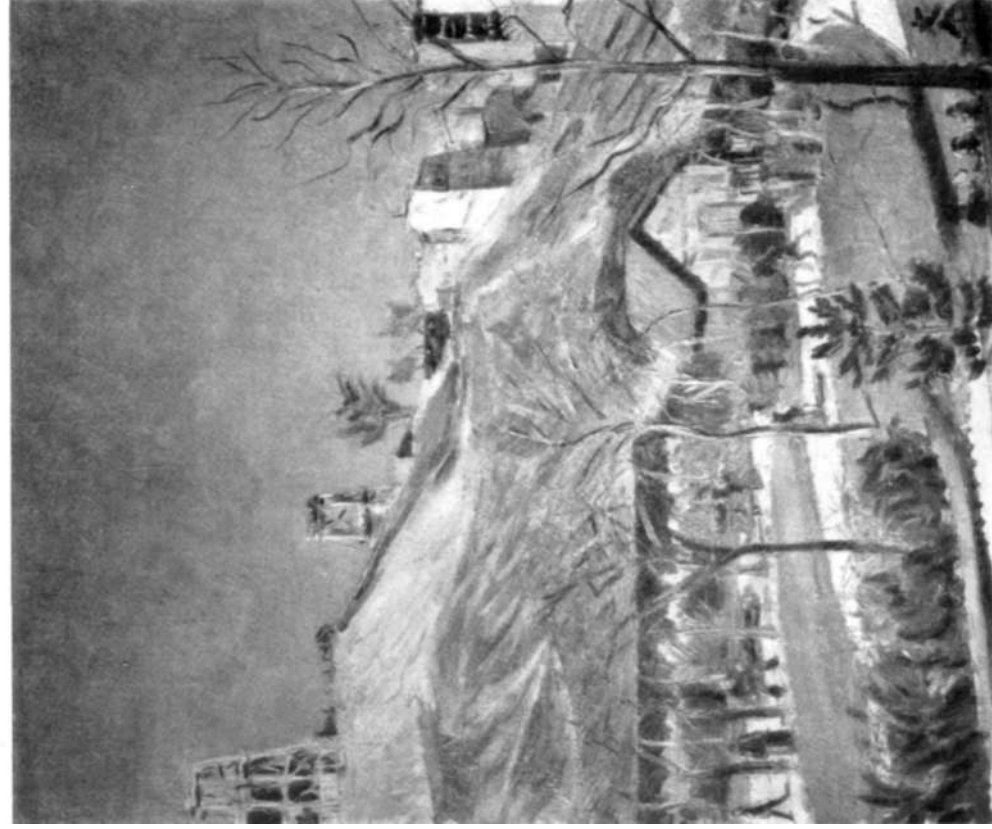


9. Ван Гог. Автопортрет у мольберта. Париж. 1888 г.
Частное собрание. Ларен

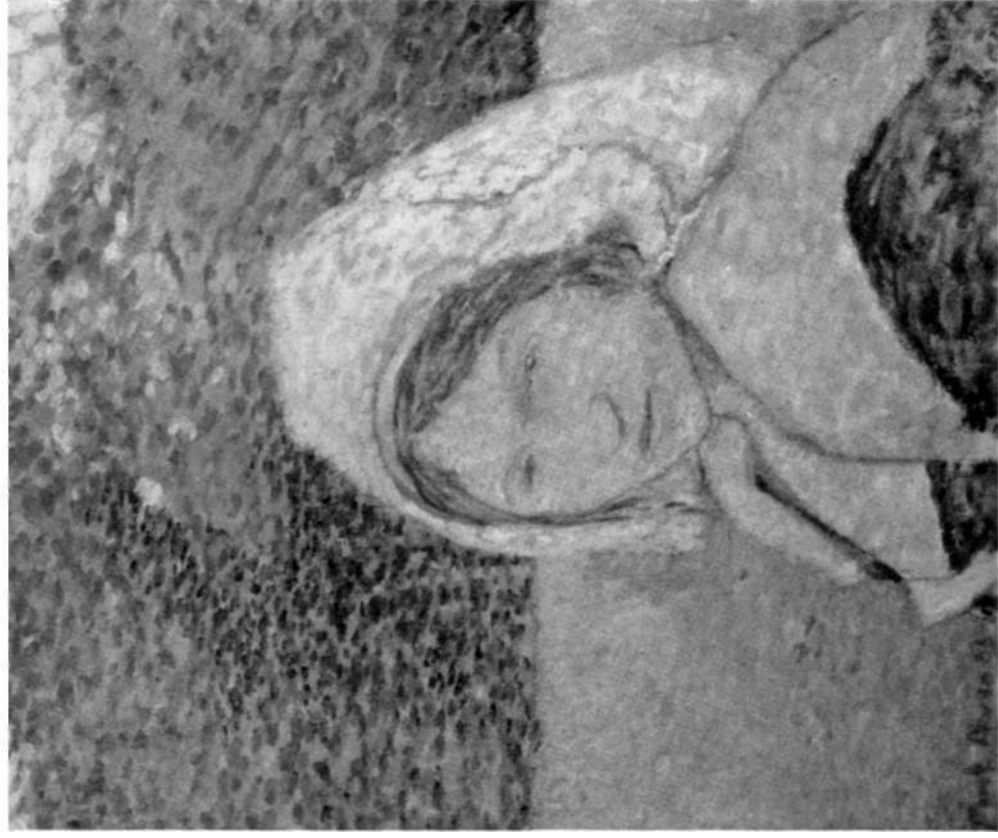


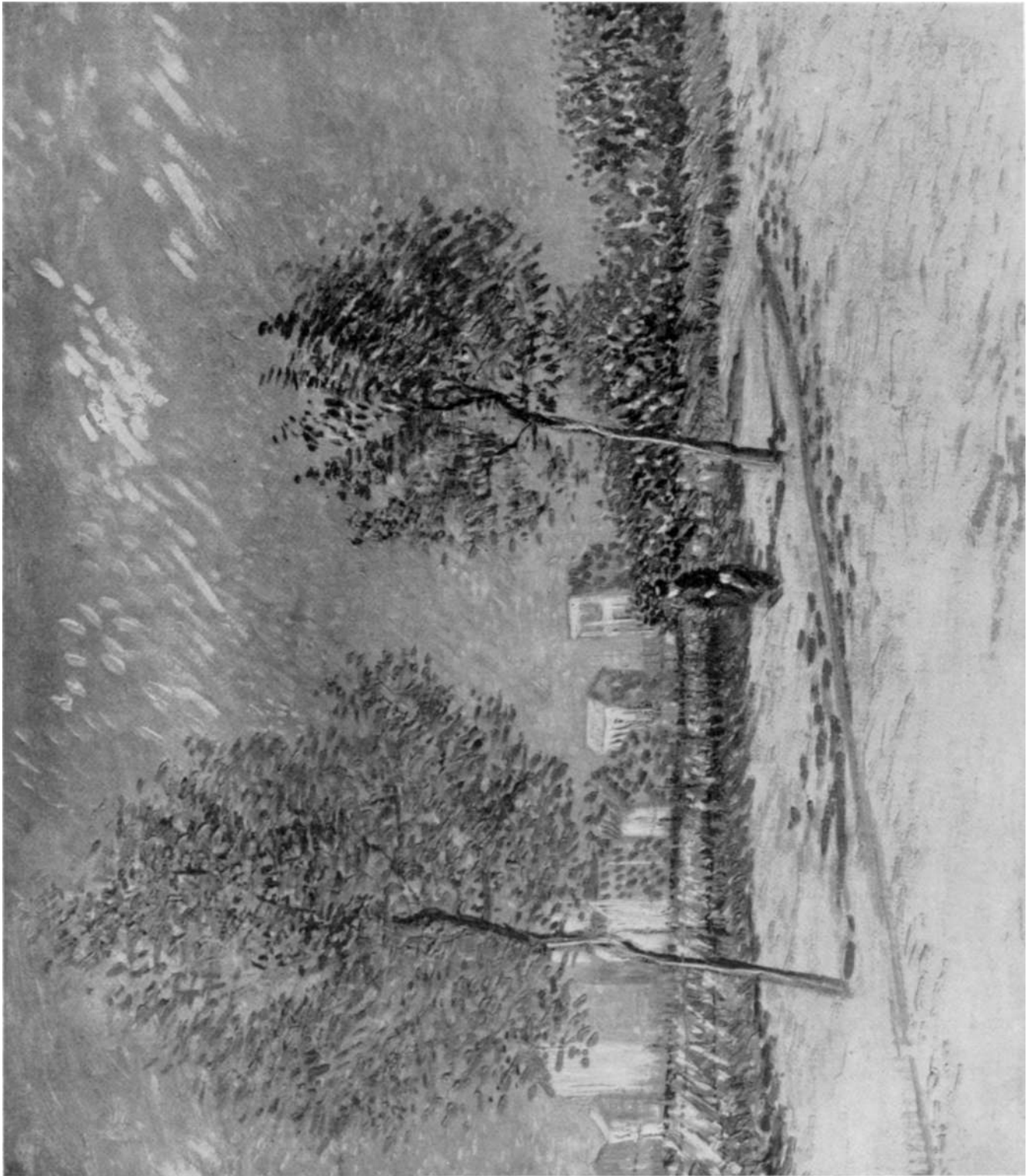
10. Ван Гог. Портрет нашего Татти. Париж. 1887 г.
Галерея. Копенгаген

11. С и н ь я к. Вид Монмартра. 1883 г. Музей искусства. Базель

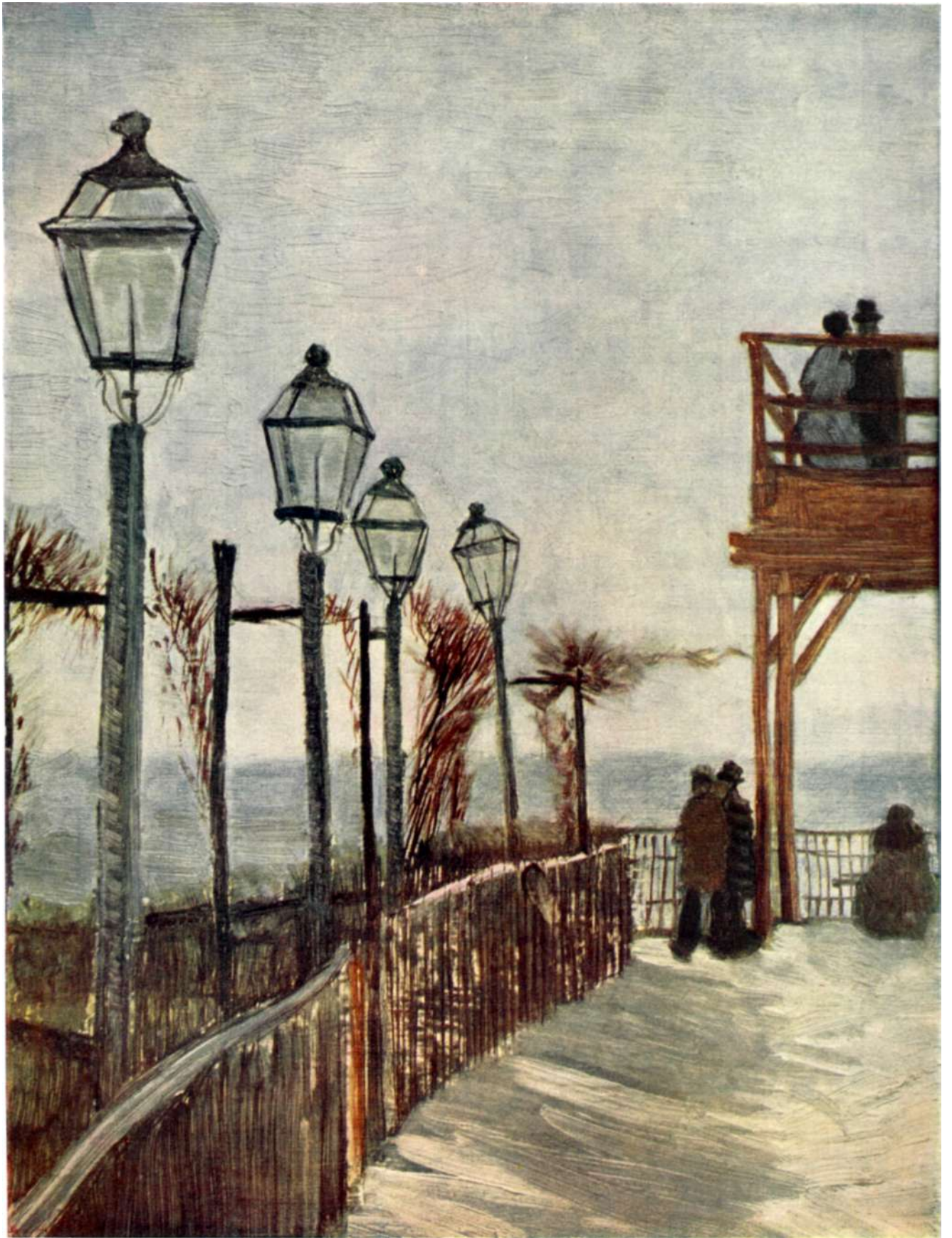


12. Б е р н а р. Молодая бретонка. 1886 г. Частное собрание. Париж

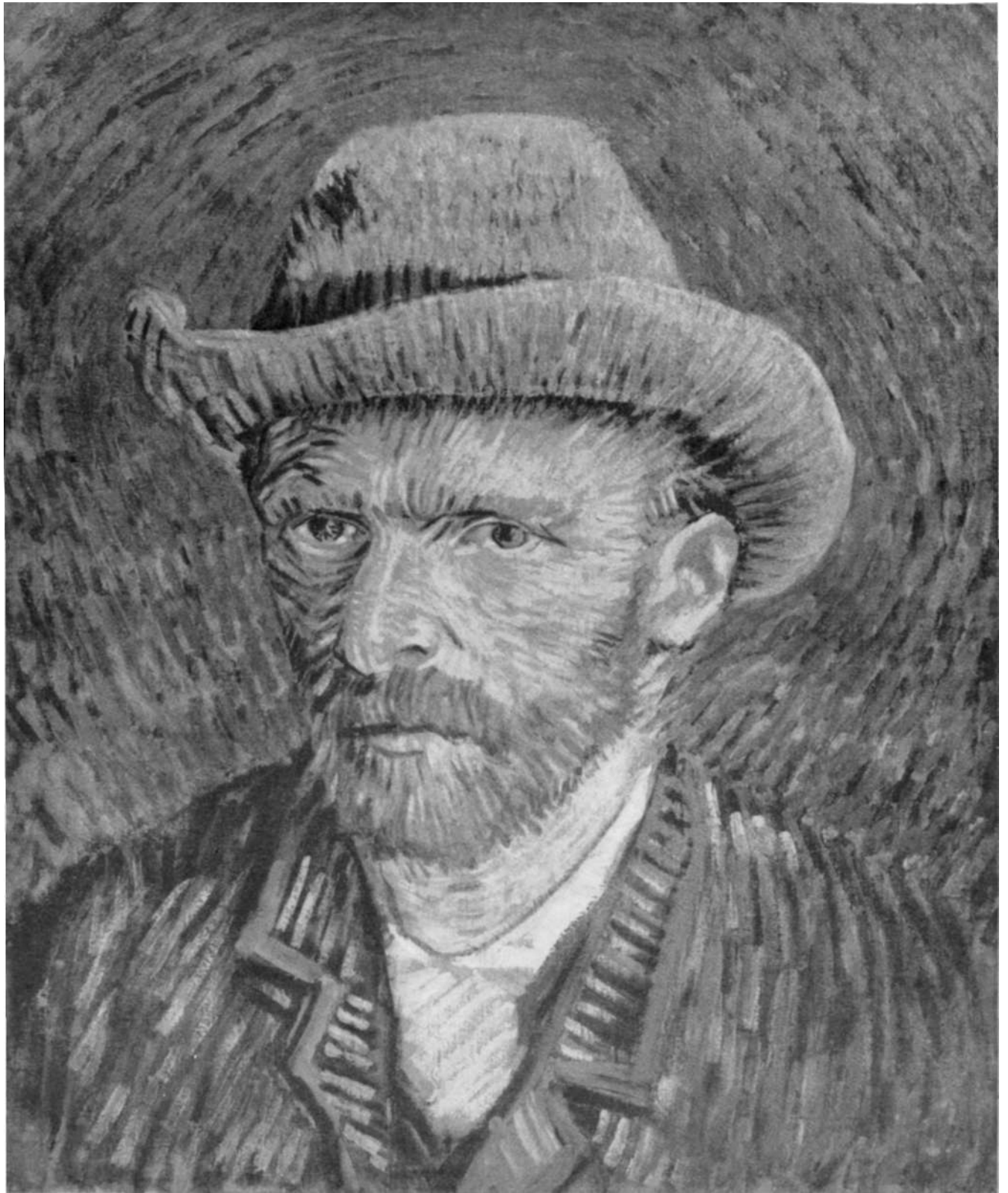




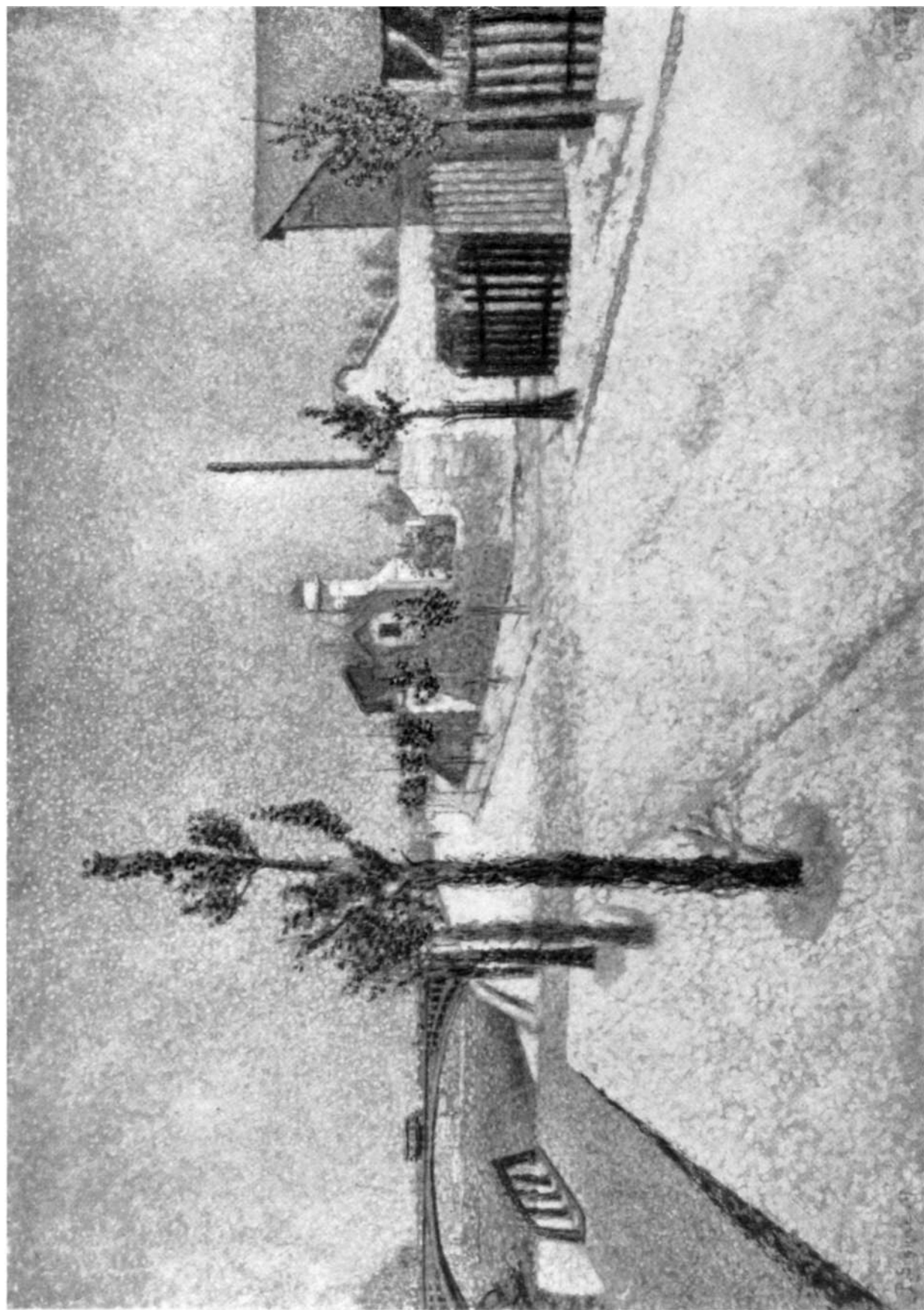
13. Ван Гог Окраина Парижа у Аньера. 1886—1887 гг. Частное собрание. Нью-Йорк



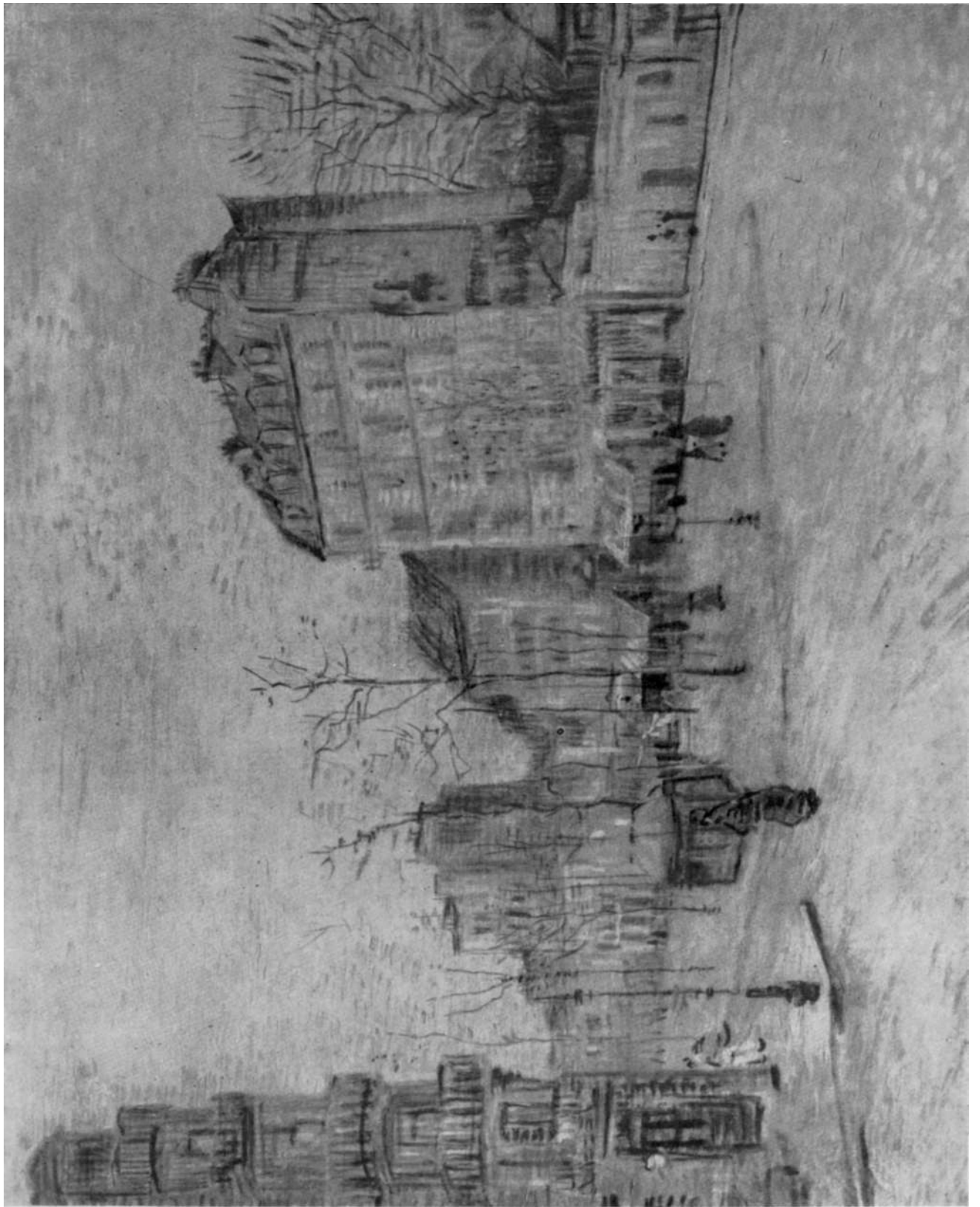
Ван Гог. Монмартр 1886—1887. гг. *Институт искусств. Чикаго*



14. Ван Гог. Автопортрет. Париж. 1887 г. *Частное собрание. Ларен*



15. Спнъяк. Набережная в Клышы. 1887 г. Музей искусства. Балтнмора

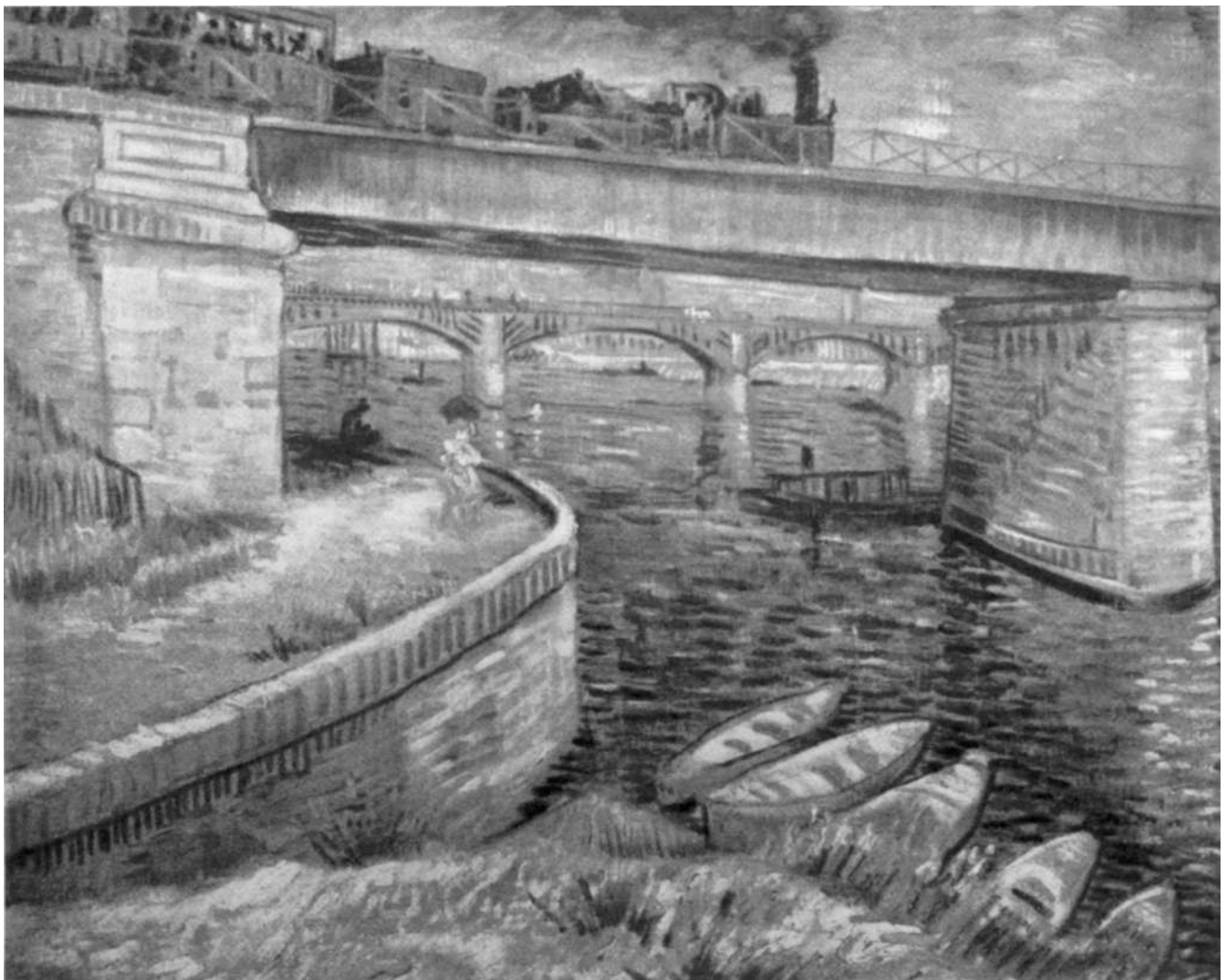


16. Ван Гог. Бульвар Клиши. Париж. 1886—1887 гг. Частное собрание. Ларен



17. Фотография Эмиля Бернара и Винсента Ван Гога (сидит спиной к зрителям). 1886 г.

18. Ван Гог. Мост в Аньере. Париж. 1887 г.
Частное собрание. Цюрих





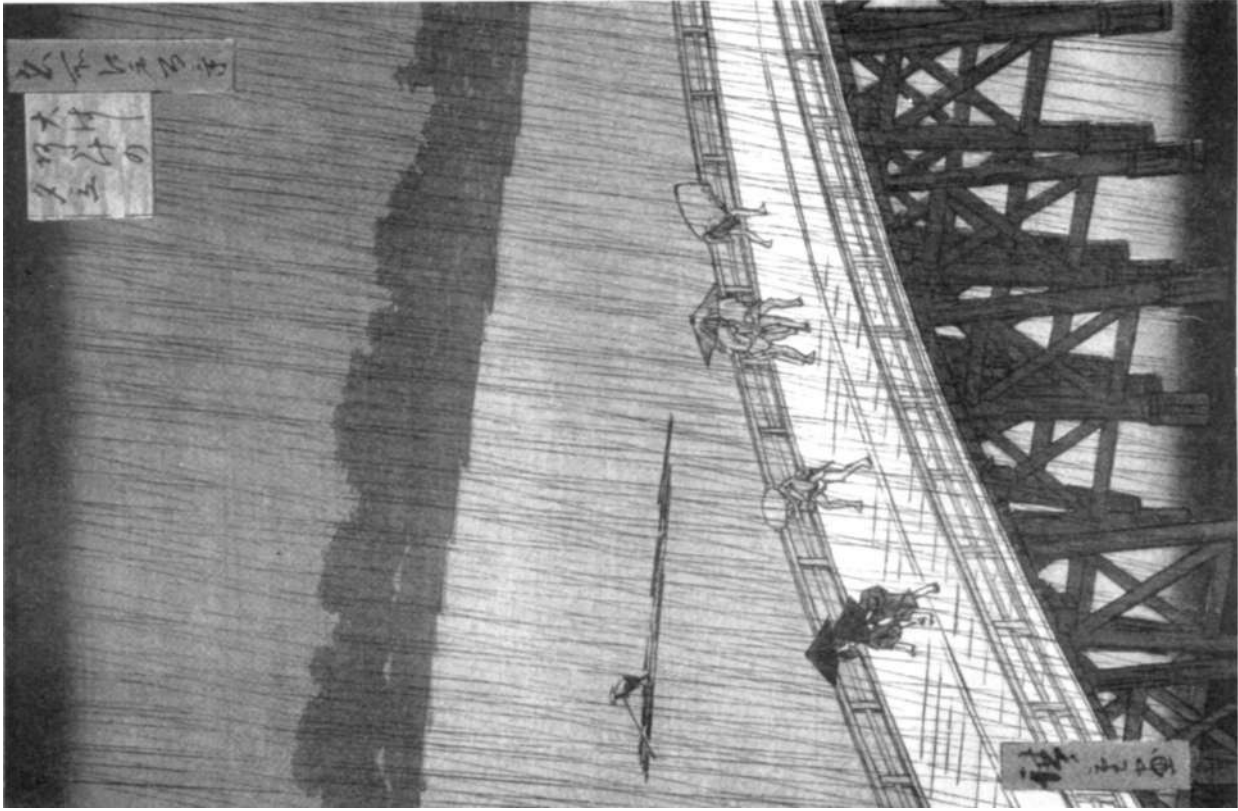
19. Гоген. Сборщицы манго. Мартиника. 1887 г. Частное собрание. Ларен



20. Ренуар. Сидящая купальщица. 1885 г. *Музей искусств. Гарвардский университет. Кембридж*



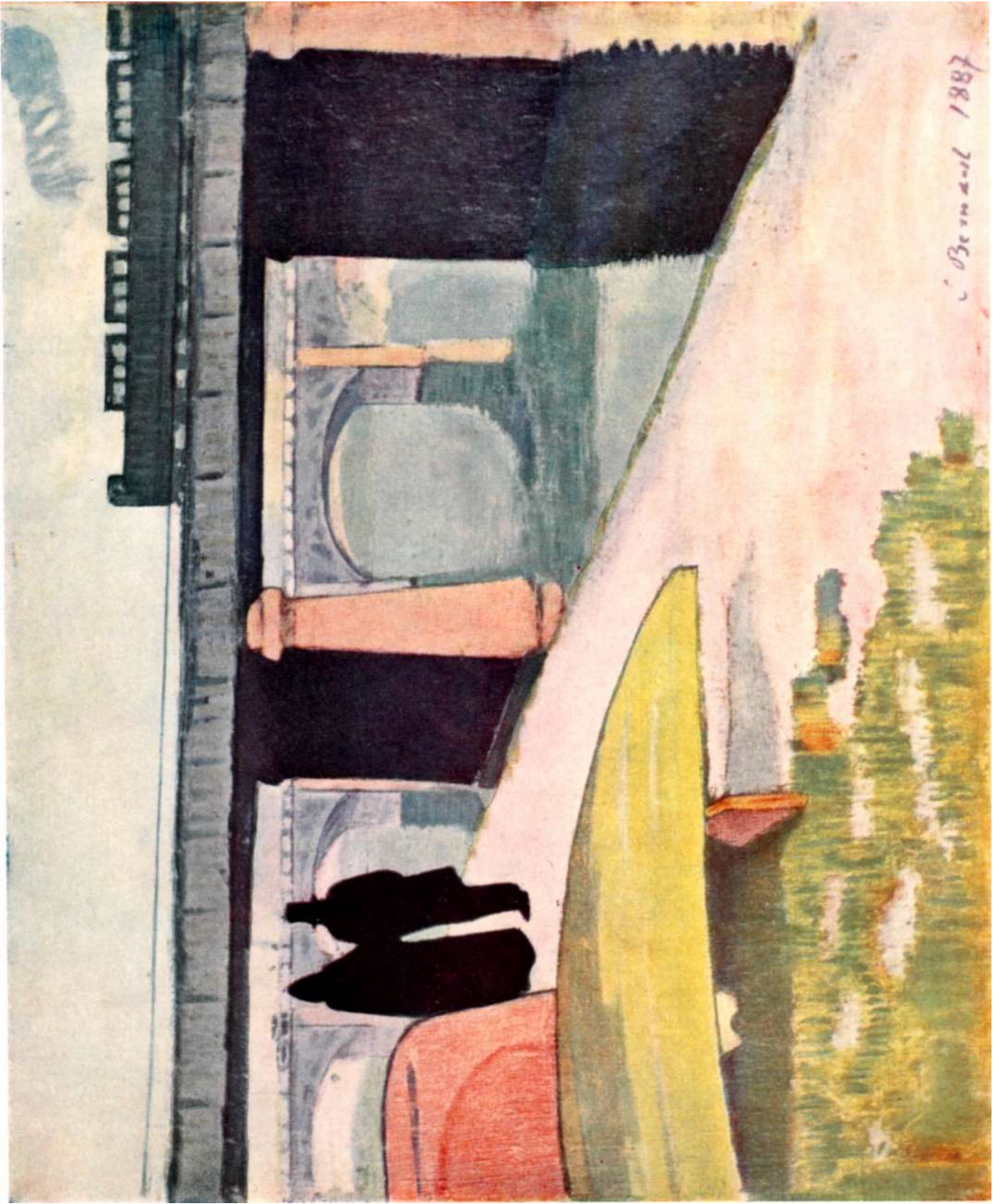
21. Ван Гог. Женщина в кафе „Тамбурин“. Париж. 1887 г. Частное собрание. Ларен



22. Хирошиге. Мост Охашу во время дождя. Цветная гравюра. 1857 г. Музей искусств, Филадельфия



23. Ван Гог. Копия с гравюры Хирошиге. Париж, 1886—1888 гг. Частное собрание. Ларен



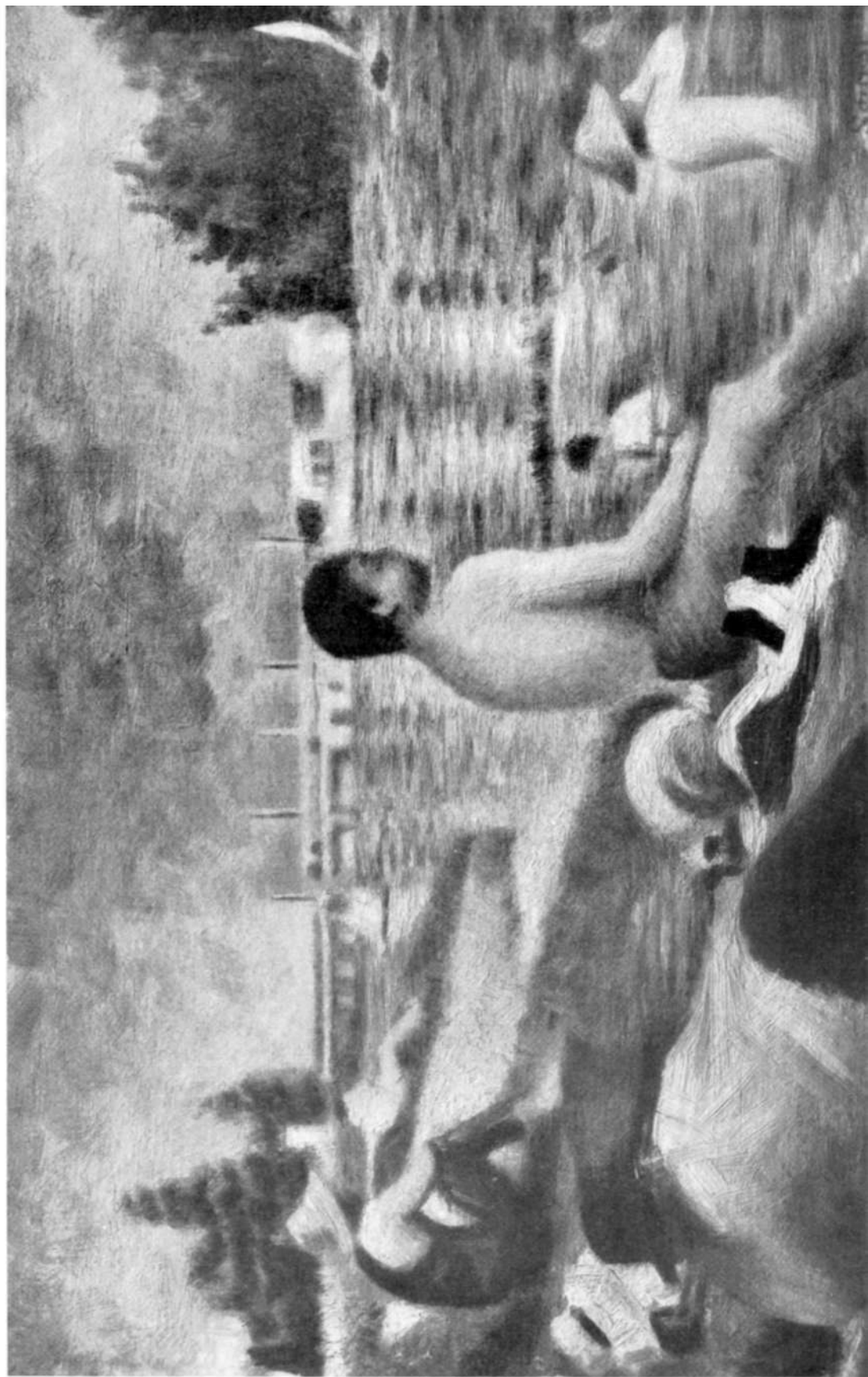
Carl Bernersol 1887

Бернар. Мост в Аньере. 1887 г. *Частное собрание. Париж*



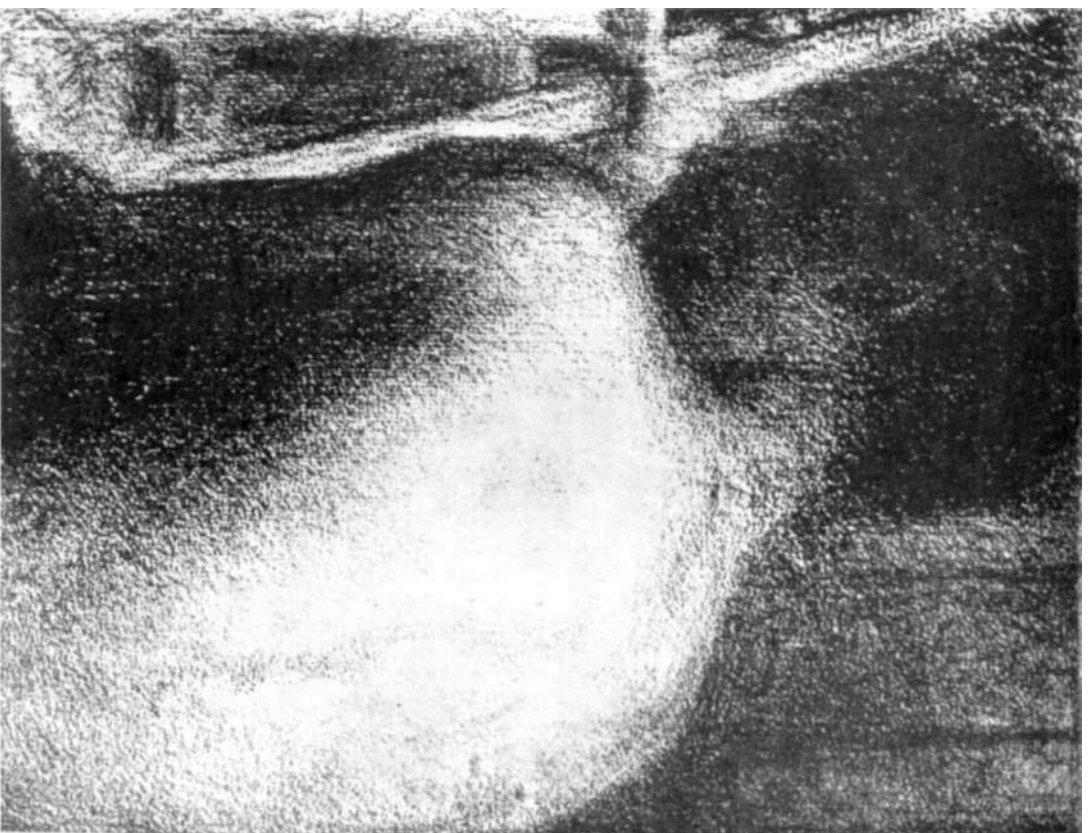
Сёра. Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт. Париж. 1884—1886 гг.
Институт искусств. Чикаго

24. Сёра. Этуд к „Купанию“, 1883 г. Частное собрание. Нью-Йорк



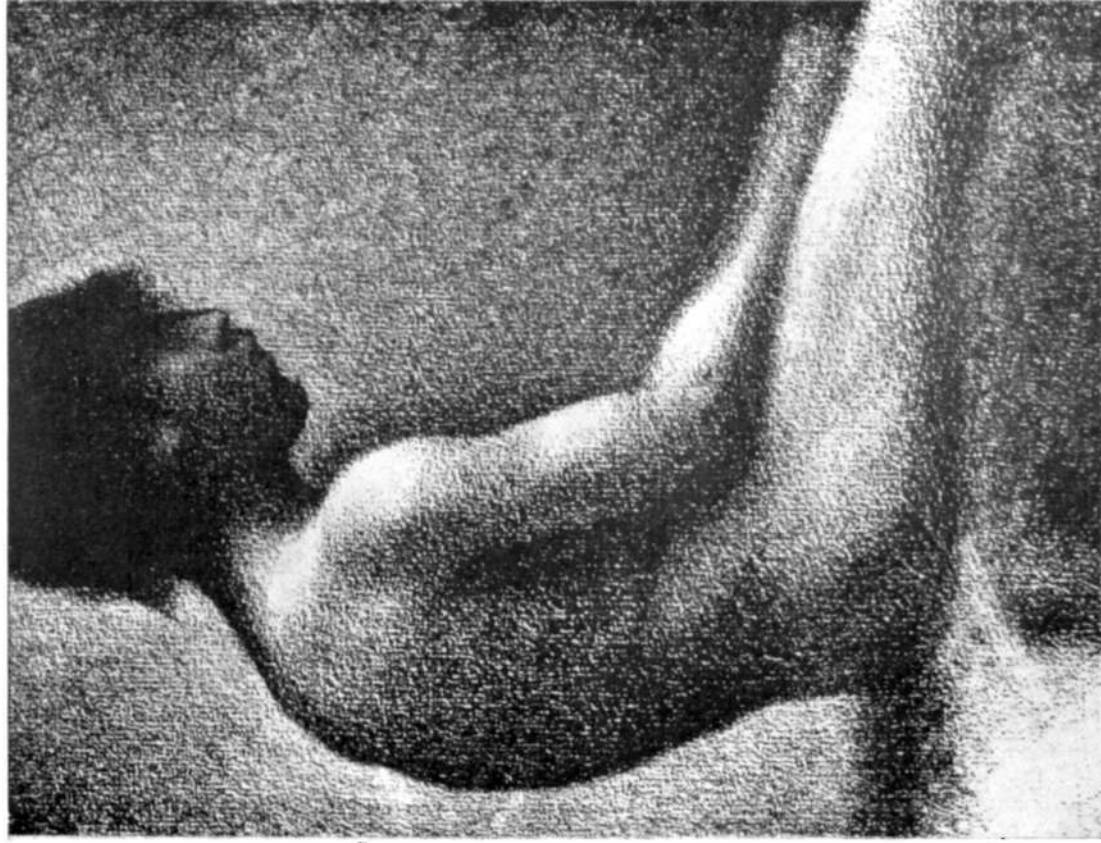


25. Сёрра. Эхо. Этюд к „Купанию“. 1883—1884 гг. Уголь.
Частное собрание. Нью-Йорк



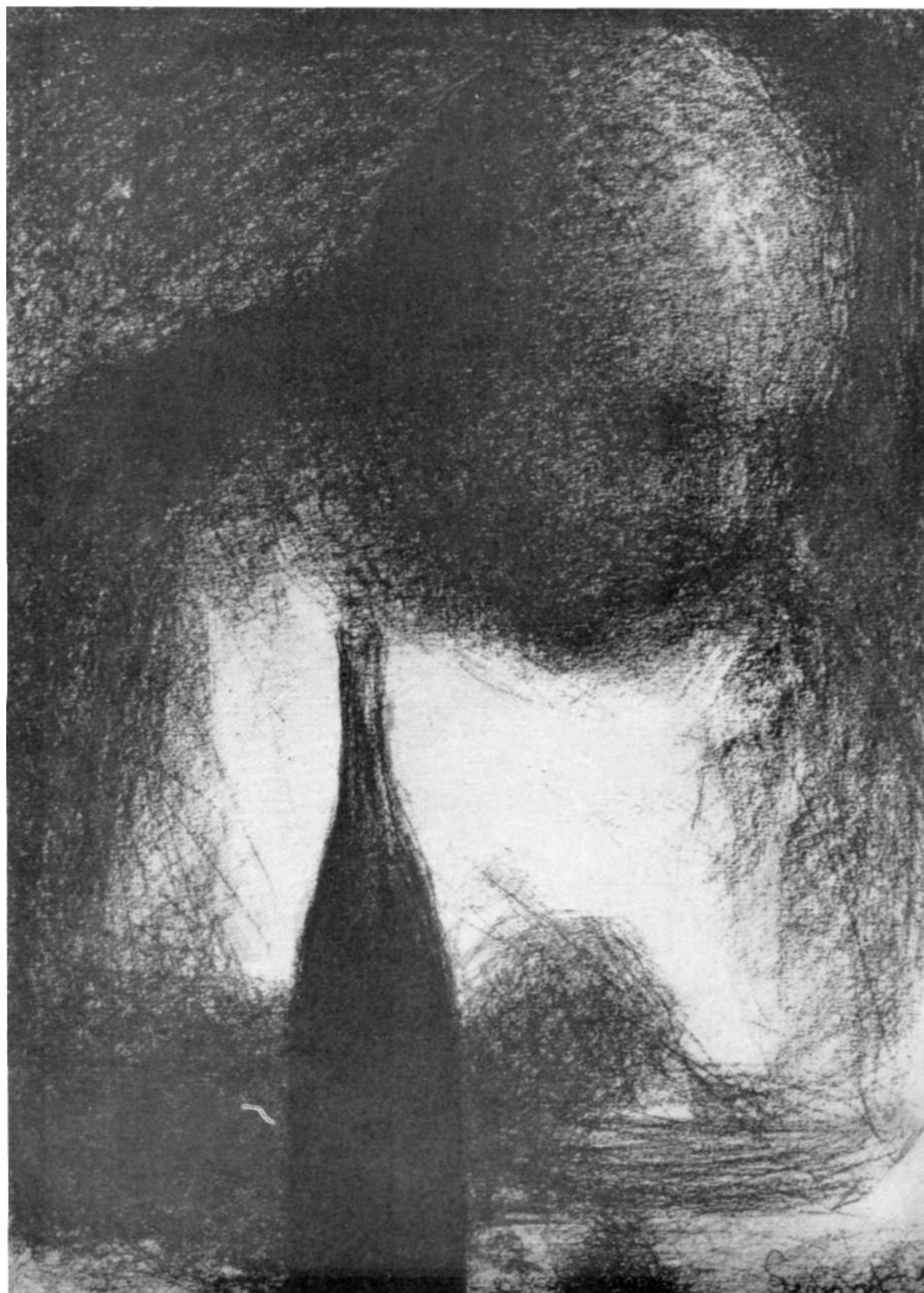
26. Сёрра. Мальчик со спины. Этюд к „Купанию“. Уголь. 1883—1884 гг.
Частное собрание. Париж

27. Сёр а. Сидящий мальчик. Этюд к „Купанию“, 1883—1884 гг. Уголь.
Частное собрание. Лондон



28. Сёр а. Мать художника. Ок. 1884 г. Уголь,
Музей современного искусства, Нью-Йорк





29. Сѣра. Отец художника (Обед). 1884 г. Уголь. Частное собрание. Париж

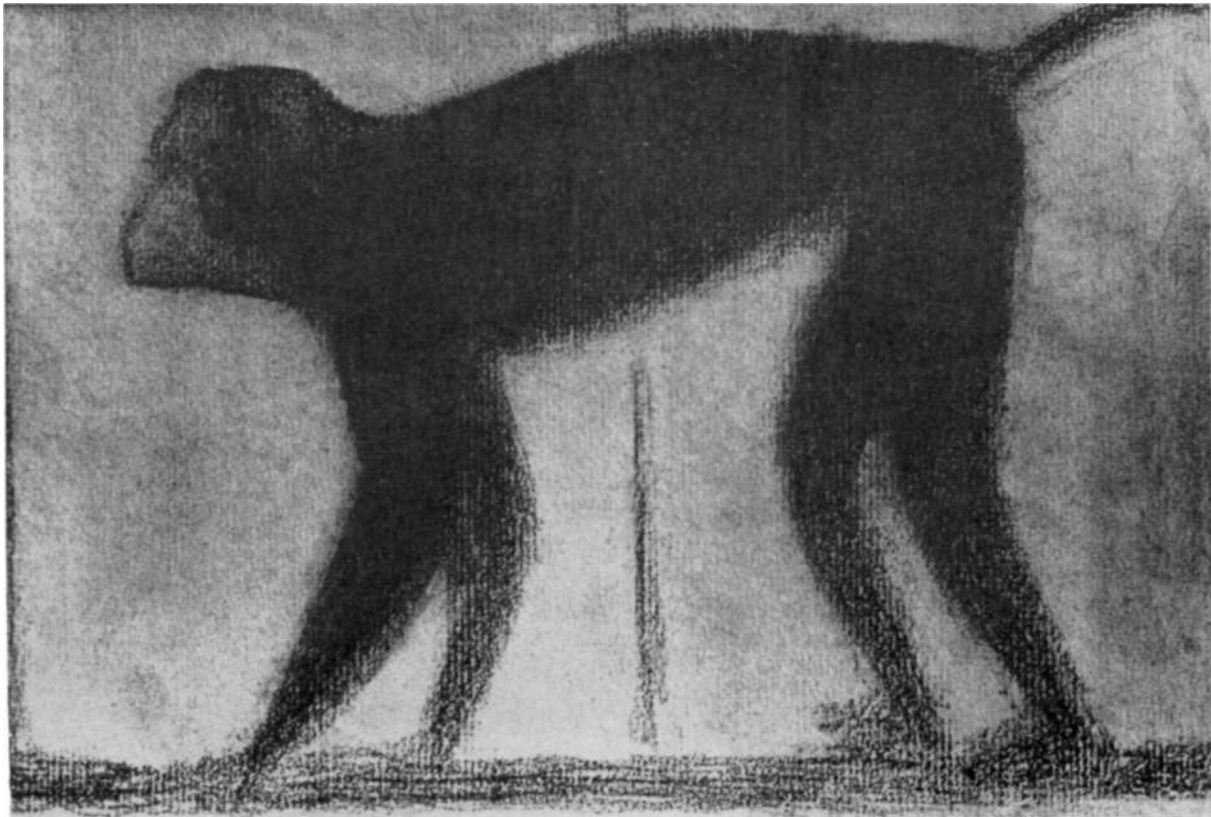


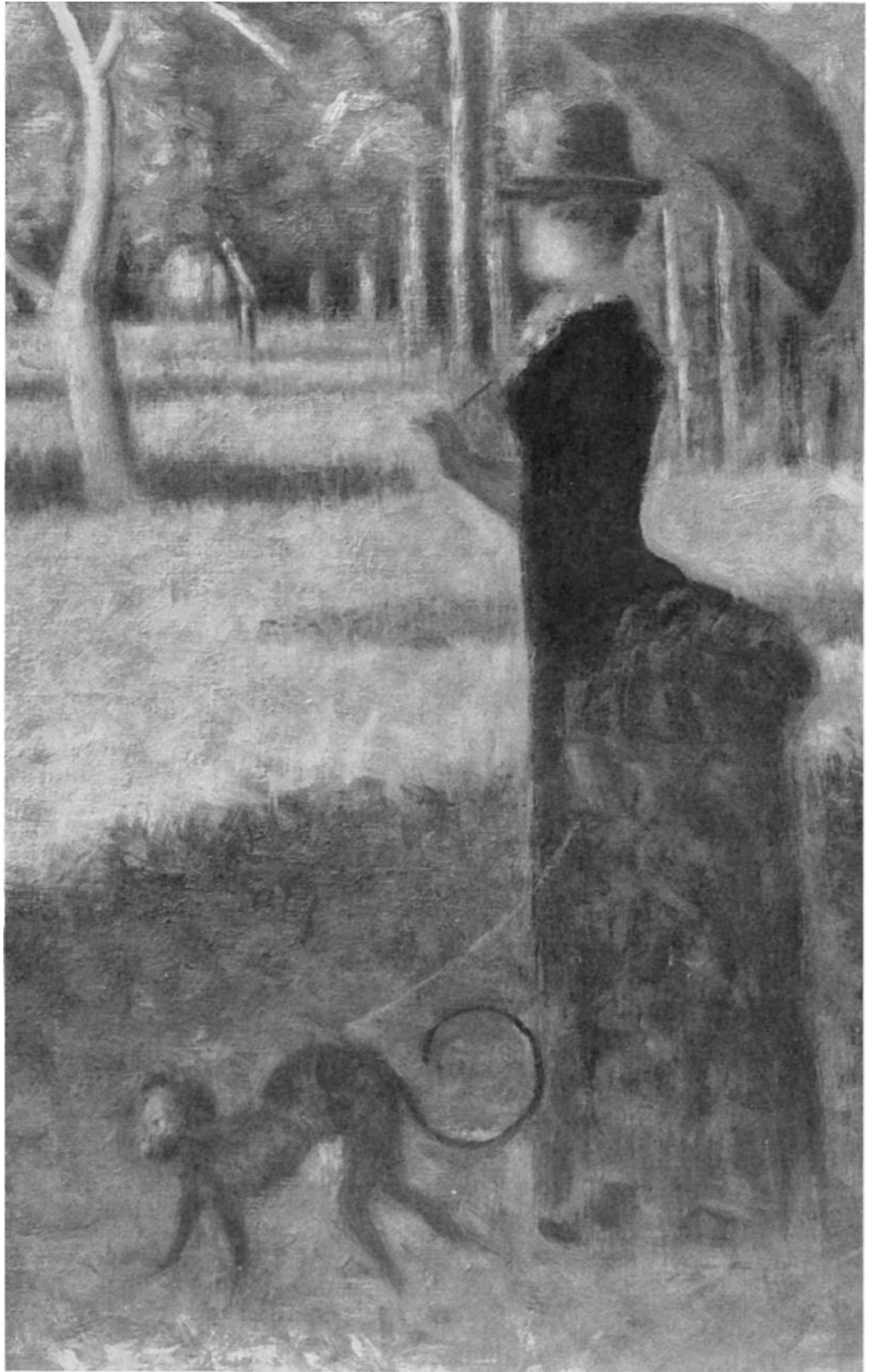
30. Сёра. Портрет художника Аман-Жана. 1882 г. *Частное собрание. Нью-Йорк*



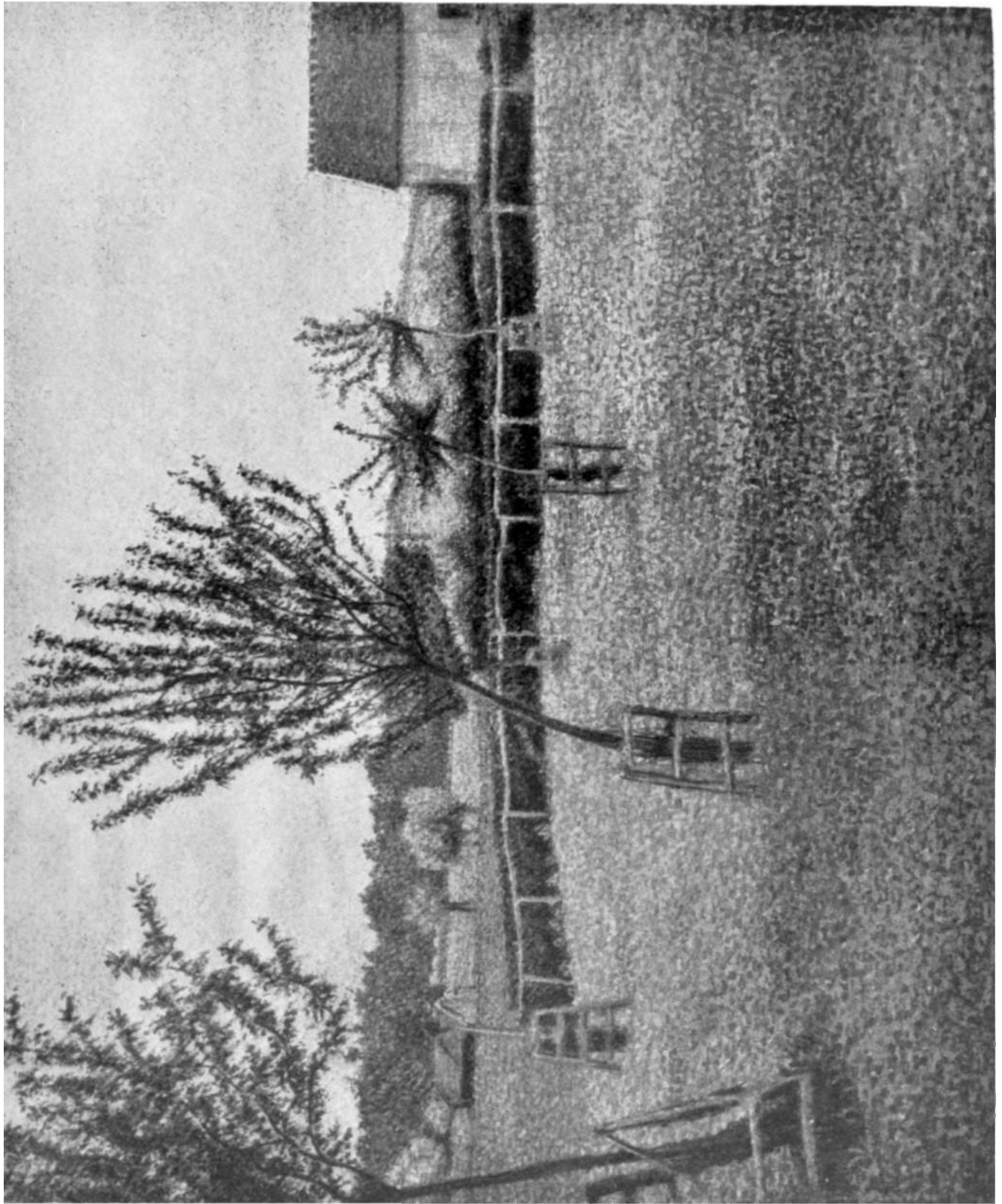
31. Сѣра. Этюд к картине „Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт“. 1885 г. Уголь. *Частное собрание*

32. Сѣра. Обезьянка. Этюд к картине „Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт“. 1884—1885 гг. Уголь. *Музей Метрополитен. Нью-Йорк*

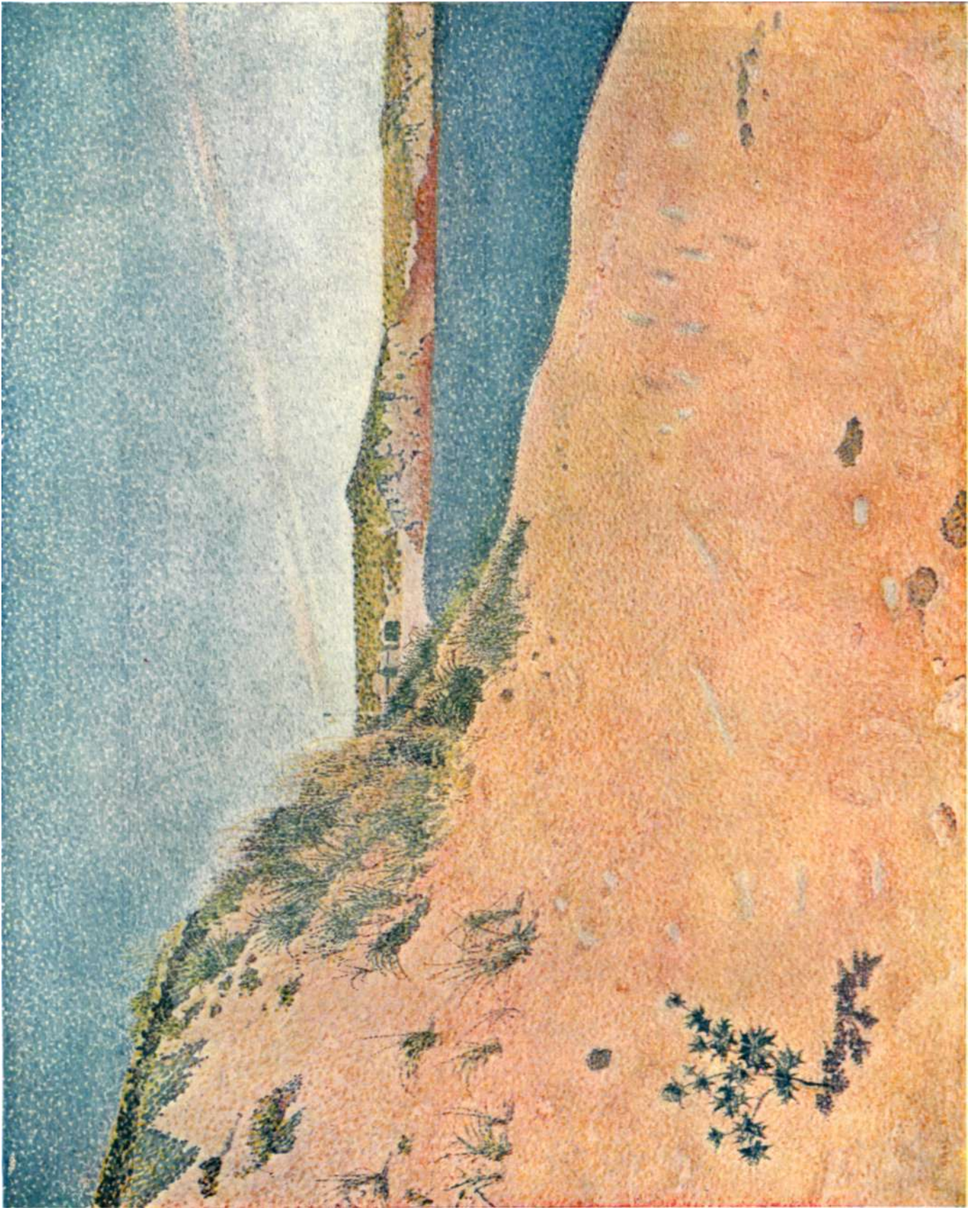




33. Сёра. Этюд к картине „Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт“. 1885 г.
Музей искусств. Нортгемптон



34. Люсьен Писсарро. Пейзаж в Эраньи. 1888 г. *Частное собрание. Нью-Йорк*

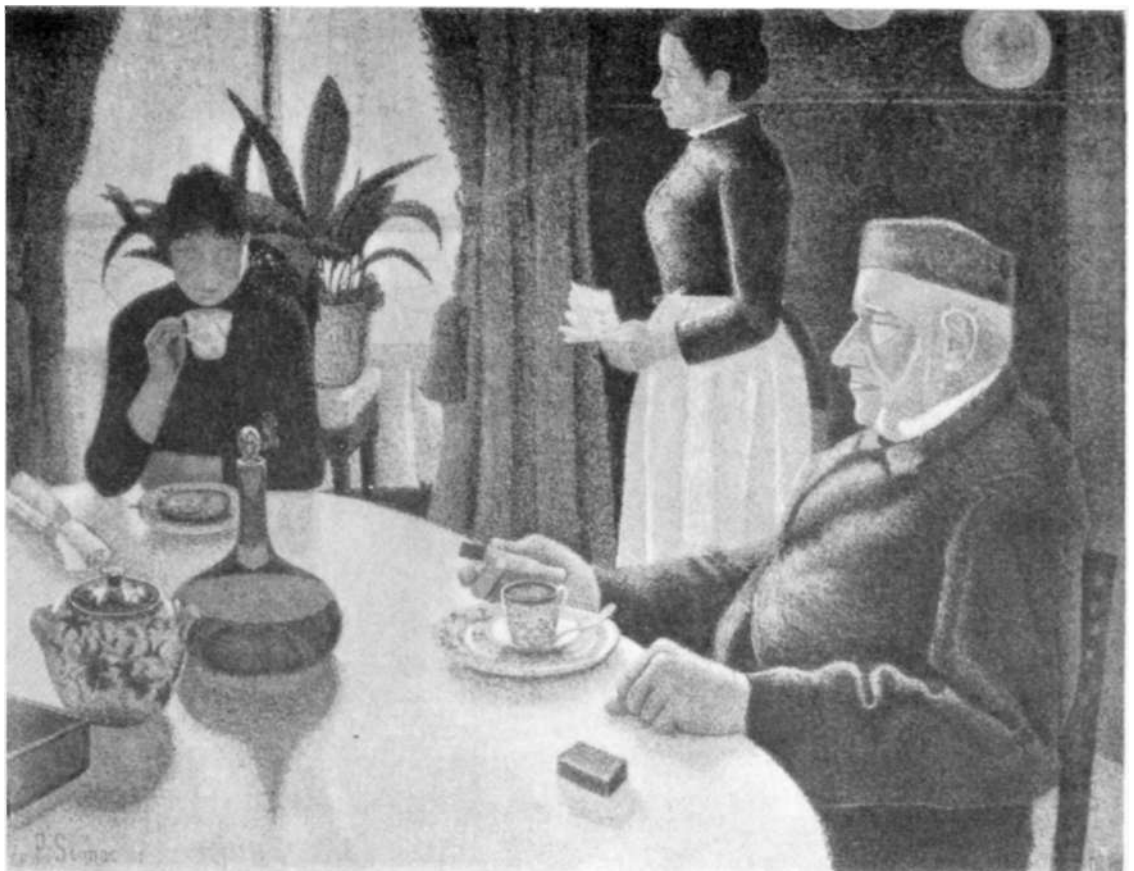


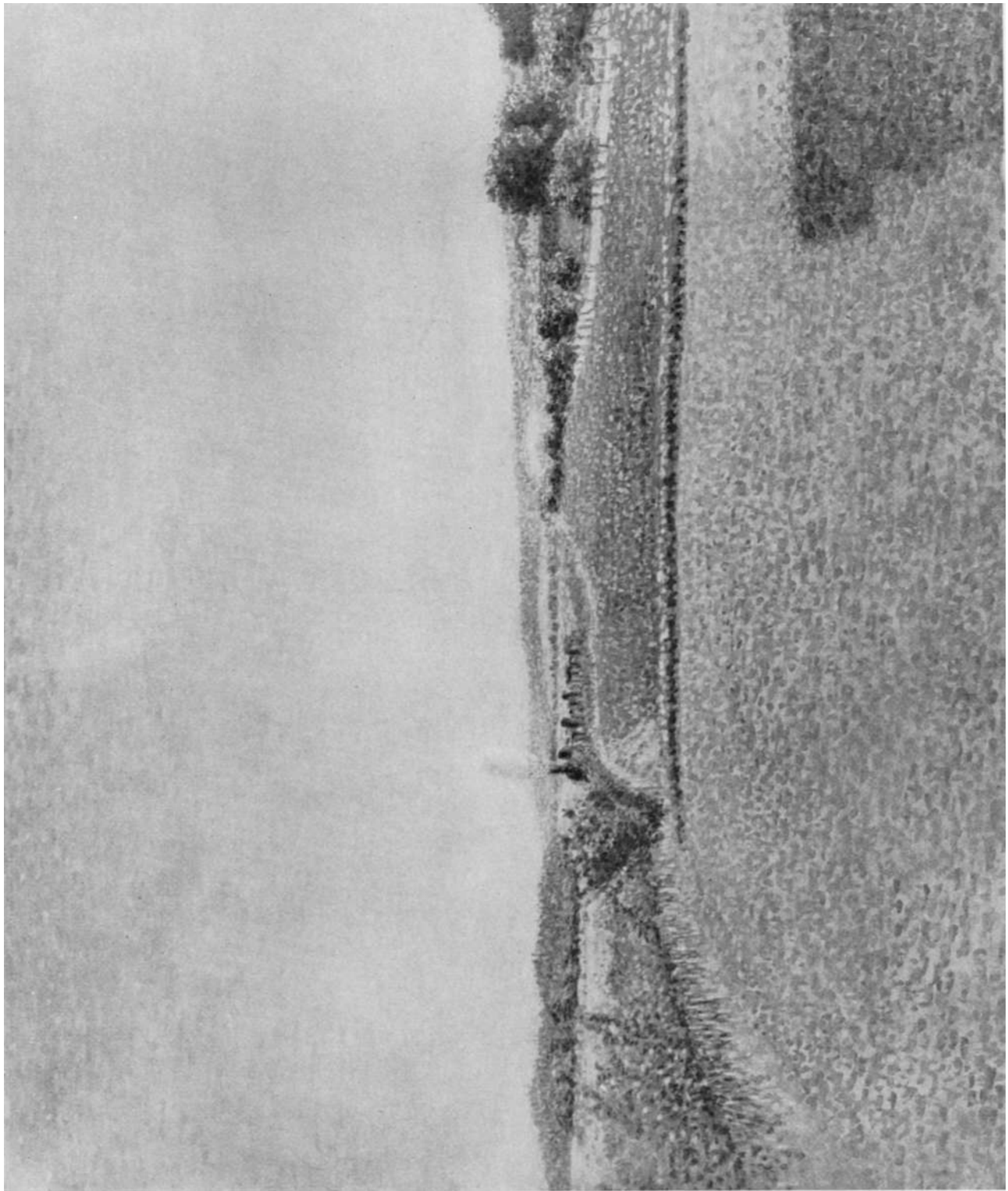
Синьяк. Песчаный берег моря. 1890 г.
Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва

35. Синьяк. Две модистки. 1885 г. Выставки: импрессионистов и „Независимых“. 1886 г. Частное собрание. Цюрих

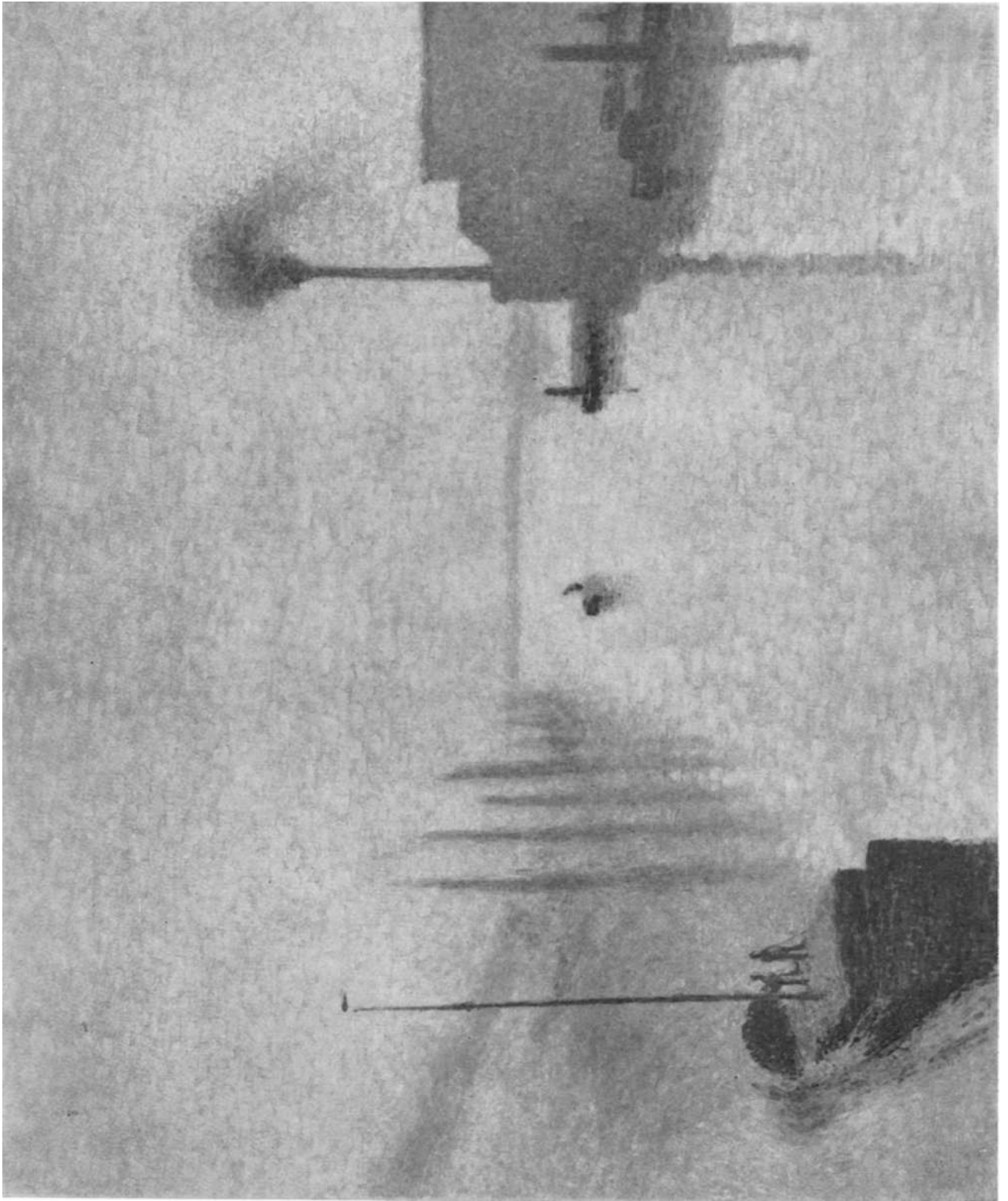


36. Синьяк. Столовая (Завтрак). 1886—1887 гг. Выставка „Независимых“. 1887 г. Музей Кроллер-Мюллер. Оттерло

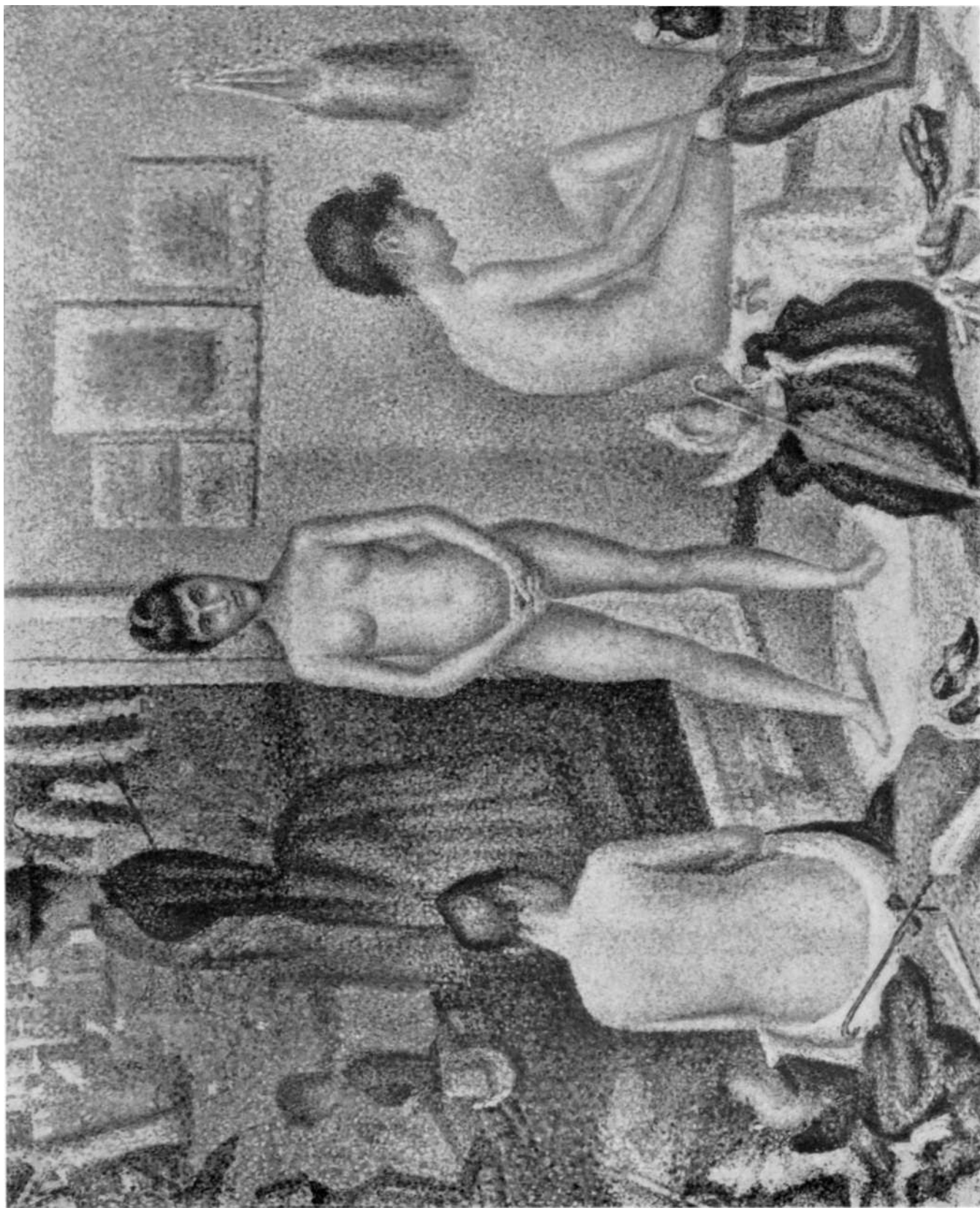




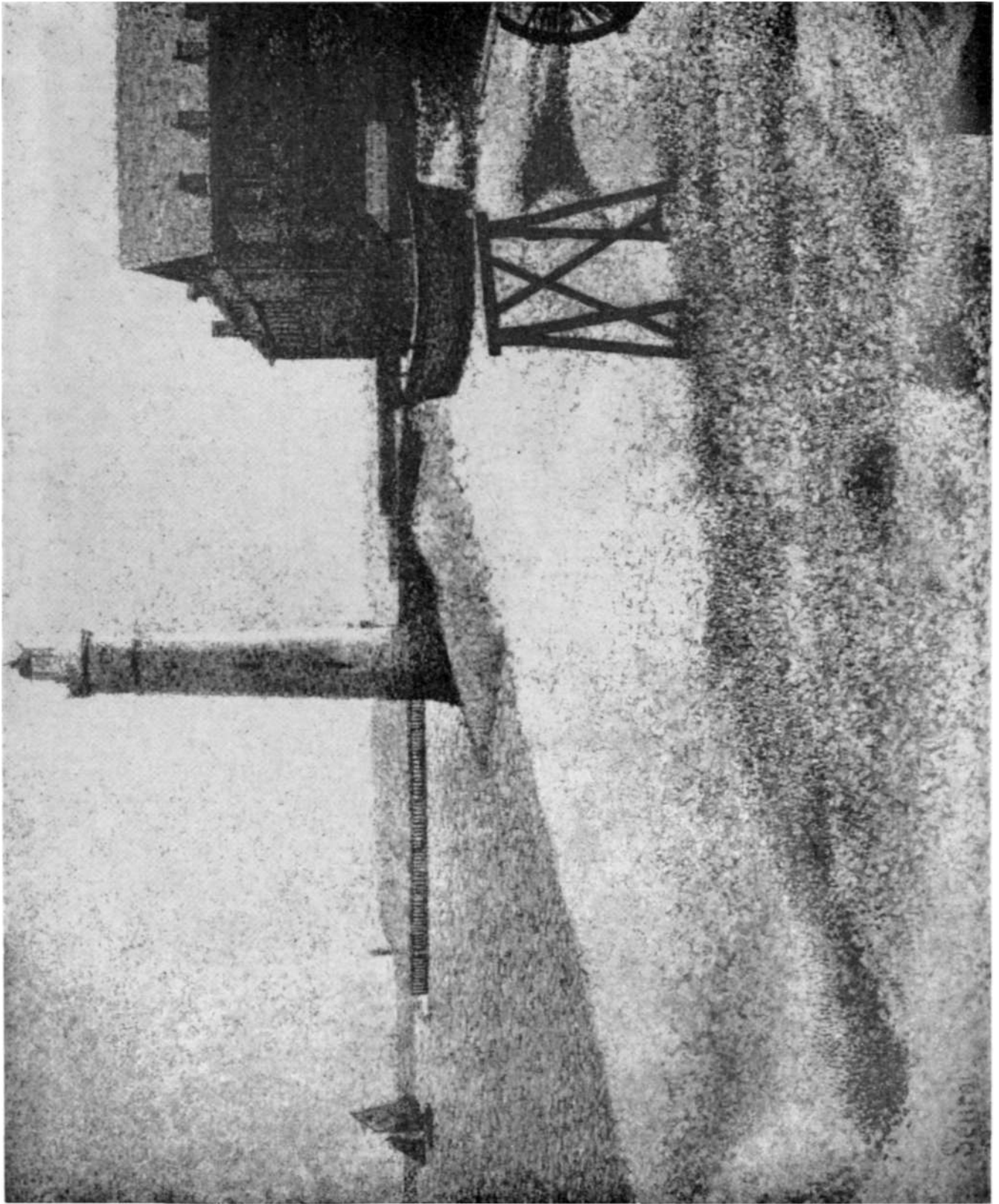
37. Камилл Писсарро. Железная дорога в Дьеппе. 1886 г. Выставка „Группы двадцати“. 1887 г.
Частное собрание. Филадельфия



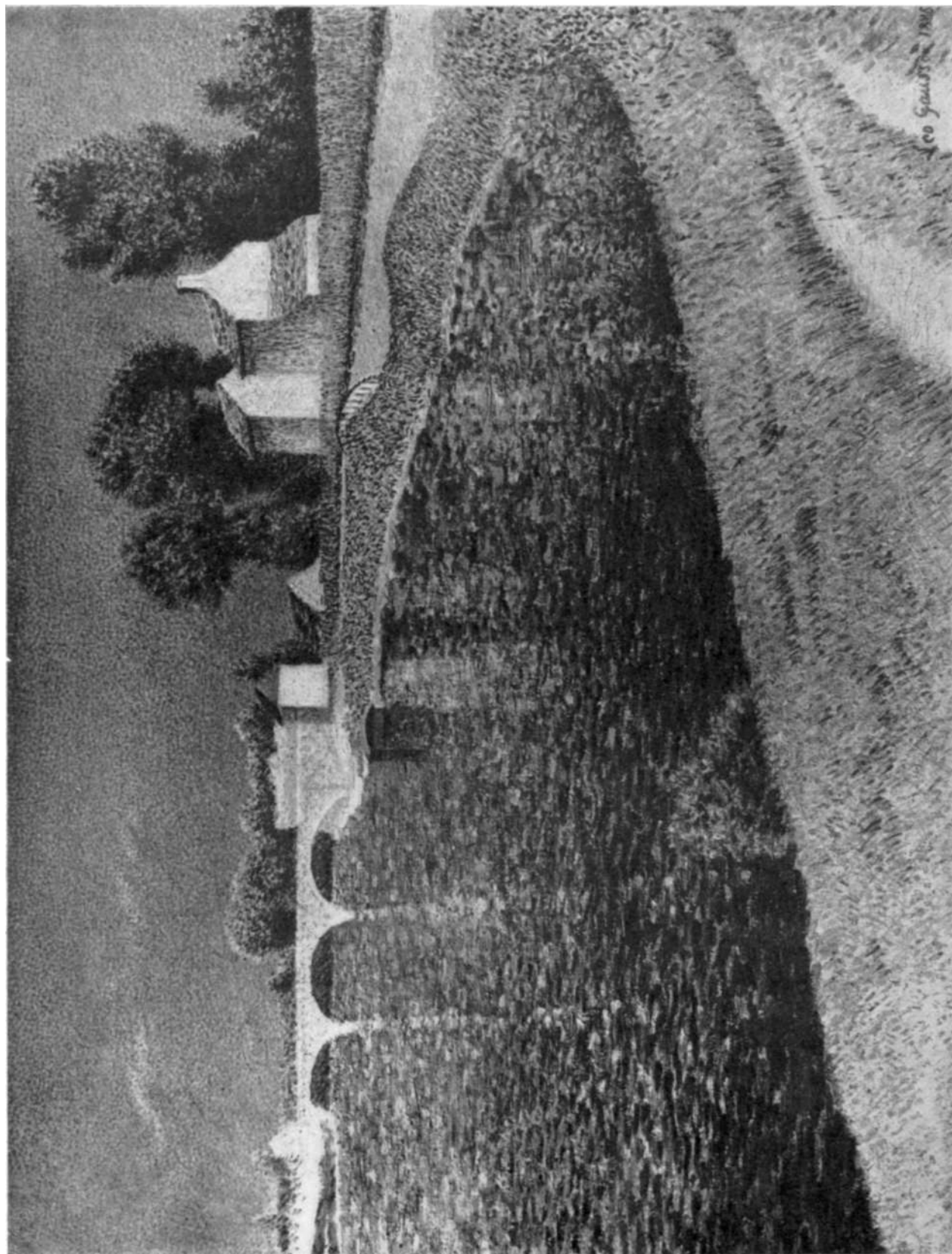
38. Камилл Писсарро. Река. Раннее утро. Руан. 1888 г. *Музей искусств. Филадельфия*



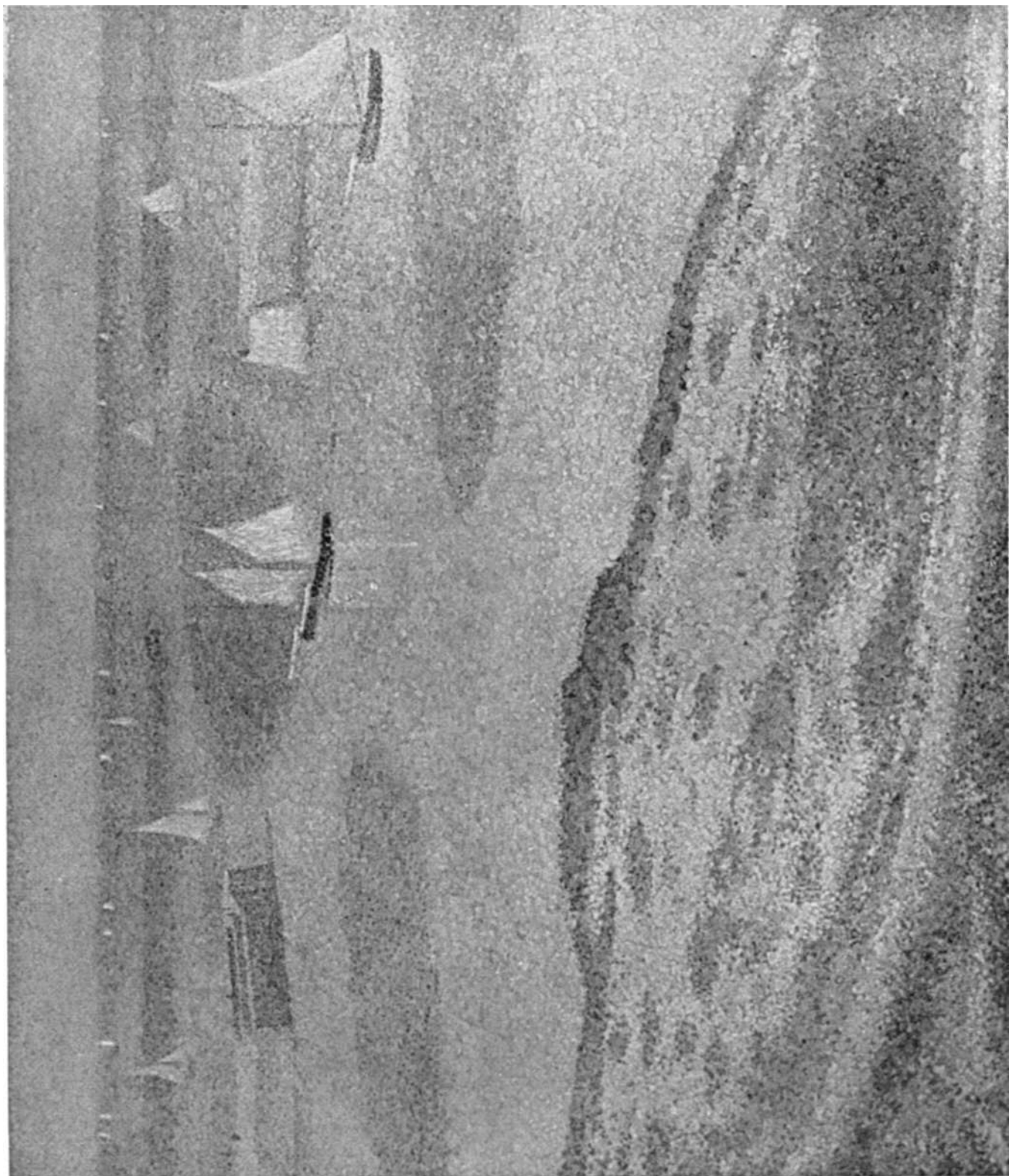
39. Сѣра. Натурщицы (уменьшенный вариант). 1888 г. Частное собрание. Филадельфия



40. Сѣра. Маяк в Онфлѣре. 1886 г. Выставка „Группы двадцати“. 1887 г. *Находилась в частном собрании. Лондон*



41. Госсон. Река. 1886 г. Частное собрание. Париж



42. Сѣра. Рыбачьи лодки в Порт-ан-Бессене. 1888 г. *Музей современного искусства. Нью-Йорк*



43. Ван Риссельберг. Женщина, играющая на скрипке. 1894 г.
Частное собрание. Нью-Йорк

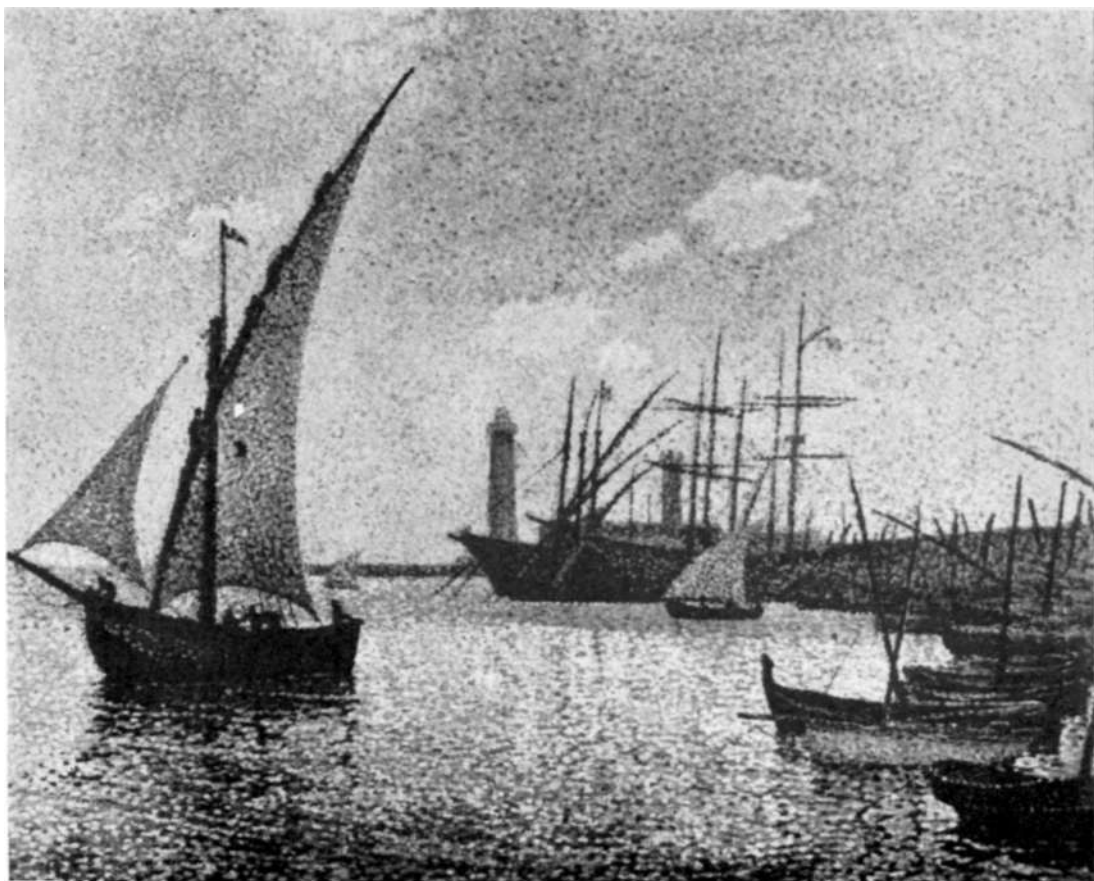
44. Айе. Площадь Конкорд. Париж. 1889 г. Выставка
„Независимых“. 1889 г. *Частное собрание. Нью-Йорк*

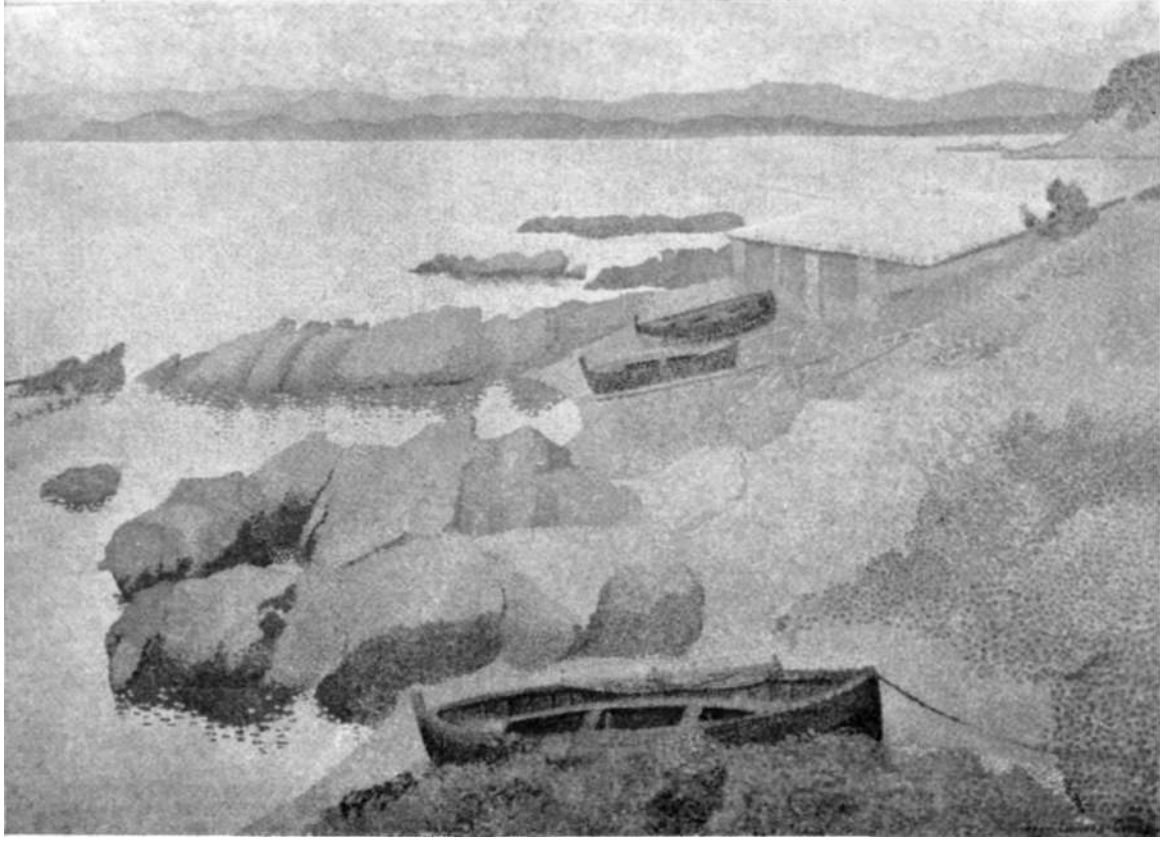


45. Дюбуа-Пилле. Настольная лампа.
1888 г. Частное собрание. Нью-Йорк



46. Ван Риссельберг.
Рыбачьи лодки в Сете. 1892 г.
Частное собрание. Нью-Йорк



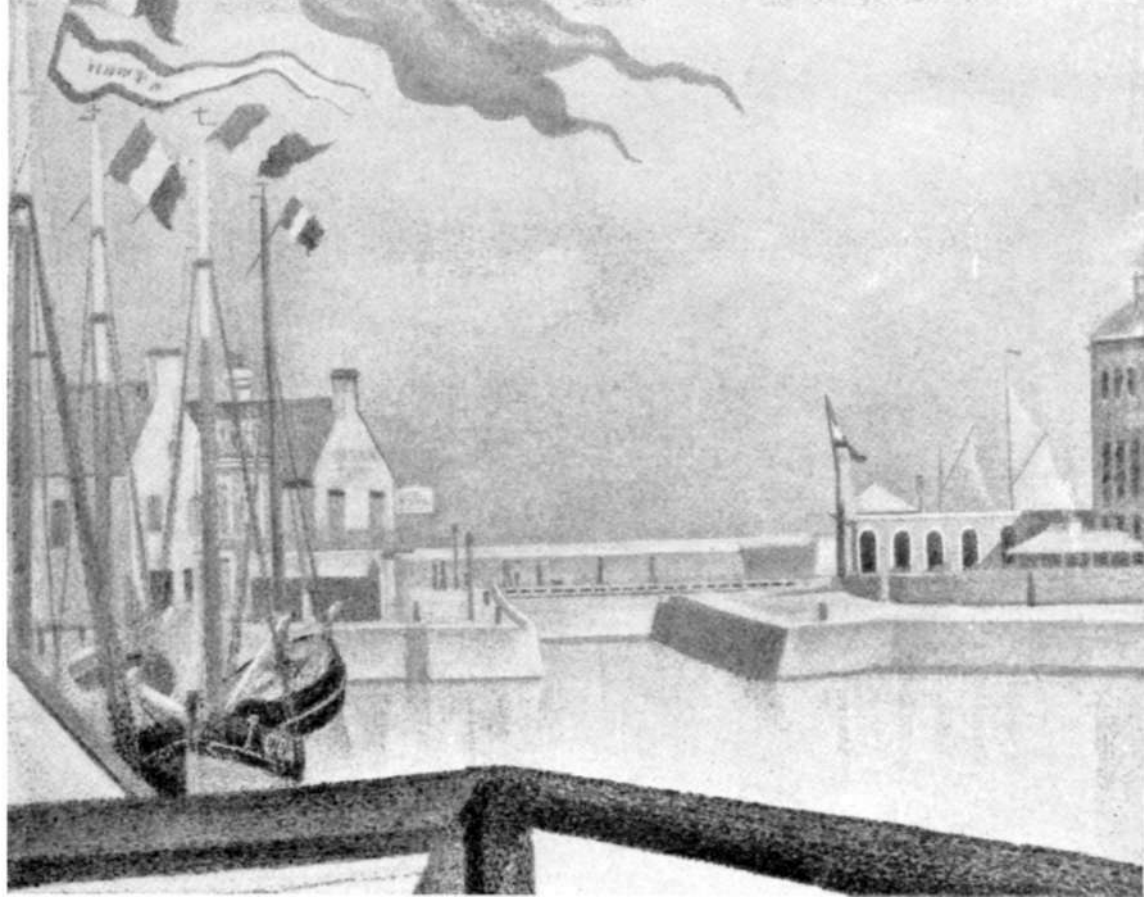


47. К р о с с. Берег в Англибах. 1892 г. Частное собрание. Нью-Йорк



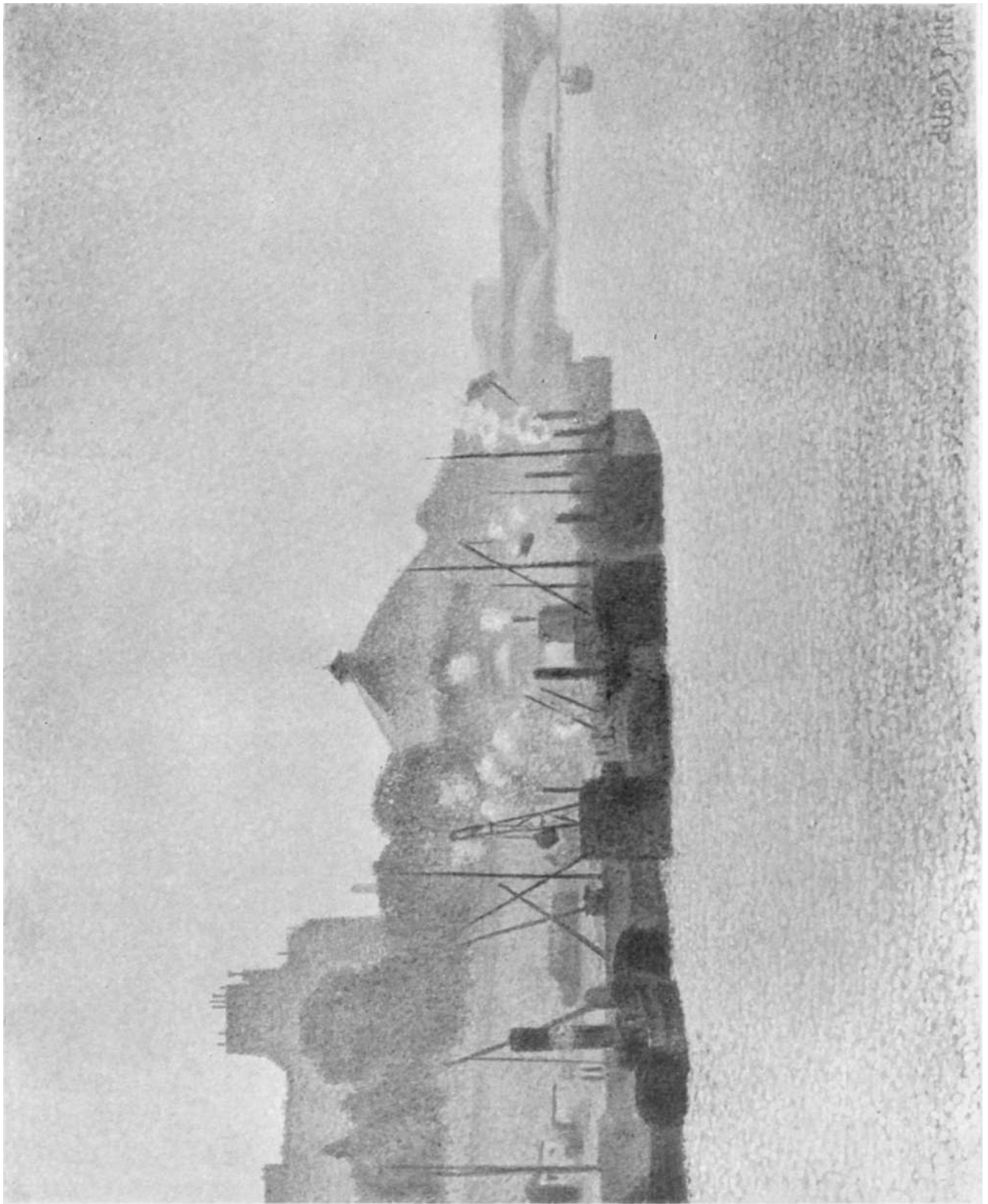
48. К р о с с. Крестьянская девочка, несущая корзину. 1893 г. Частное собрание. Париж

49. Сёра. Воскресенье в Порт-ан-Бессене, 1888 г.
Музей Кроллер-Мюллер. Оттерло

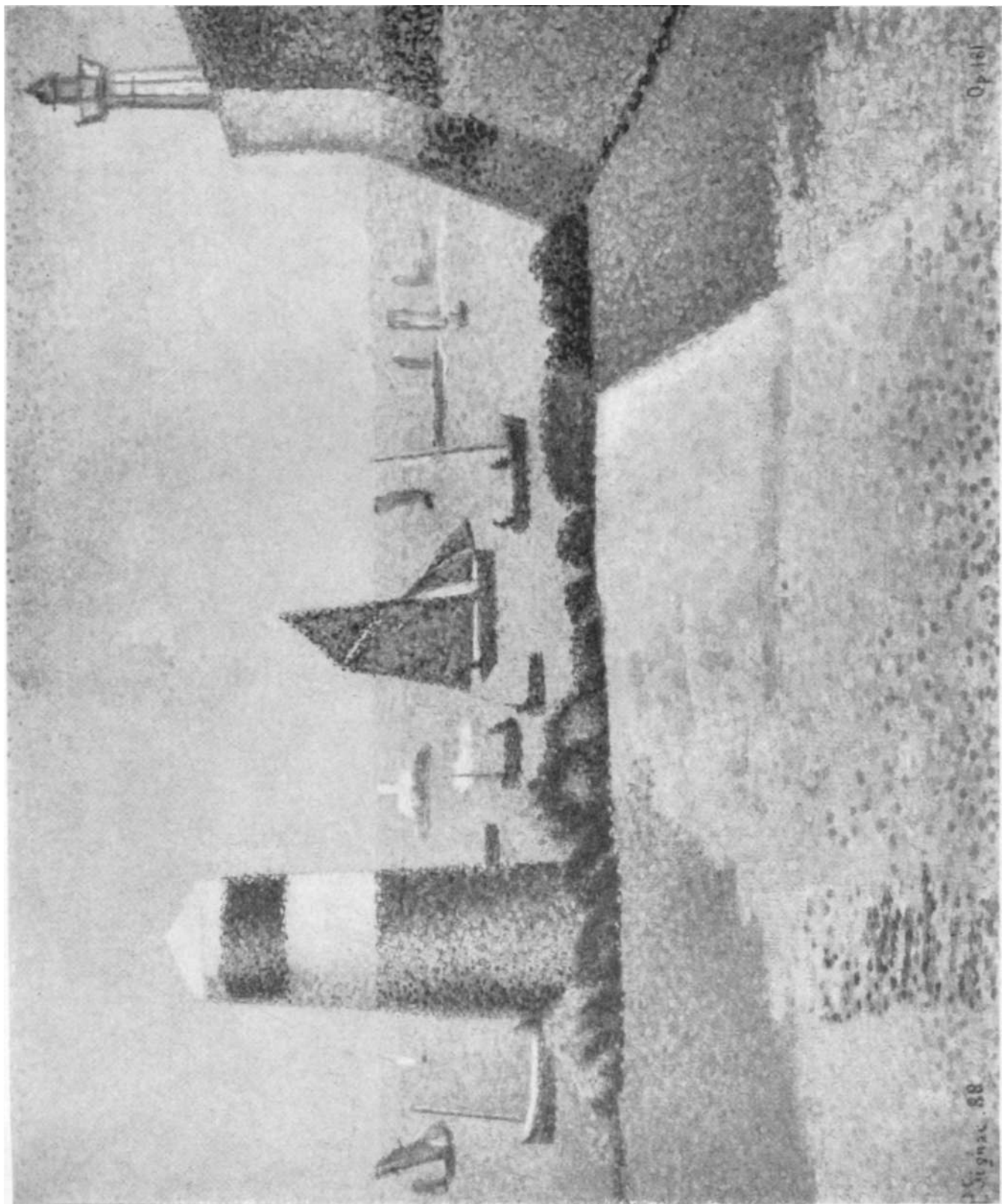


50. Кросс. Сбор винограда. 1892 г. Частное собрание. Нью-Йорк





51. Дюбуа-Пилле. Сена в Париже. 1888 г. Частное собрание. Нью-Йорк



52. Синьяк. Маяк в Порт-Риё. 1888 г. Музей Кроллер-Мюллер. Оттерло



53. Люсьен Писсарро. Портрет Камилла Писсарро. Рисунок пером



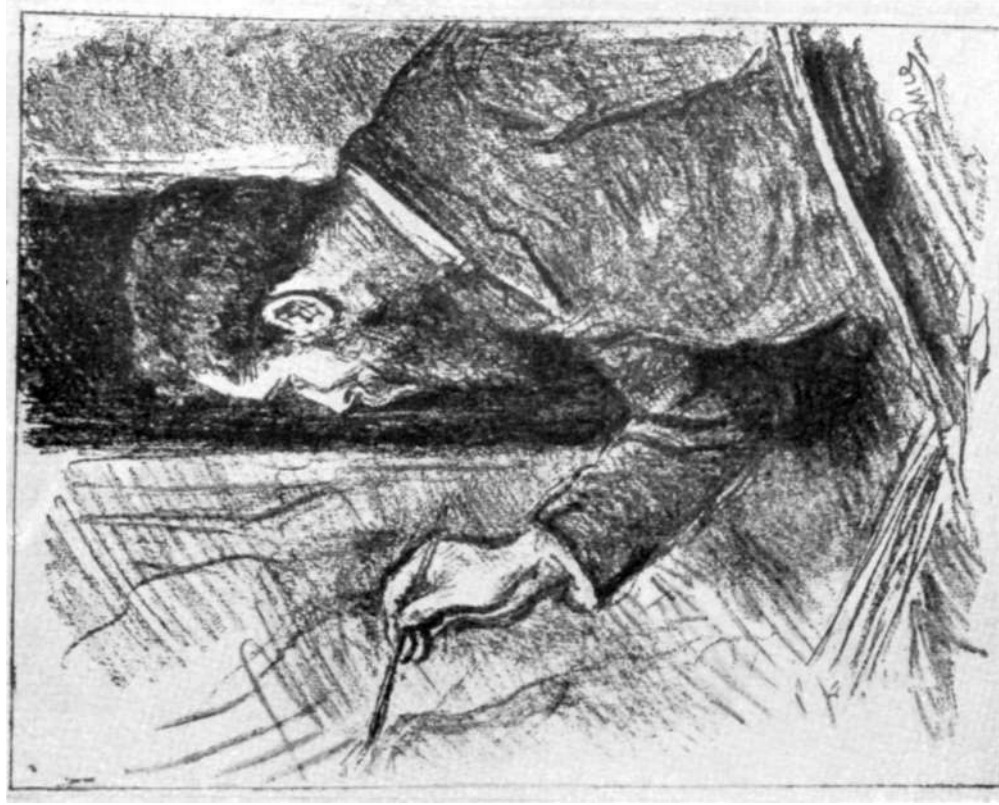
54. Синьяк. Портрет Феликса Фенеона на „эмалевом фоне, ритмизованном размерами и углами, тонами и красками". 1890 г.
Частное собрание. Цюрих



55. Дюбуа-Пилле. Автопортрет. 1890 г. Рисунок пером



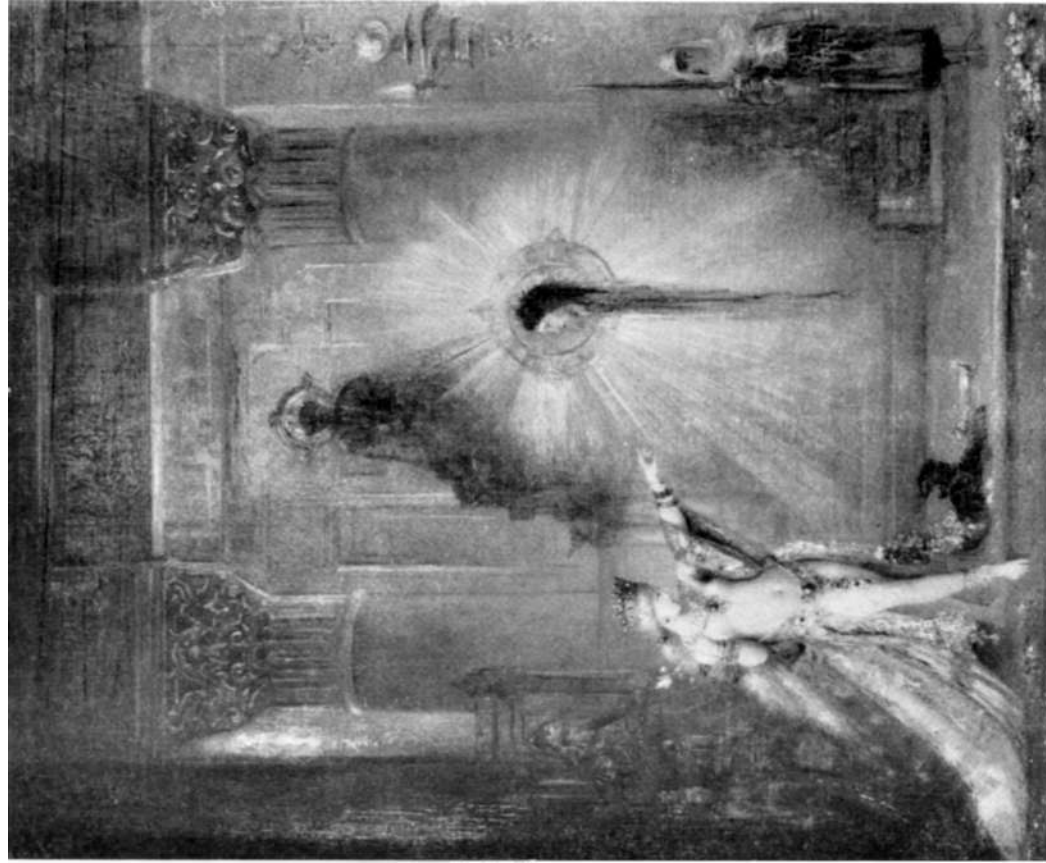
56. Синьяк. Портрет Максимилиана Люса. Рисунок пером



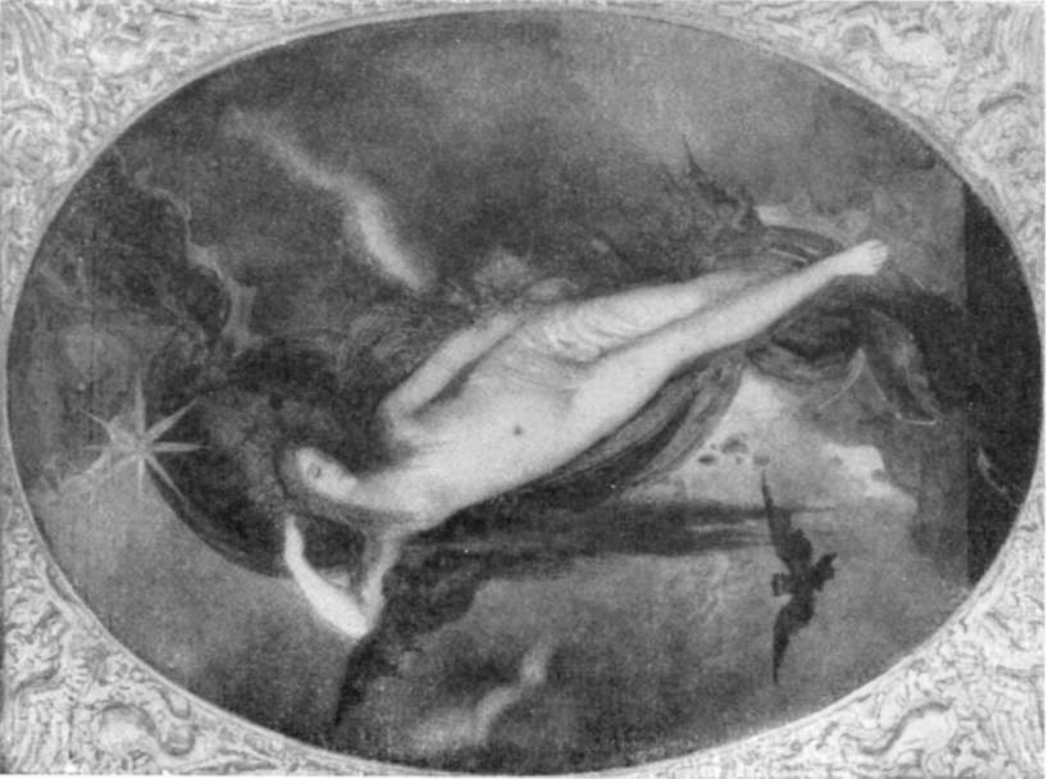
57. Люс. Портрет Жоржа Сёра 1890 г. Рисунок.
Частное собрание, Париж



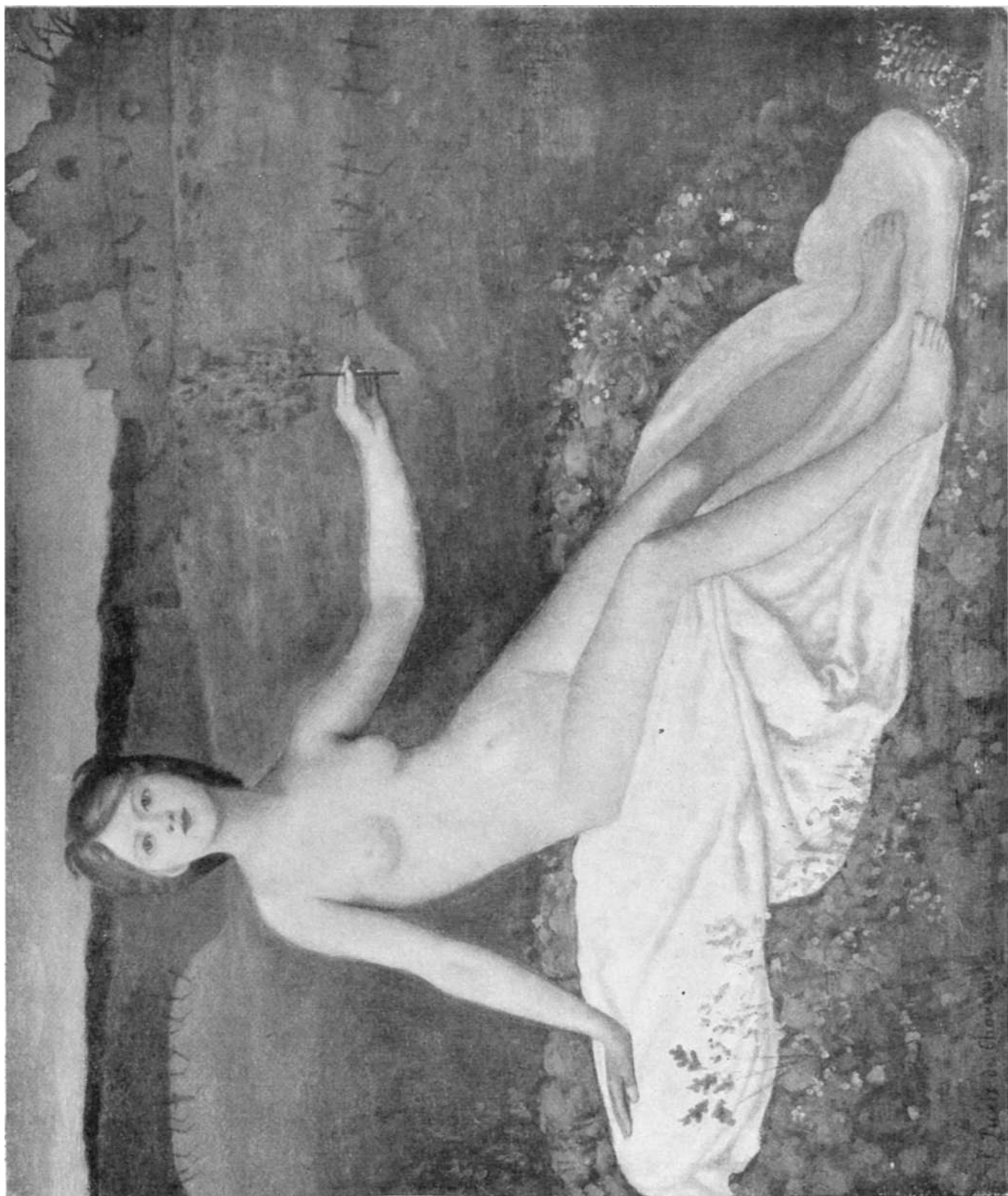
58. Моро. Мифологическая сцена. Местонахождение неизвестно



59. М. о. р. Саломея (Призрак). Ок. 1875 г.
Музей Гарвардского университета. Кембридж



60. М. о. р. Ночь. Акварель.
Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва



61. Пюви де Шаванн. Надежда. 1872 г. Лувр. Париж

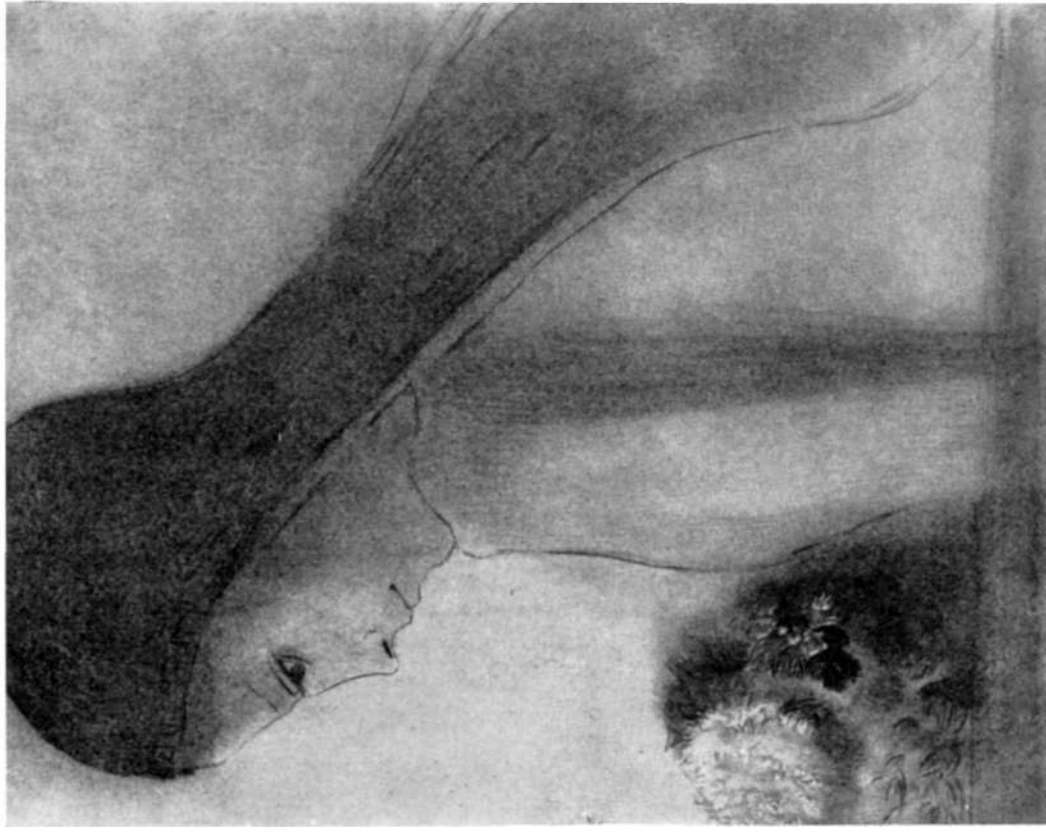


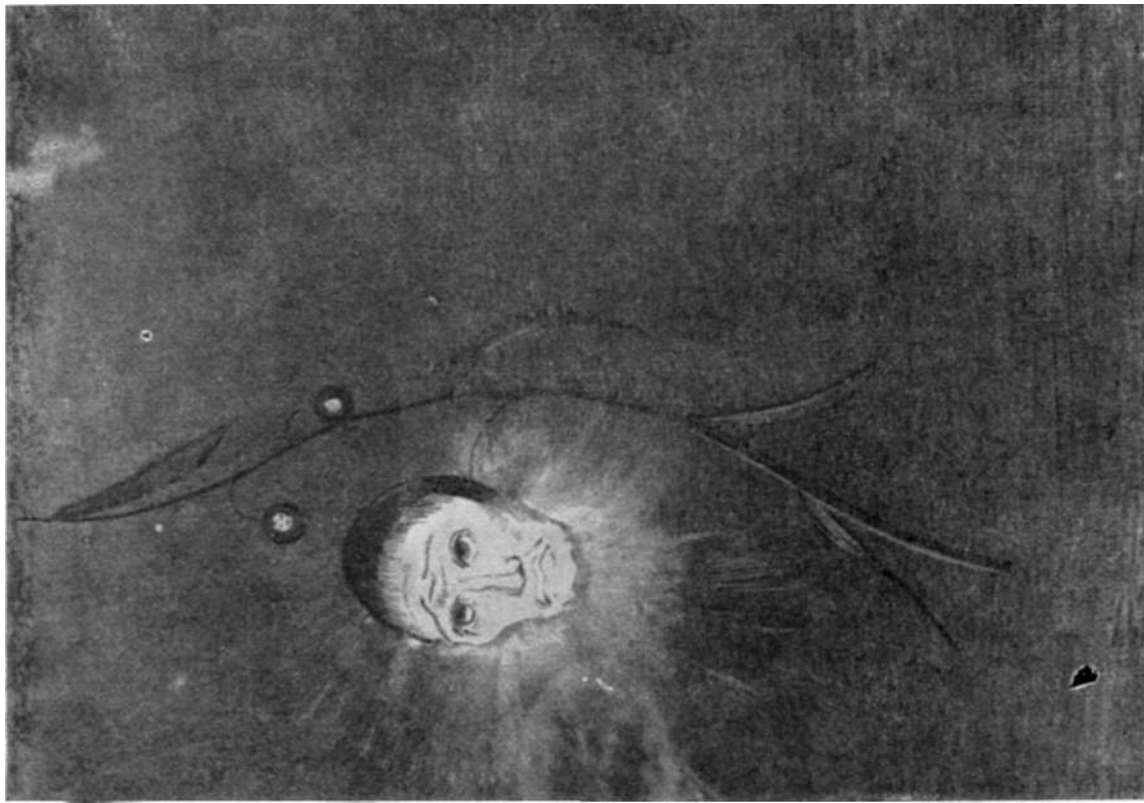
62. Пюви де Шаванн. Эскиз к „Бедному рыбаку“. 1881 г. Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва

63. Р е д о н. Профиль, 1890 г. Рисунок углем.
Музей Кроллер-Мюллер, Оттерло

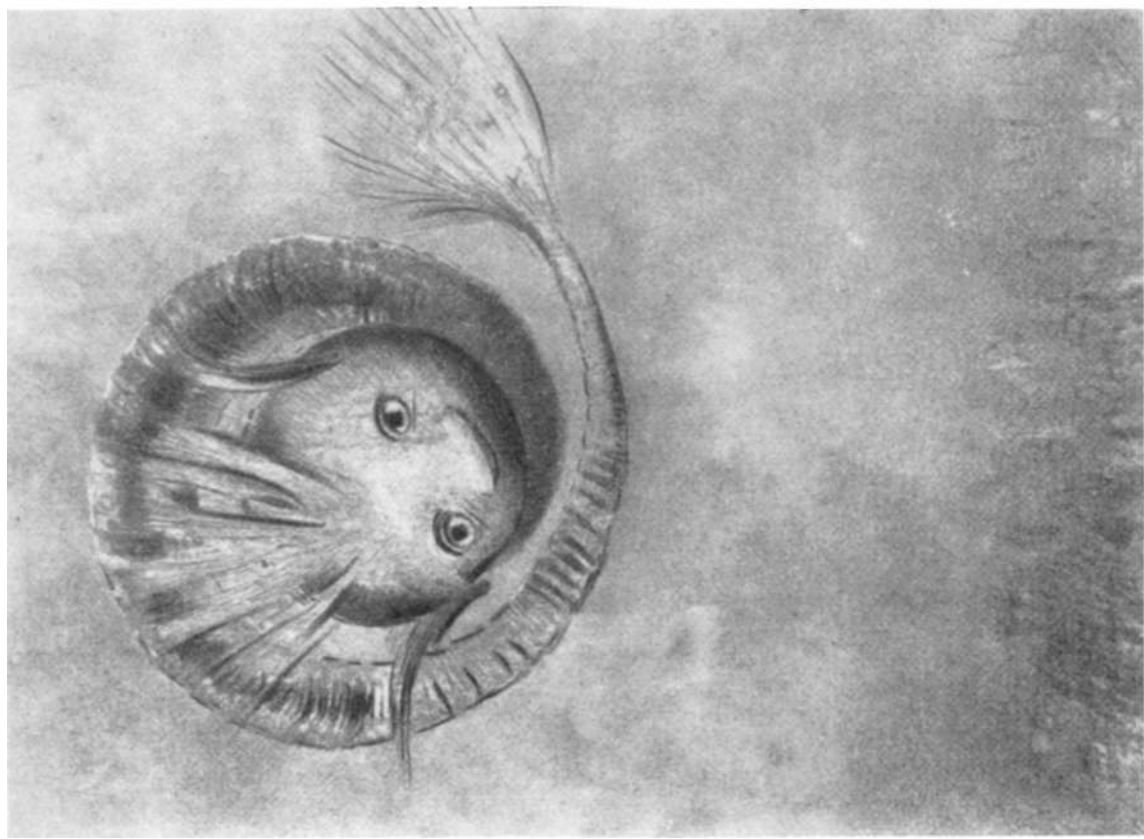


64. Р е д о н. Профиль девушки. Ок. 1890 г.
Частное собрание, Амстердам, Голландия





65. Р е д о н. Болотный цветок. Ок. 1885 г. Рисунок углем.
Музей Кроллер-Мюллер. Оттерло

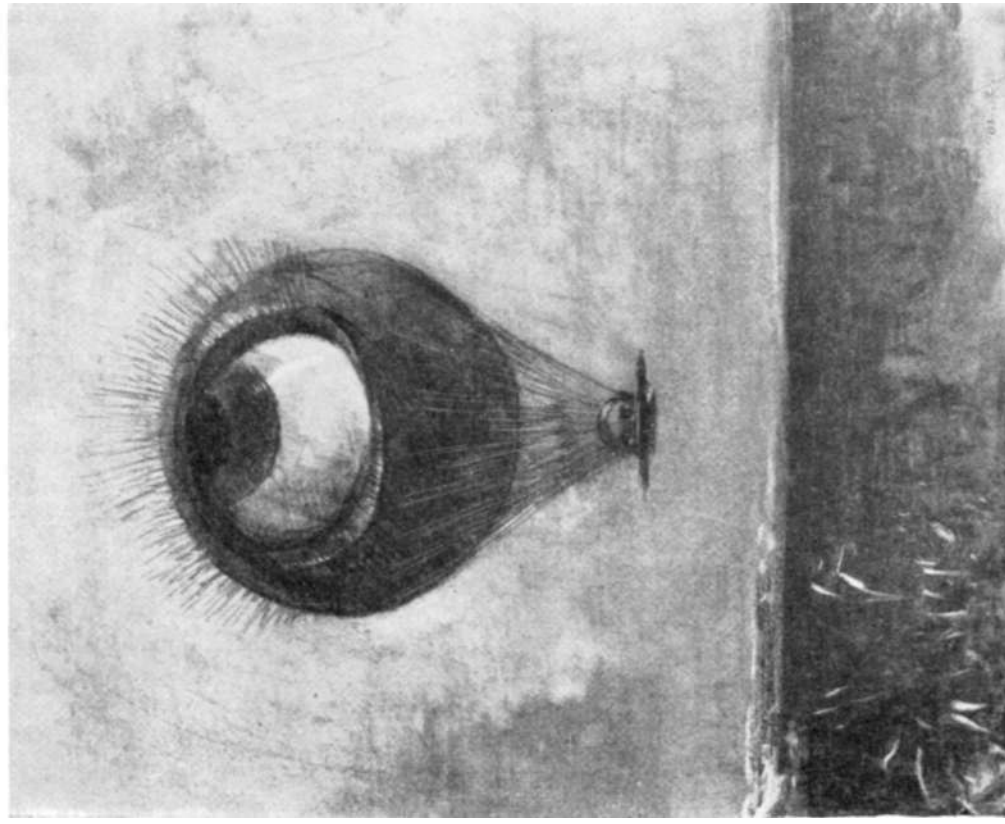


66. Р е д о н. Летящее чудовище. Ок. 1890 г. Рисунок.
Музей Кроллер-Мюллер. Оттерло

67. Р е д о н. Крылатая голова над водами. Рисунок углем.
Институт искусств, Чикаго



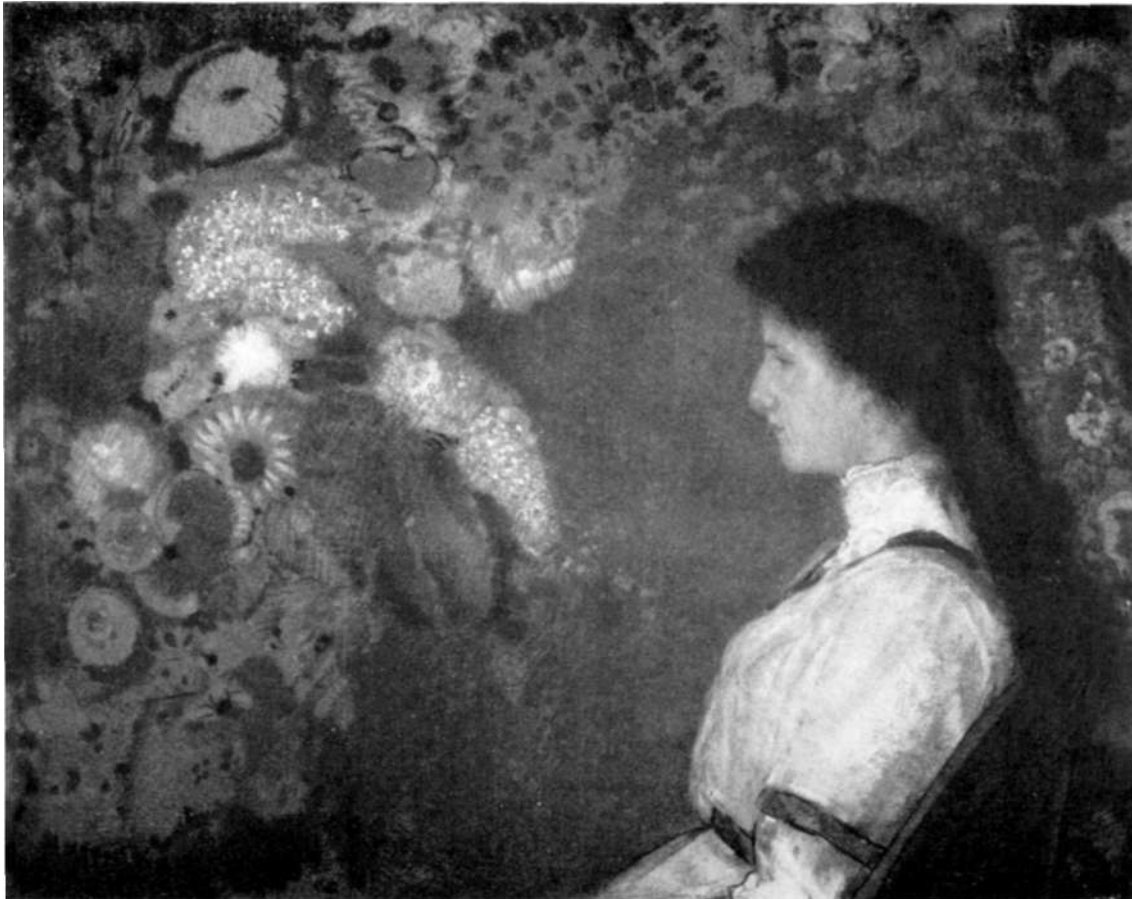
68. Р е д о н. Глаз как шар. Рисунок углем

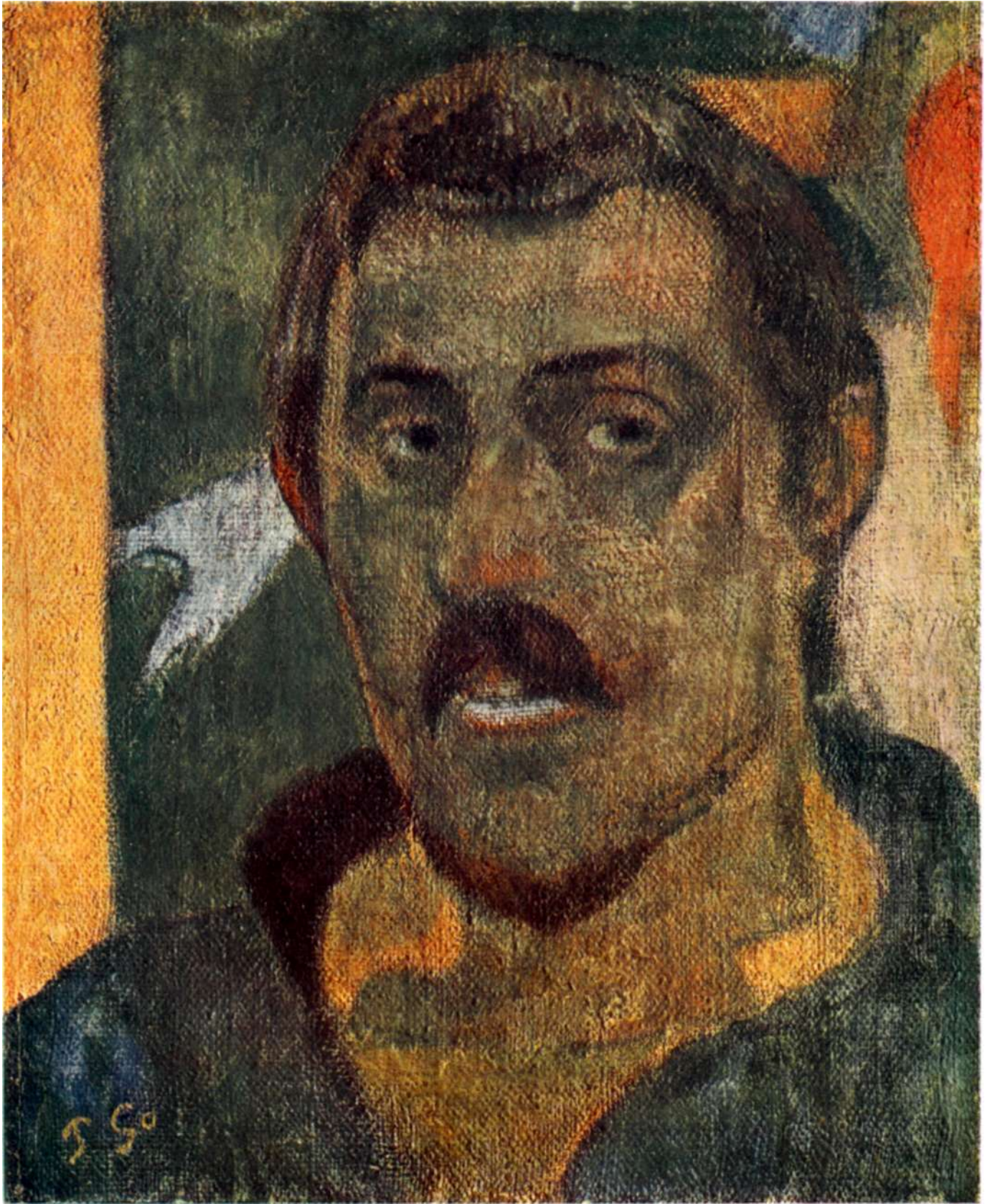




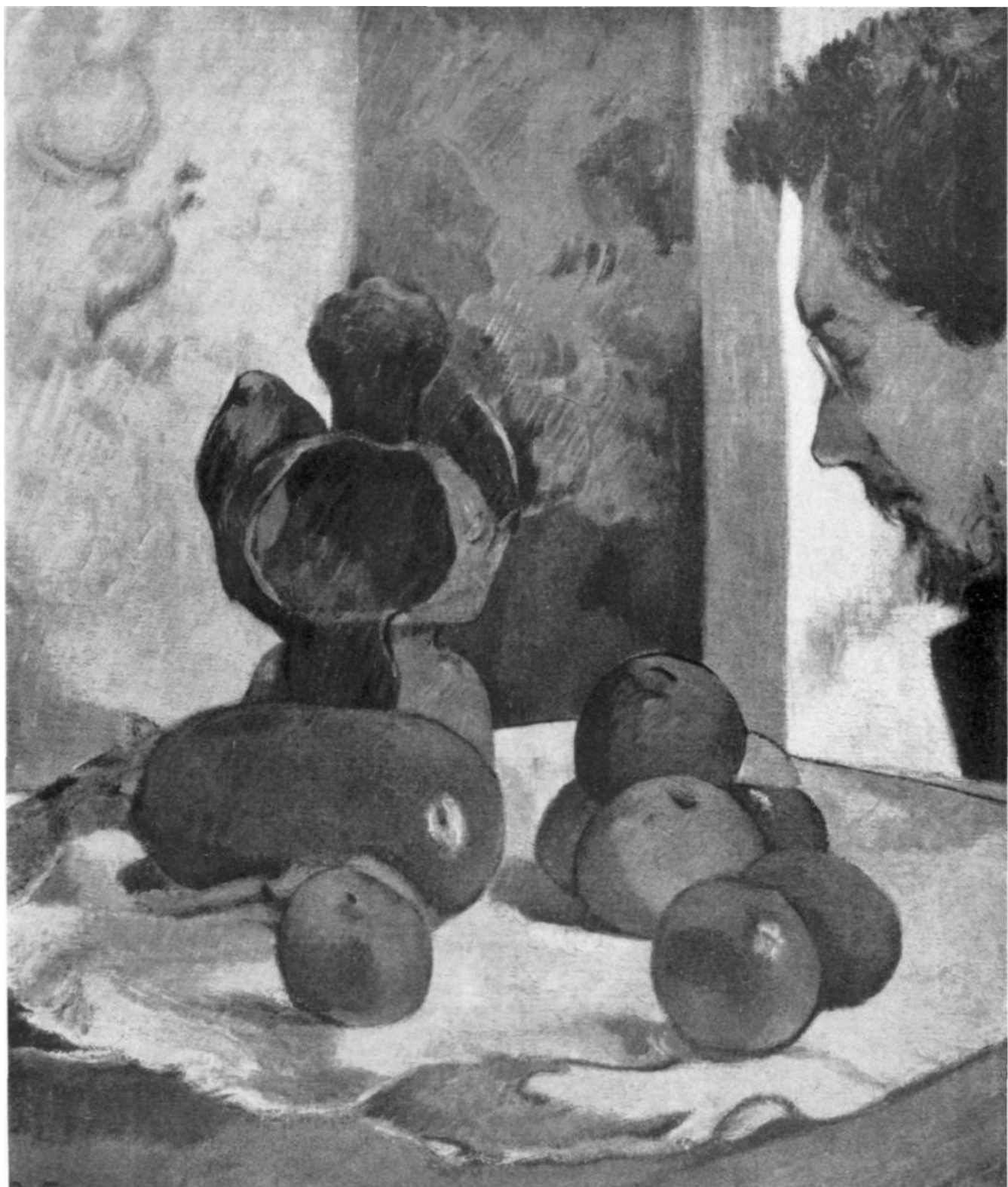
69. Редон. Весна. *Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва*

70. Редон. Портрет м-ль Виолетты Х. 1900 г. (?) Пастель. *Музей искусств. Кливленд*





Гоген. Автопортрет. 1889—1890 гг.
Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва



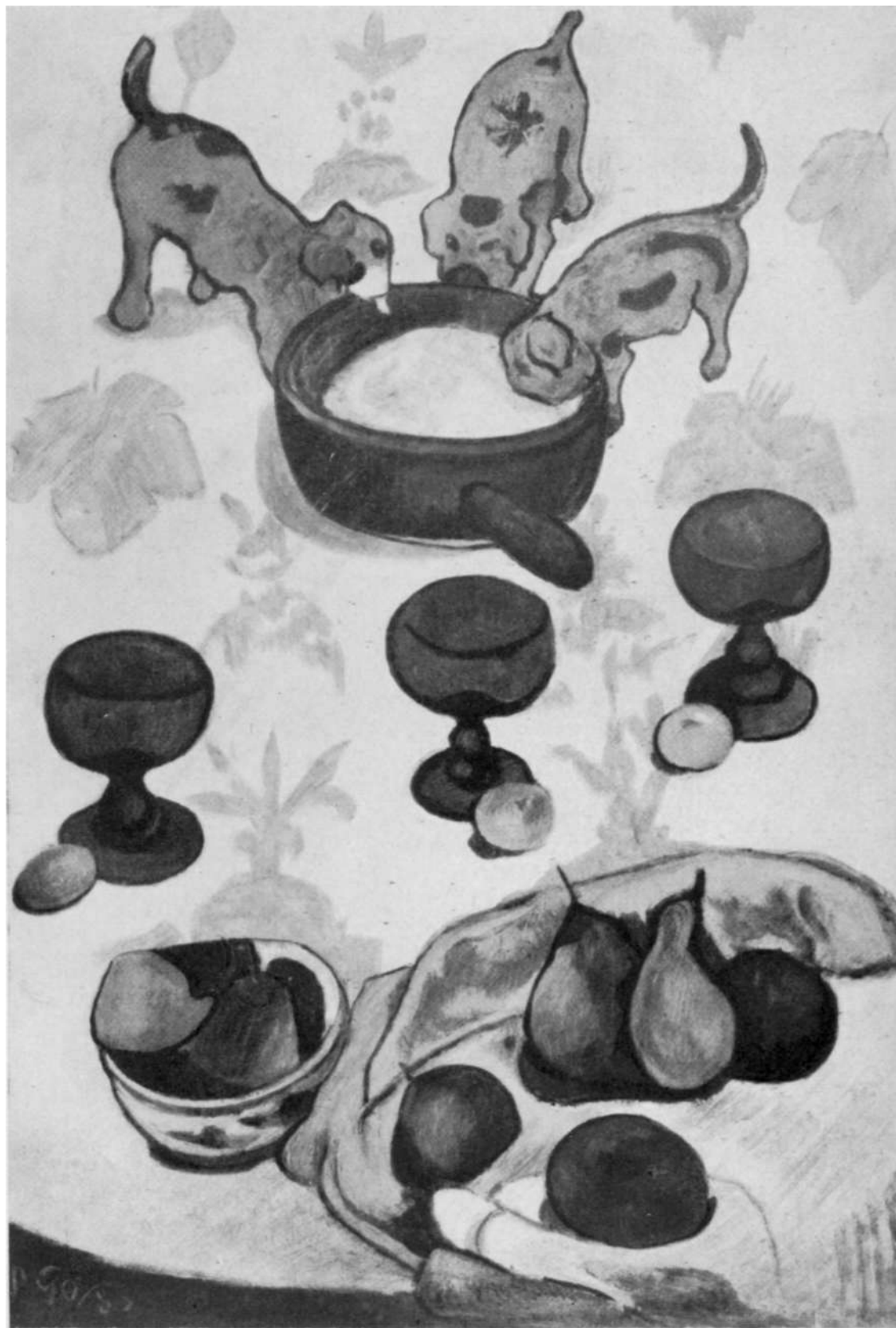
71. Гоген. Натюрморт с портретом Шарля Лаваля. 1886 г. Частное собрание. Нью-Йорк



72. Бернар. Портрет бабушки художника. 1887 г.
Частное собрание. Ларен



73. Бернар. Натюрморт. 1887 г. Национальный музей современного искусства. Париж



74. Гоген. Натюрморт с тремя щенками. 1888 г. Музей современного искусства. Нью-Йорк



75. Г о г е н. Берег моря. Маргшика. 1887 г. Глиптоотека. Копенгаген

76. Г о г е н. Портрет Мадлен Бернар. Понт-Авен. 1888 г.
Музей изящных искусств. Гренобль



77. Б е р н а р. Портрет сестры художника. Понт-Авен. 1888 г.
Музей Тулуз-Лотрека. Альби





78. Б е р н а р. Портрет Эмиля Шуффенекера. Понт-Авен. 1888 г.
Частное собрание. Париж

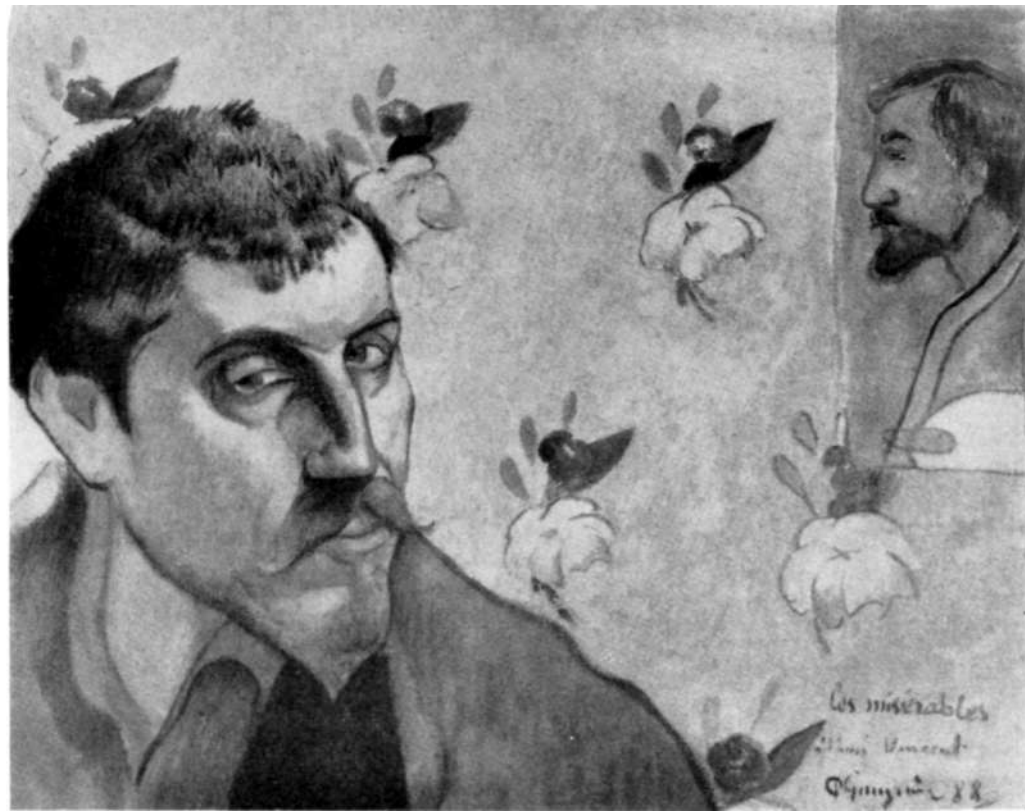


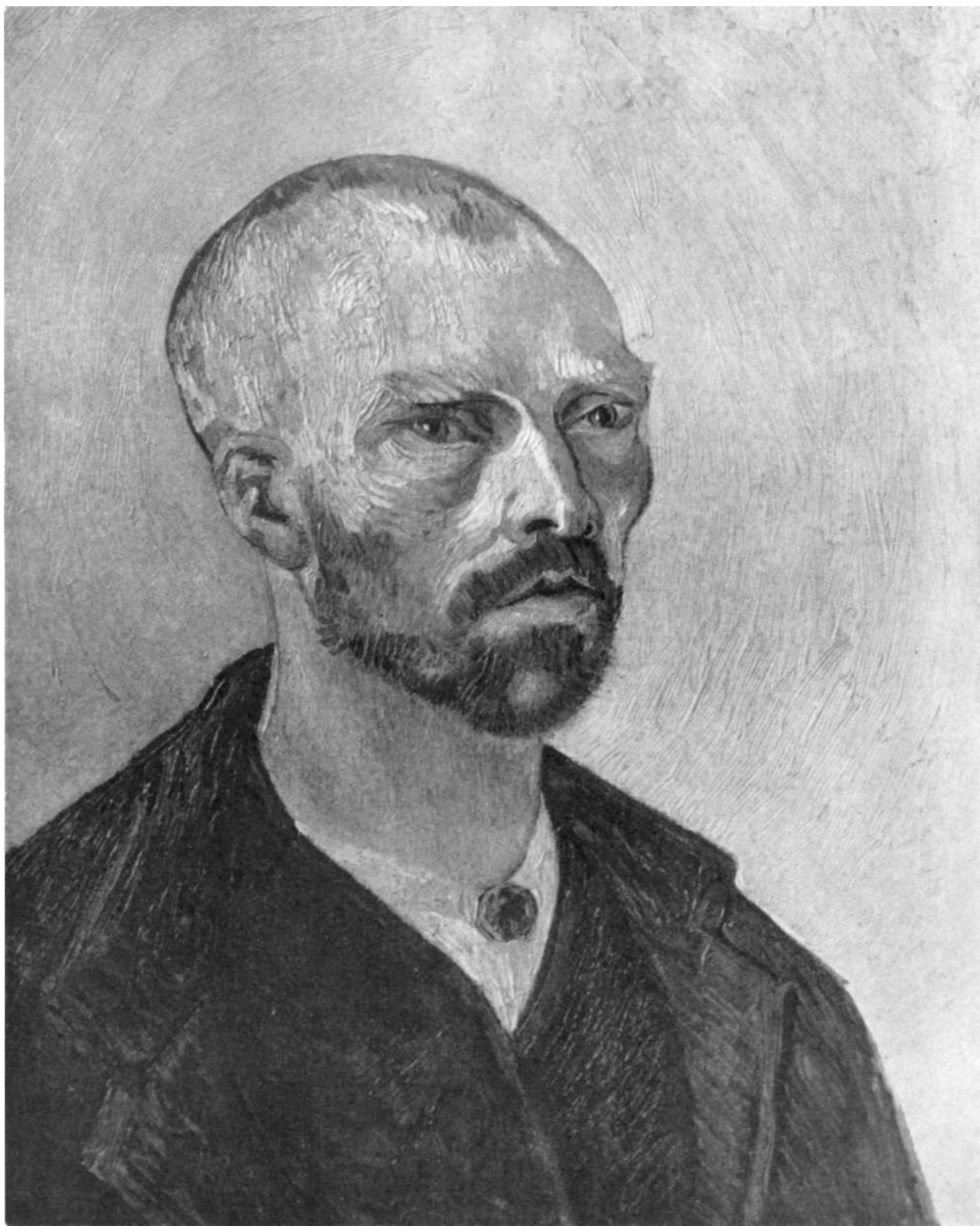
79. Л а в а л ь. Автопортрет (посвящен Ван Гогу). Понт-Авен.
1888 г. *Частное собрание. Дарен*

80. Б е р н а р. Автопортрет (посвящен Винсенгу Ван Гогу). 1888 г.
Частное собрание. Дарен



81. Г о г е н. Автопортрет (посвящен Винсенгу Ван Гогу). 1888 г.
Частное собрание. Дарен





82. Ван Гог. Автопортрет (посвящен Полю Гогену). Арль. Сентябрь 1888 г.
Музей искусств Гарвардского университета. Кембридж

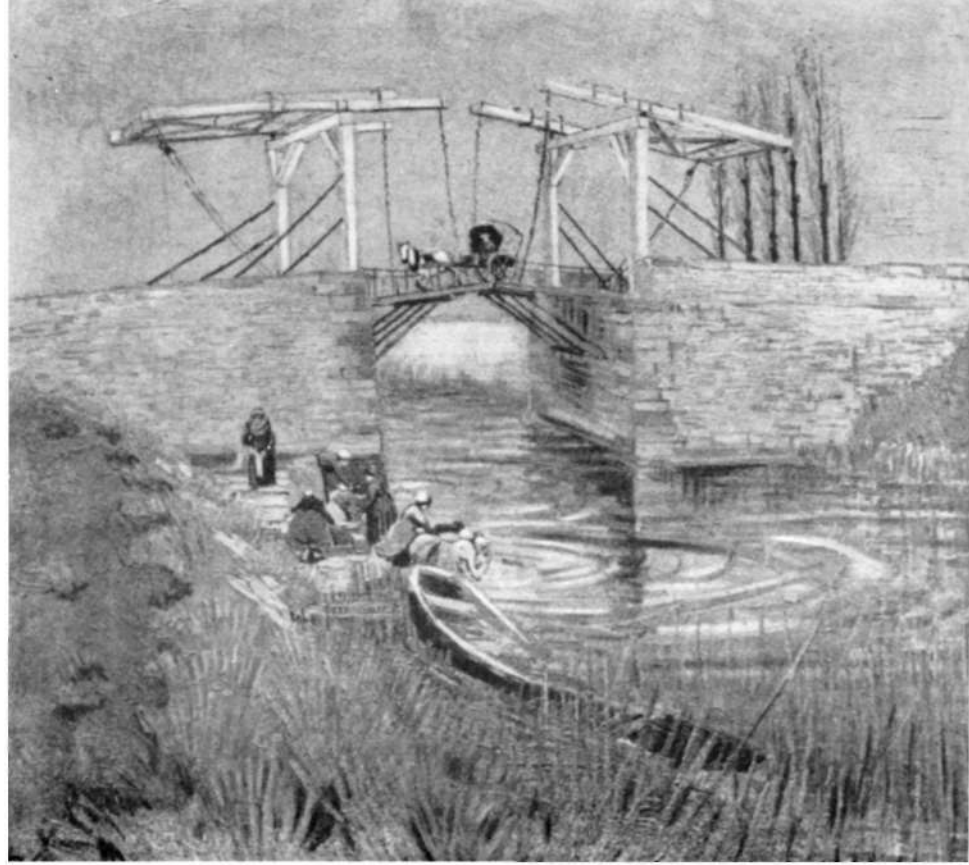


Гоген. Плоды и фрукты. 1888 г.
Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва.



Гоген. Видение после проповеди (Иаков, борющийся с ангелом). 1888 г.
Шотландская национальная галерея. Эдинбург

84. Ван Гог. Подъемный мост около Арля. Апрель 1888 г.
Частное собрание, Париж

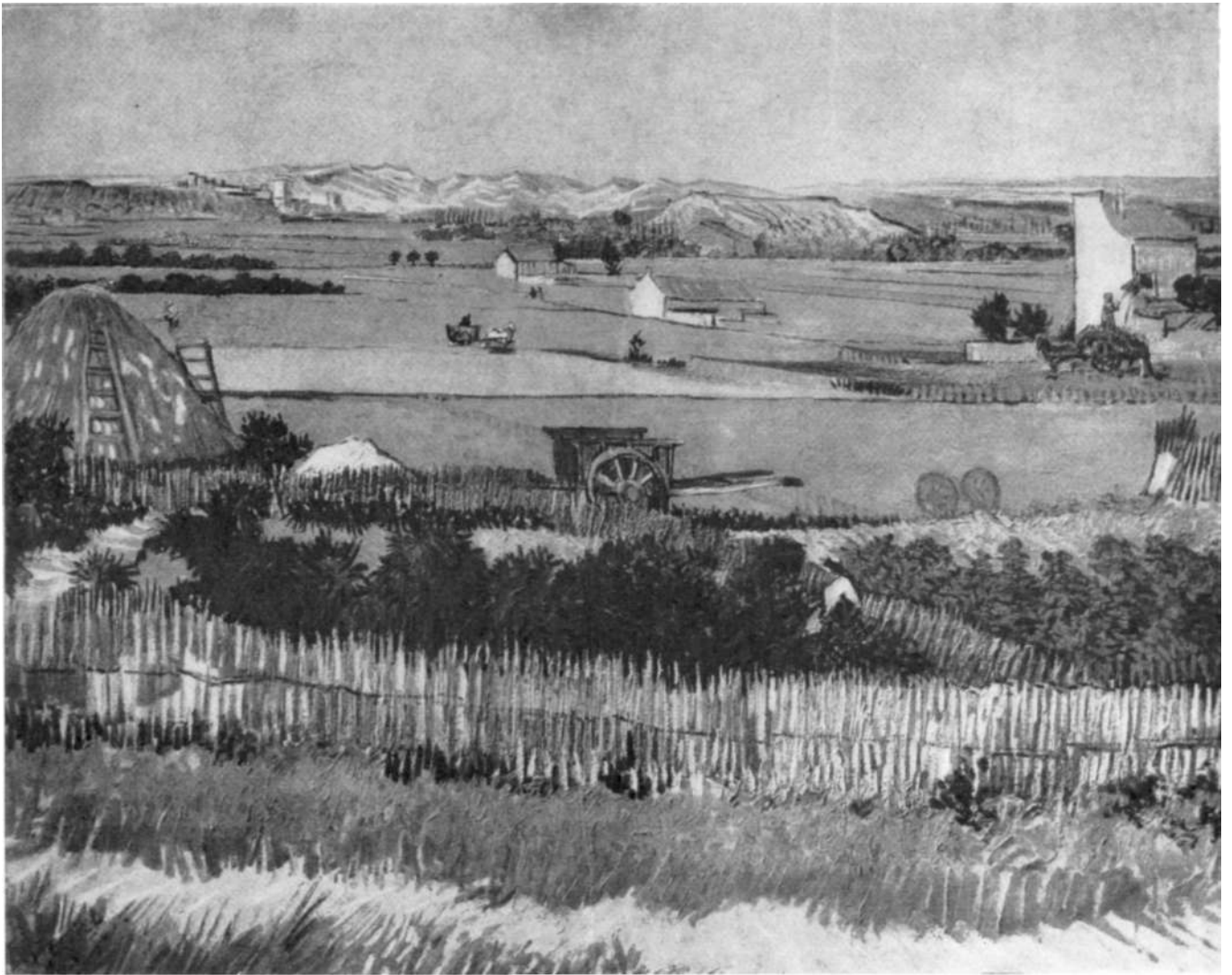


83. Ван Гог. Железнодорожный видук по дороге в Тараскон.
Арль. Октябрь 1888 г. *Частное собрание, Нью-Йорк*

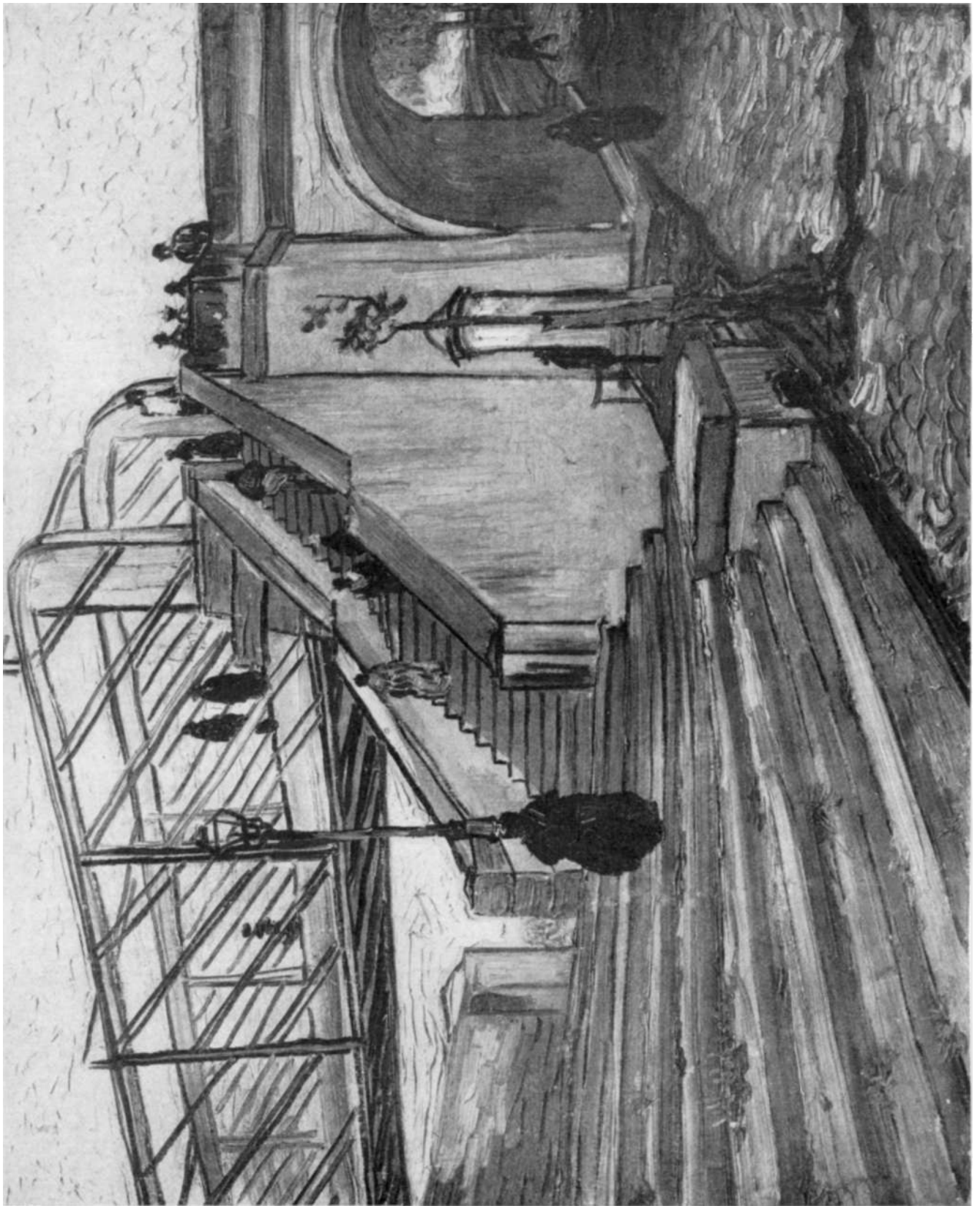




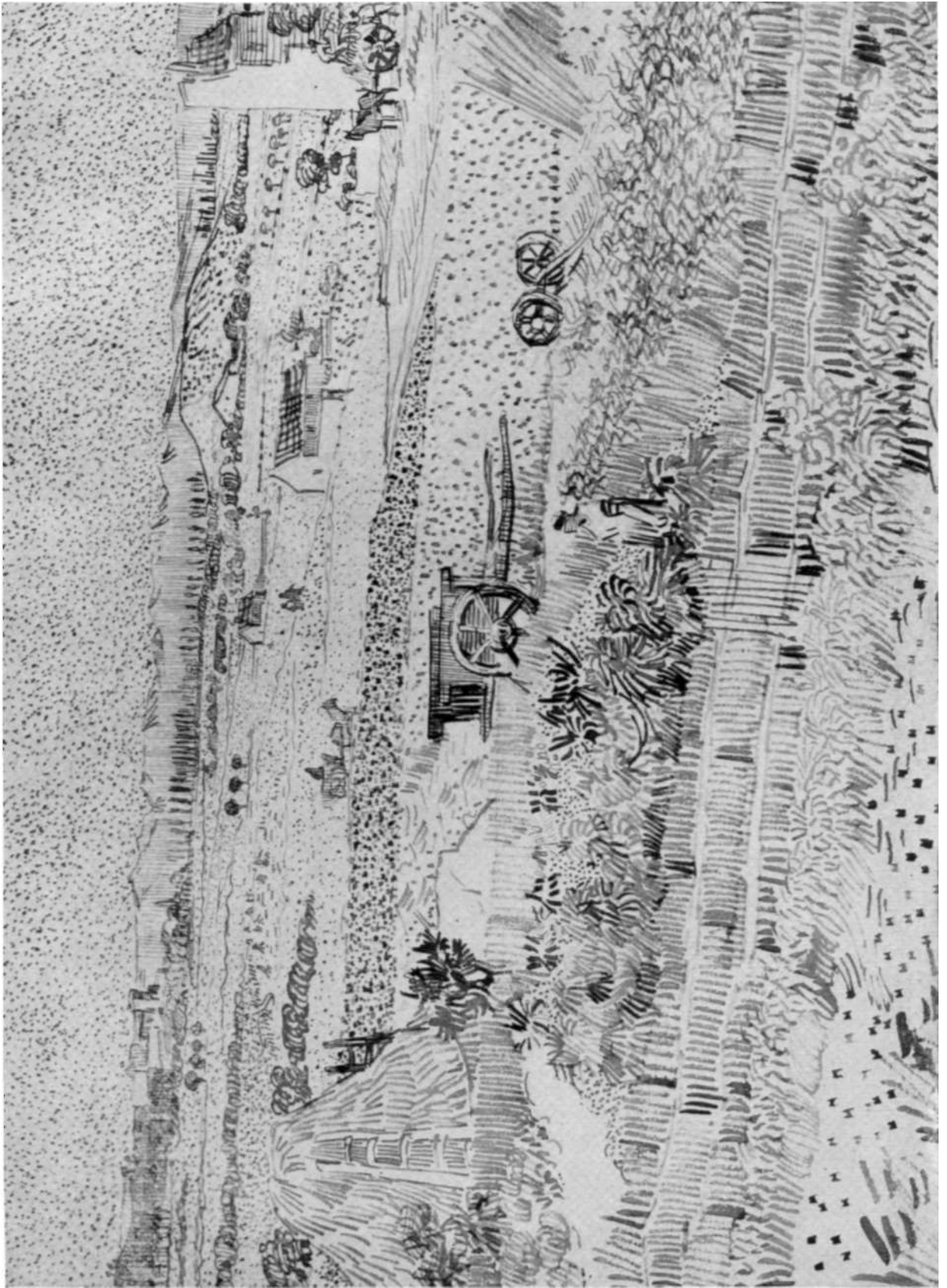
85. Ван Гог. Весна. Арль. Апрель 1888 г. Частное собрание. Нью-Йорк



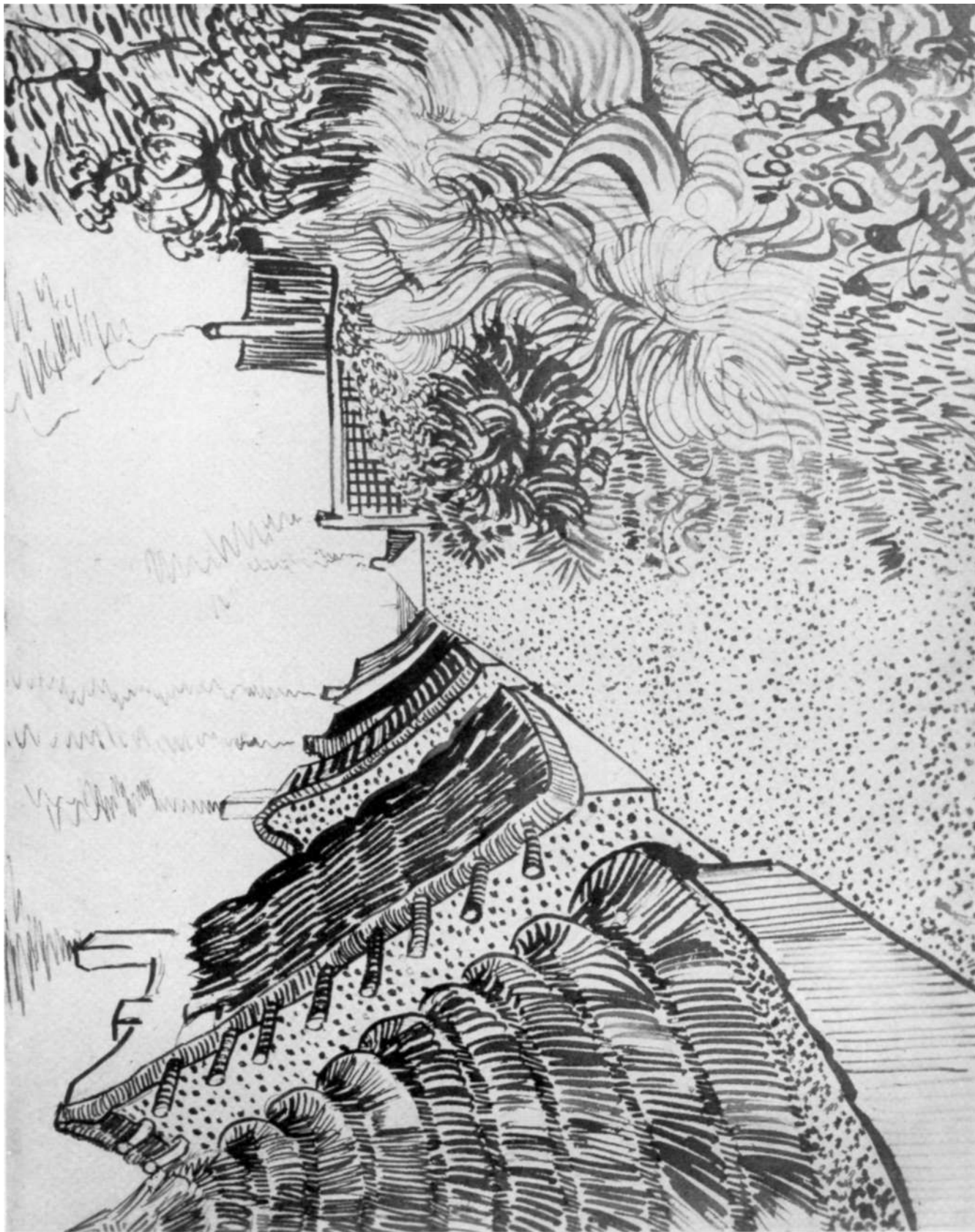
86. Ван Гог. Жатва. Долина Ла Кро. Арль. Июнь 1888 г. Частное собрание. Ларен



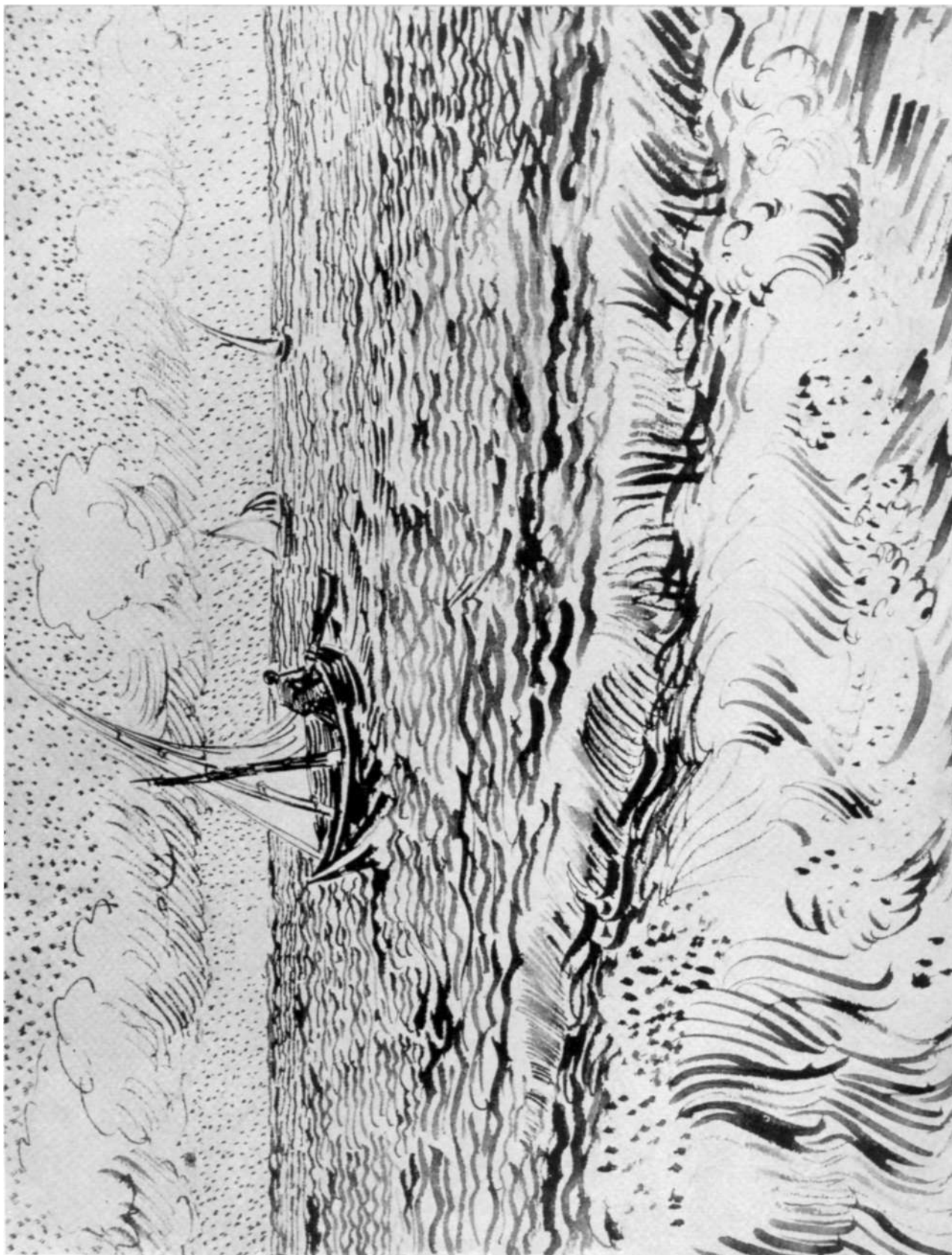
87. Ван Гог. Железный мост в Тринкетайе. Арль. Октябрь 1888 г. Частное собрание. Нью-Йорк



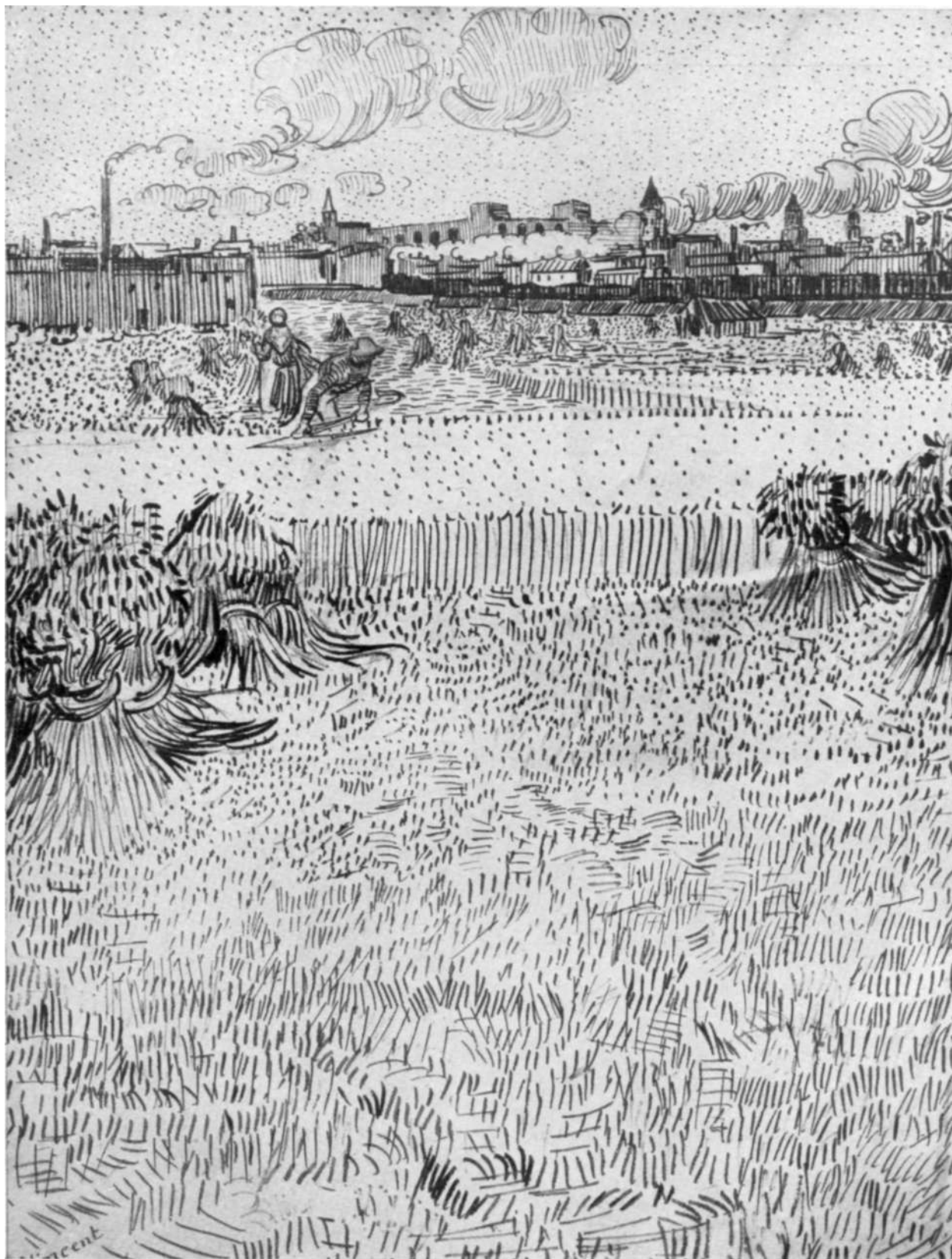
88. Ван Гог. Жатва. Долина Ла Кро. Арль. Июнь 1888 г. Рисунок пером. Частное собрание. Нью-Йорк



89. Ван Гог. Хижины в Сент-Мари. Июнь 1888 г. Рисунок пером. Музей современного искусства. Нью-Йорк



90. Ван Гог. Парусные лодки в Сент-Мари. Июнь 1888 г. Рисунок пером. *Частное собрание США*



91. Ван Гог. Вид Арля. Жатва. 1888 г. Рисунок пером. Частное собрание. Базель



92. Ван Гог. Подсолнечники. Арль. Август 1888 г. Частное собрание. Филадельфия



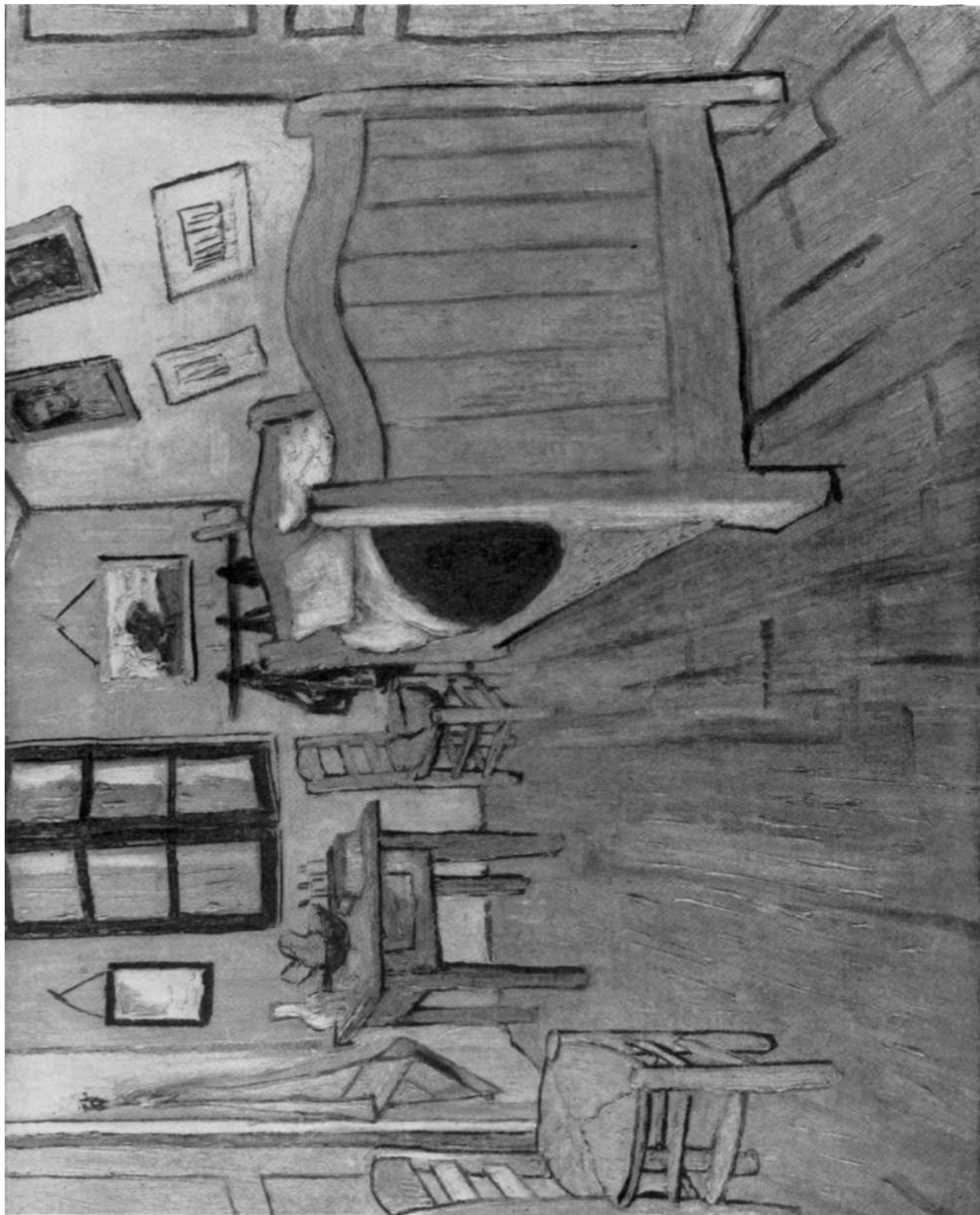
93. Бернар. Натюрморт с кофейником. 1888 г.
Частное собрание. Париж



94. Ван Гог. Натюрморт с чашками
и кофейником. Арль. Май 1888 г.



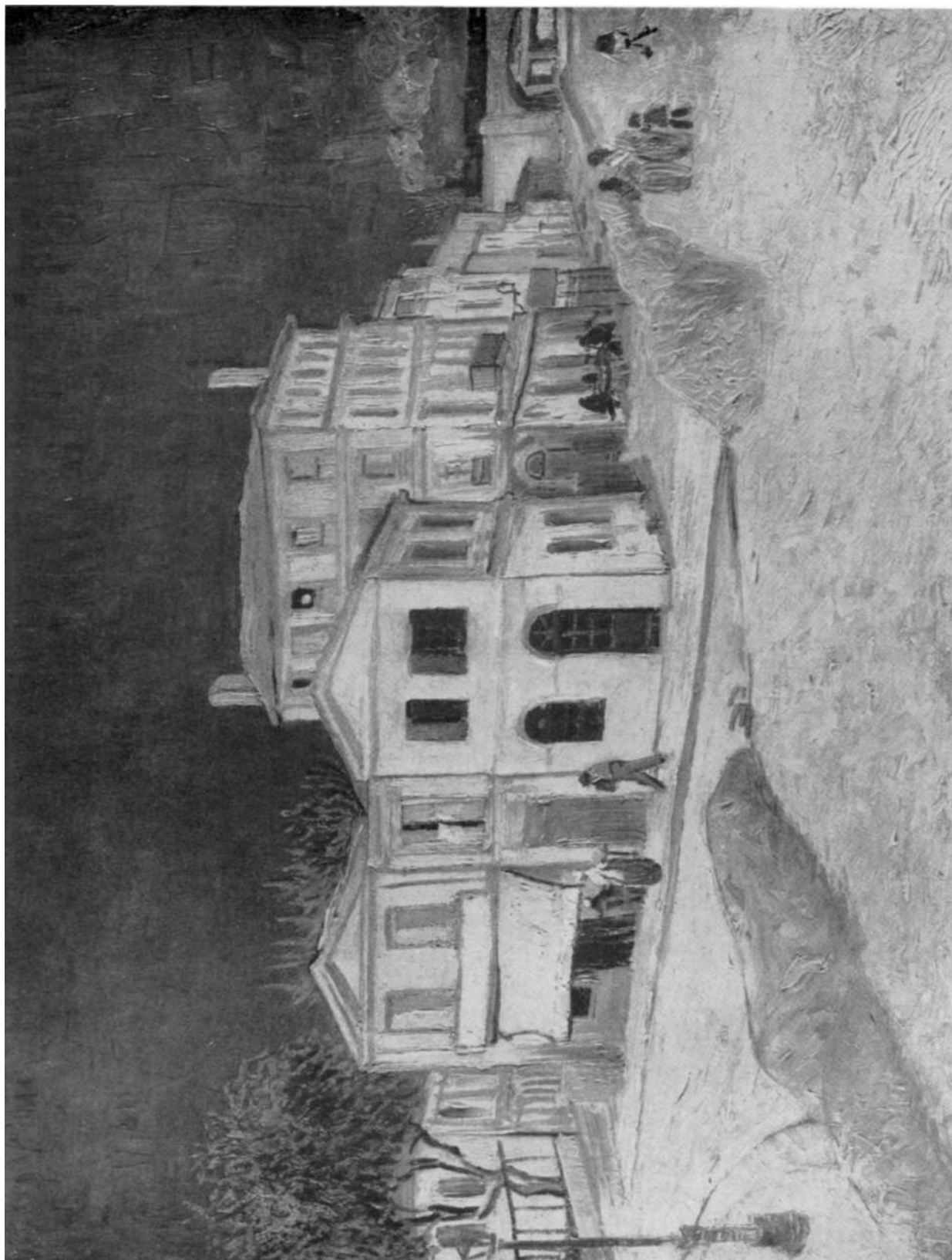
95. Ван Гог. Портрет почтальона Рулена. Арль. Август 1888 г. *Музей изящных искусств. Бостон*



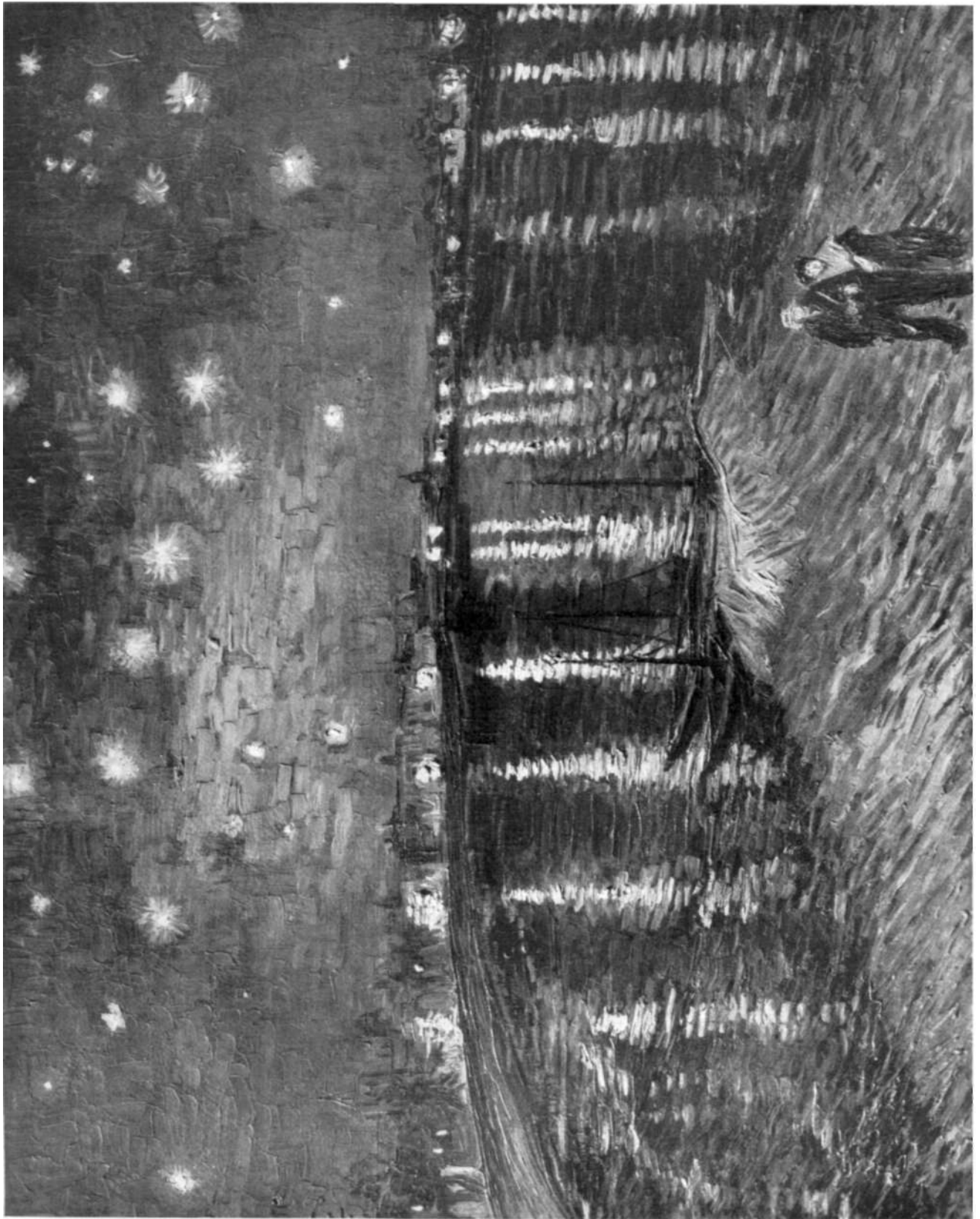
96. Ван Гог. Спальня художника в Арле. Октябрь 1888 г. Частное собрание. Ларен



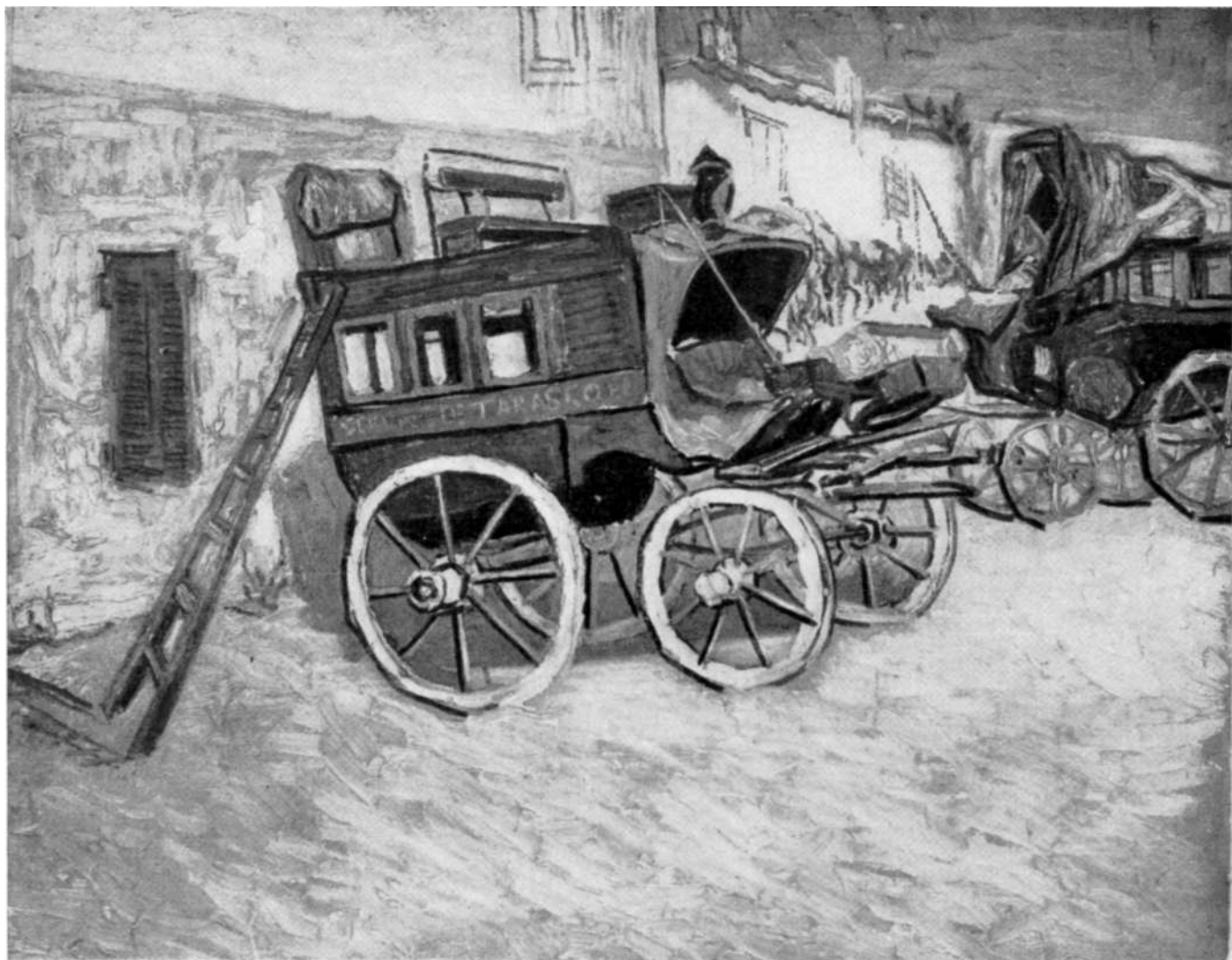
97. Ван Гог. Ночное кафе. Арль. Сентябрь 1888 г. Частное собрание. Нью-Йорк



98. Ван Гог. Дом художника в Арле (Желтый домик). Сентябрь 1888 г. Частное собрание. Ларен



99. Ван Гог. Рона ночью. Арль. Сентябрь 1888 г. Выставка „Независимых" 1889 г. Частное собрание. Париж



100. Ван Гог. Тарасконский дилижанс. Арль. Октябрь 1888 г. Частное собрание. Нью-Йорк



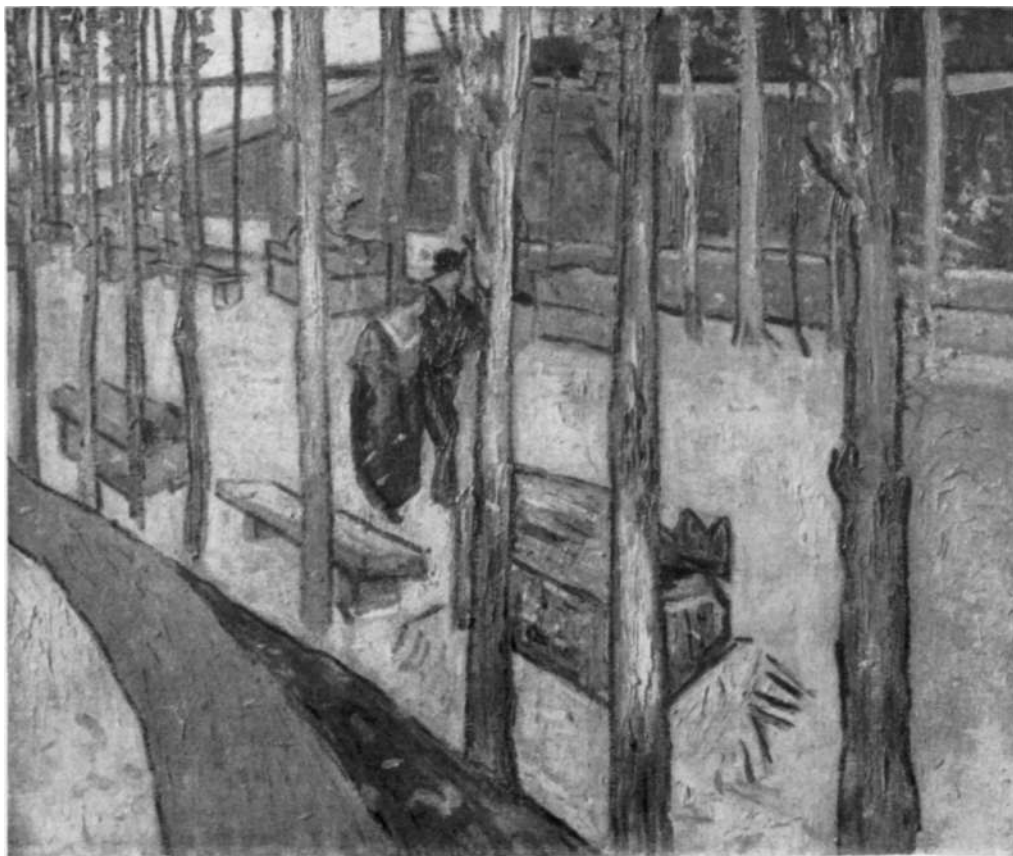
Ван Гог. Красный виноградник. Арль. Ноябрь 1888 г.
Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва



Ван Гог. Прогулка в Арле. Воспоминания о саде в Эттене (Арльские дамы). Ноябрь 1888 г.
Эрмитаж. Ленинград



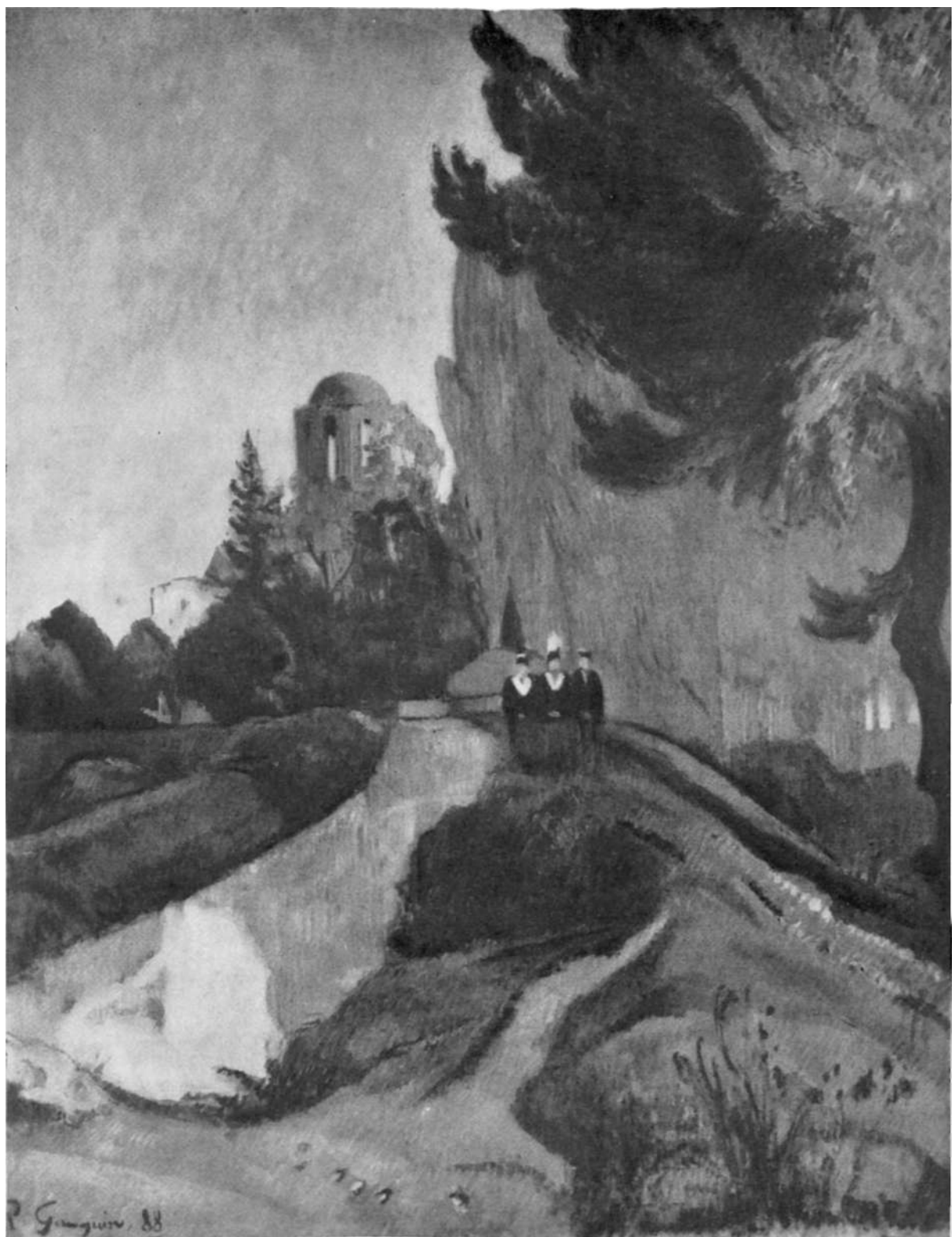
101. Ван Гог. Арена в Арле. Арль. 1888 г. Эрмитаж. Ленинград



102. Ван Гог. Аликан.
Листопад. Арль. Ноябрь
1888 г. Музей Кроллер-
Мюллер. Оттерло



103. Гоген. Женщины
в саду. Арль. 1888 г.
Институт искусств.
Чикаго



104. Гоген. Аликан. Арль. 1888 г. Аукцион работ Гогена в 1891 г. *Лувр. Париж*



105. Ван Гог. Кресло Гогена. Арль. Декабрь 1888 г. *Частное собрание. Ларен*



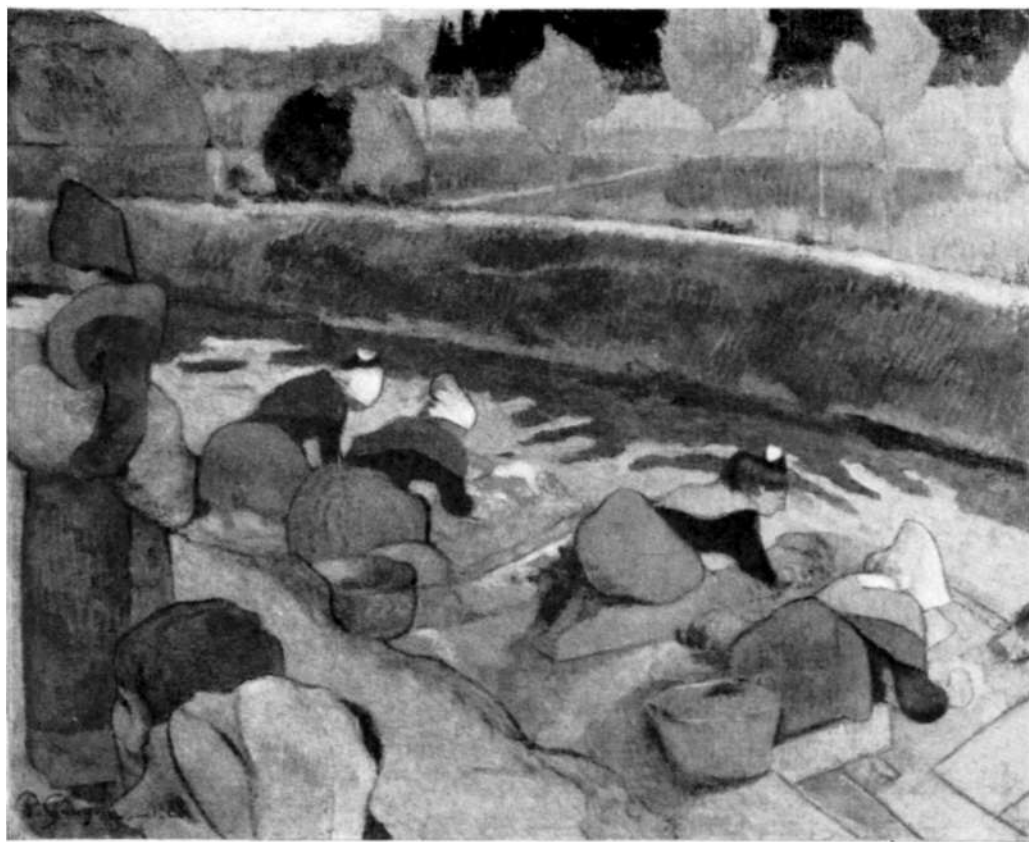
106. Ван Гог. Арлезианка (Портрет г-жи Жину). Арль. Ноябрь 1888 г. *Музей Метрополитен. Нью-Йорк*



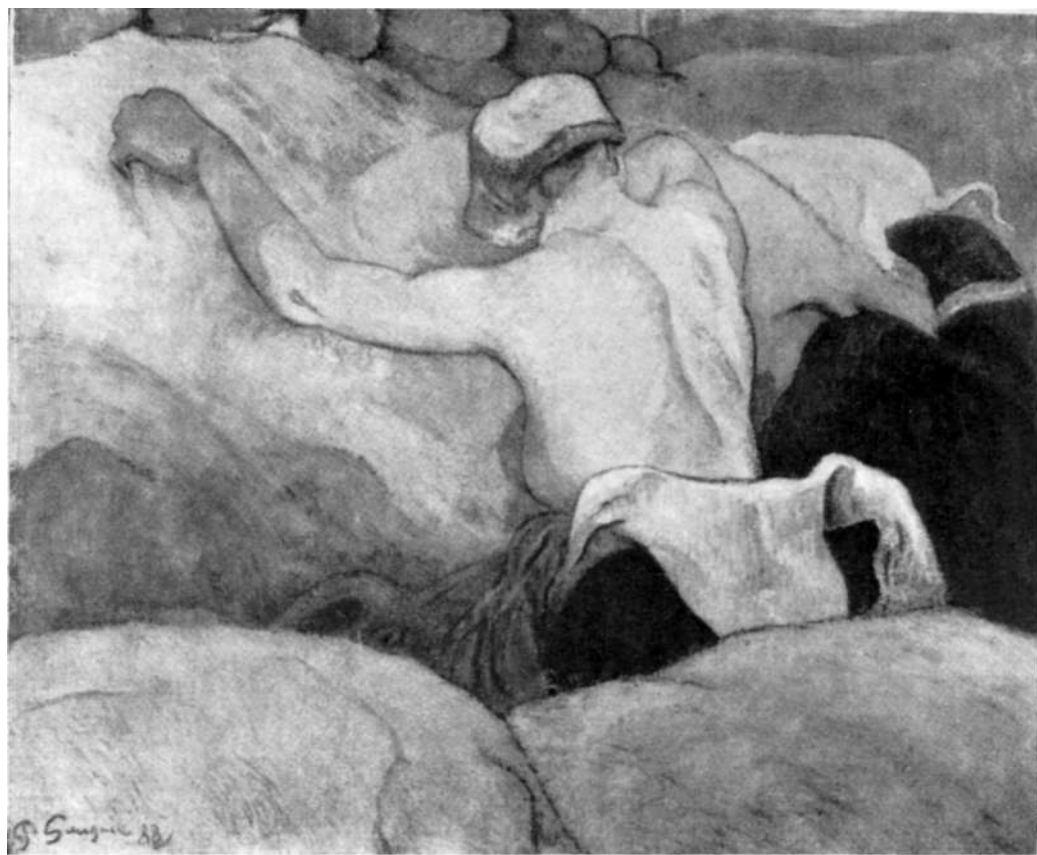
107. Гоген. Портрет Ван Гога. Арль. 1888 г. *Частное собрание. Ларен*



108. Гоген. Семья Шуффенекер. Париж. 1889 г. Частное собрание. Париж



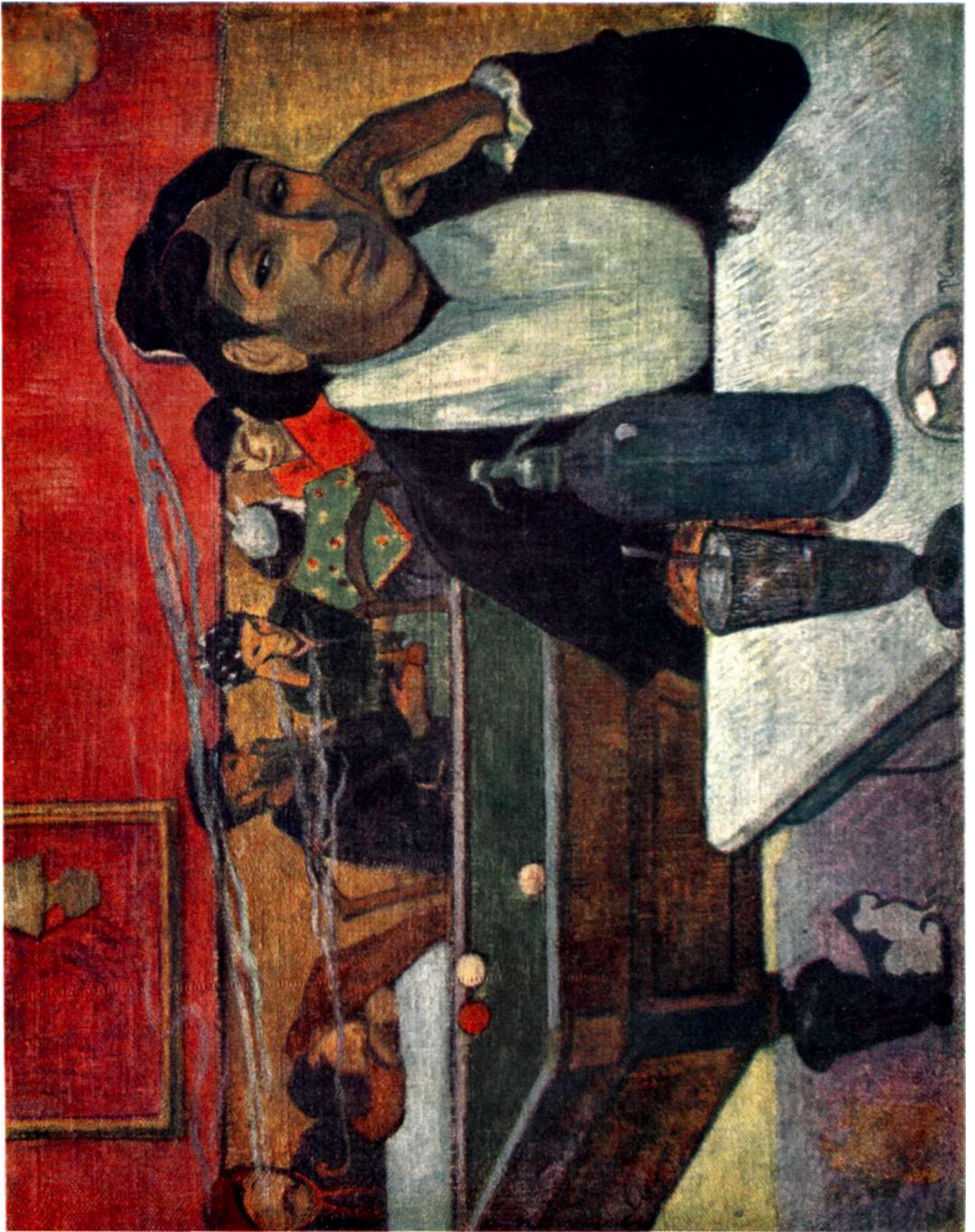
109. Г о г е н. Прачки в Арле. 1888 г. Местонахождение неизвестно



110. Г о г е н. Женщина у стога сена. Арль. 1888 г.
Местонахождение неизвестно



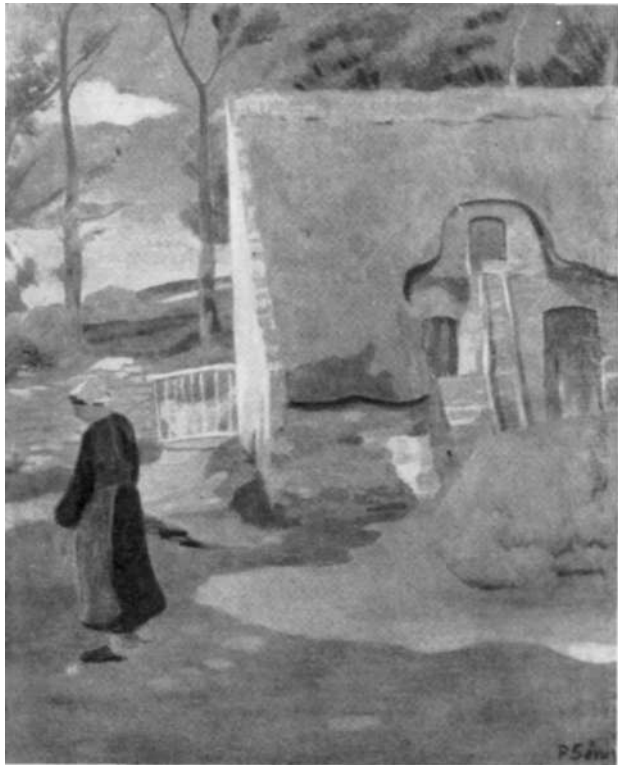
Ван Гог. Аликан. Арль. Октябрь 1888 г. *Частное собрание. Нью-Йорк*



Гоген. Кафе в Арле. 1888 г. *Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва*



111. Гоген. Бретонский пейзаж со свинопасом. Понт-Авен. 1888 г. Частное собрание. Лос-Анжелес



112. Серюзье. Ферма в Ле Пульдю. 1890 г.
Местонахождение неизвестно

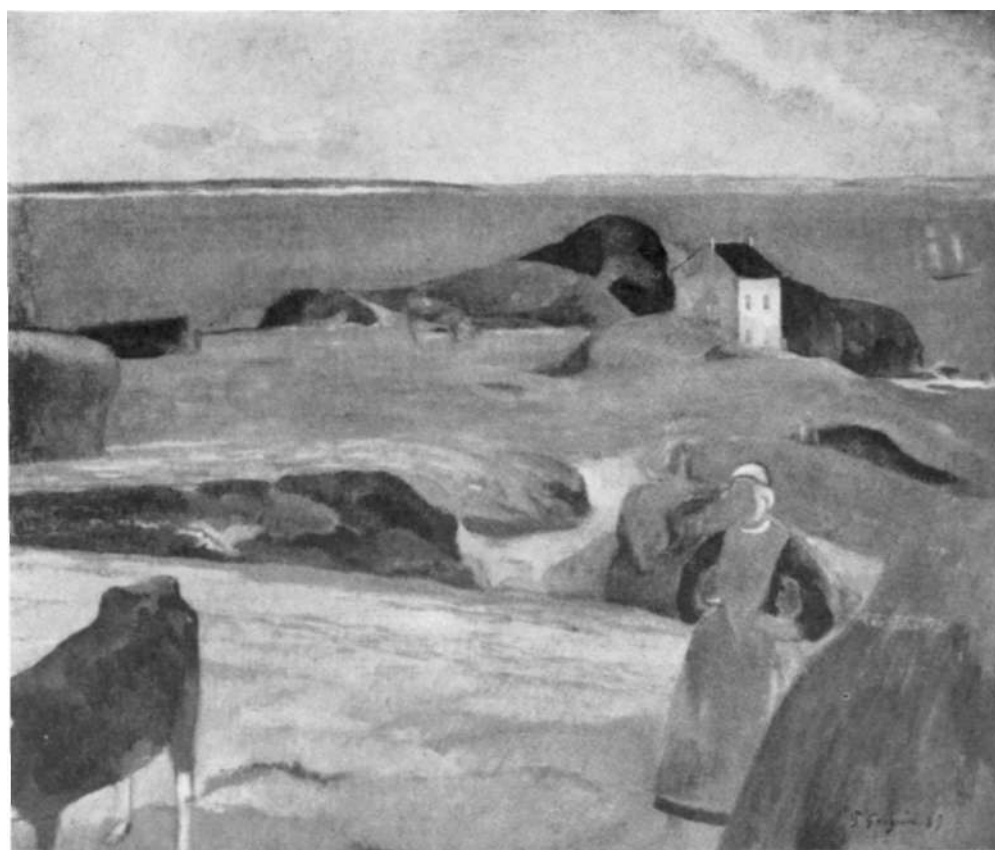


113. Бернар. Уборка пшеницы. Понт-Авен.
1888 г. *Частное собрание. Нью-Йорк*

114. Гоген. Танцующие бретонские девочки. Понт-Авен. 1888 г. Выставка у Вольпини. Частное собрание. Шотландия

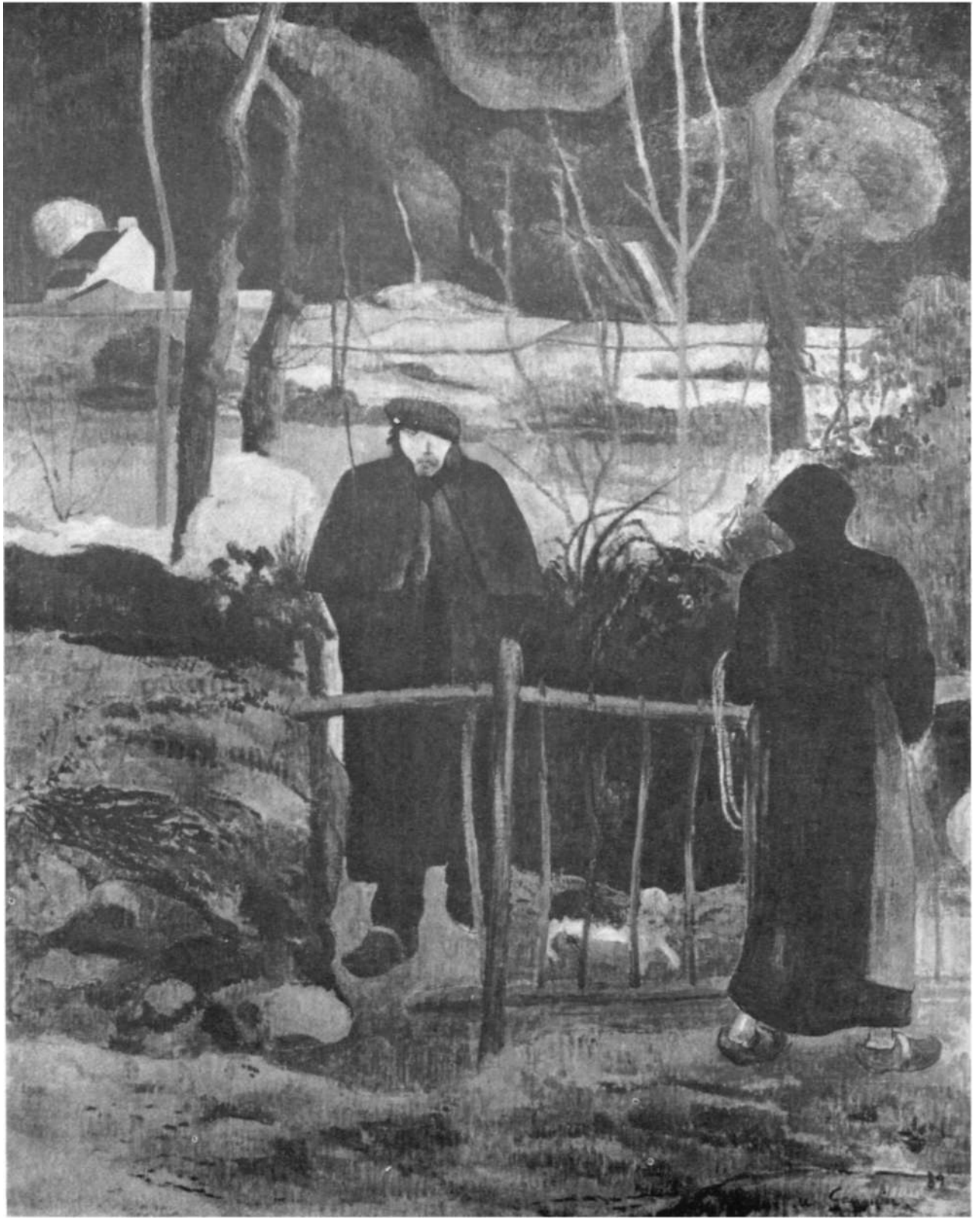


115. Гоген. Пейзаж в Ле Пульдю. 1889 г. Частное собрание. Нью-Йорк

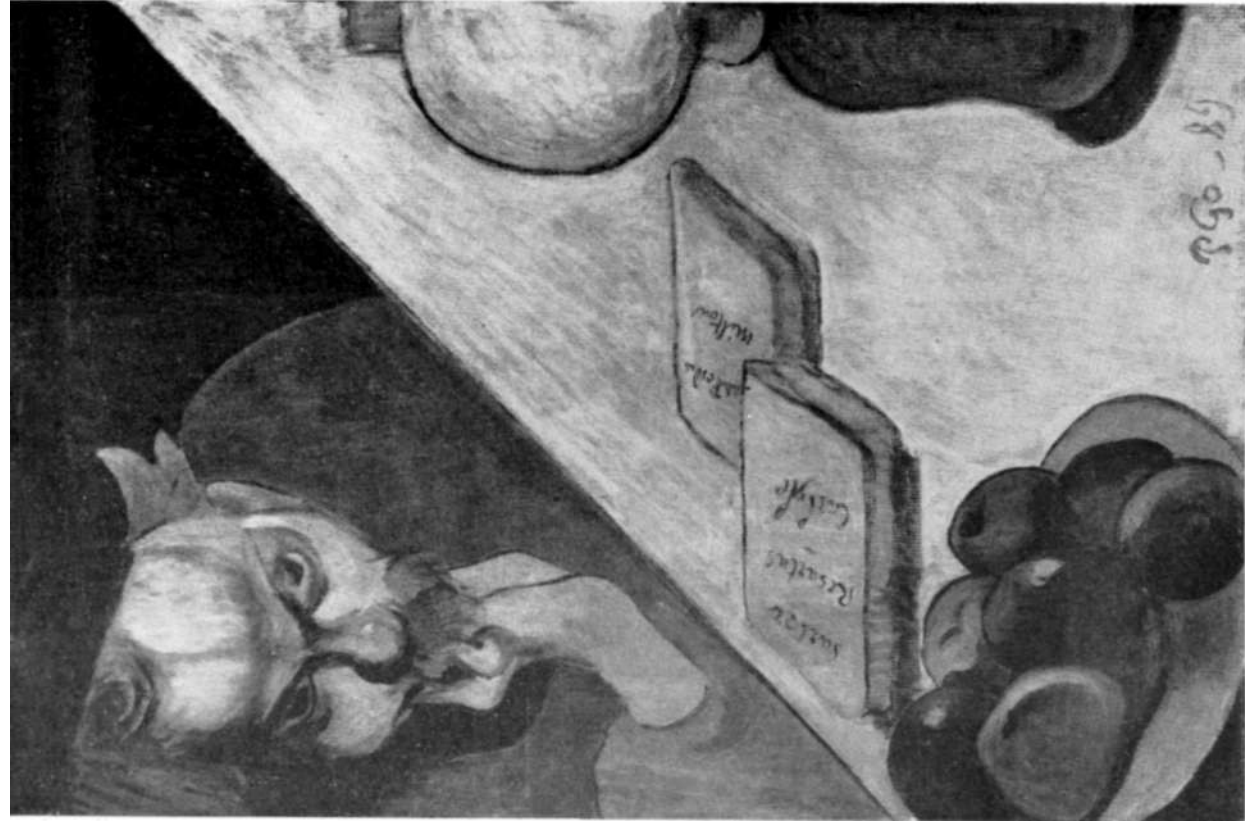




116. Гоген Портрет Мари Лагаду (ошибочно называемый „Портрет Мари Анри“). Ле Пульдю. 1890 г.
Институт искусств. Чикаго



117. Гоген. Здравствуйте, господин Гоген. Ле Пульдю. 1889 г. *Национальная галерея. Прага*



118. Г о г е н. Портрет Мейера де Хаана. Ле Пульдю. 1889 г.
Частное собрание. Бостон



119. Д е Х а а н. Автопортрет.
Ле Пульдю. 1890 г. *Частное
собрание. Росторден. Франция*

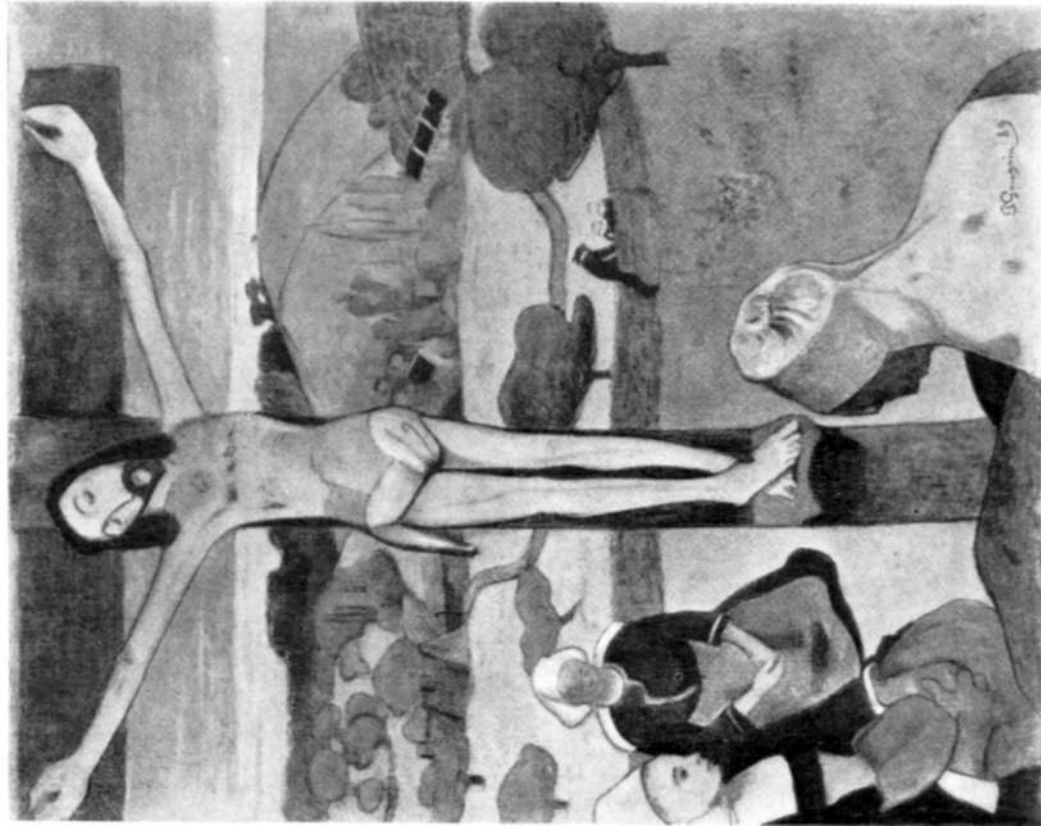


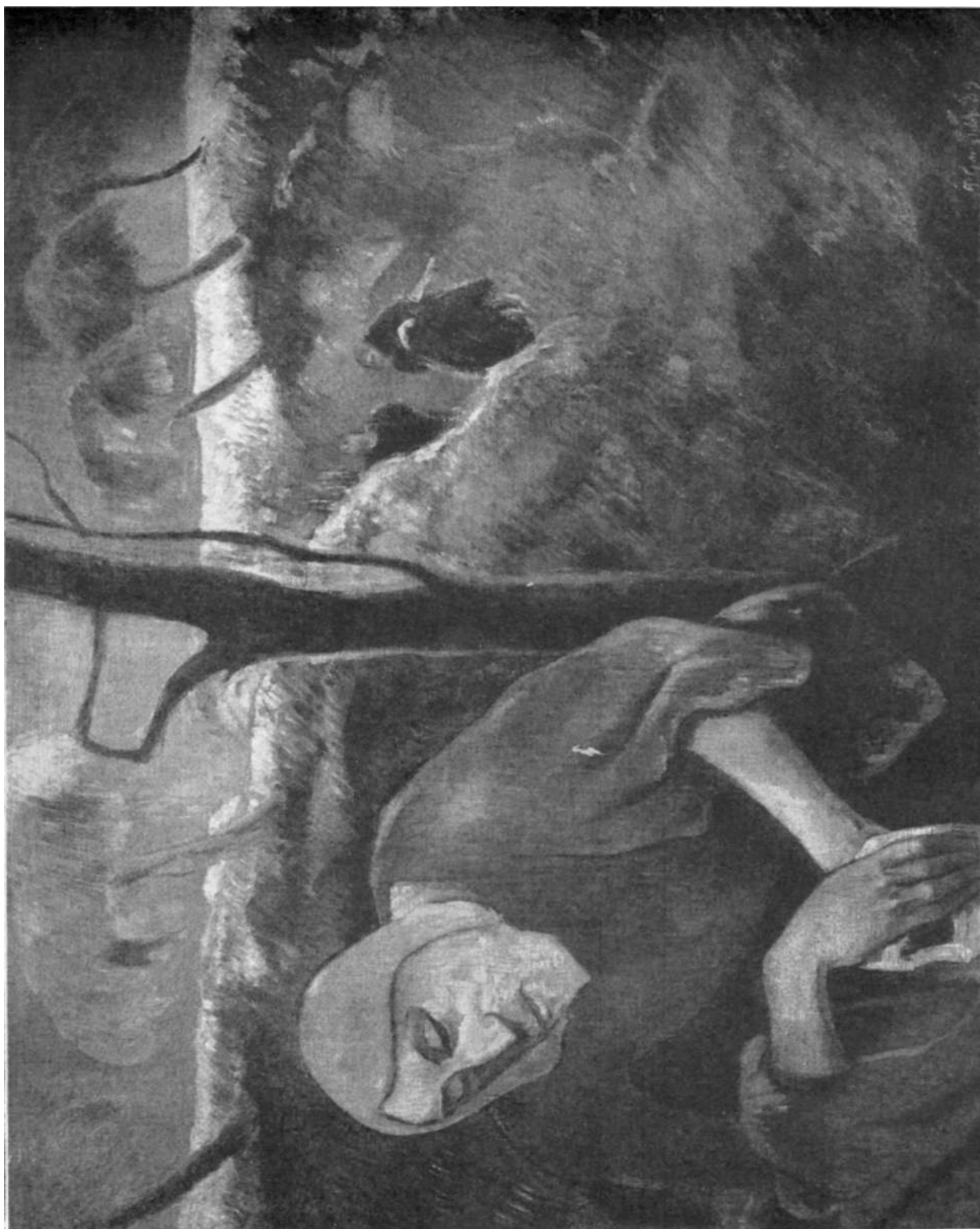
120. Г о г е н. Бюст Мейера де Хаана.
1889—1890 гг. Ле Пульдю. Раскра-
шенный дуб

121. Гоген. Прекрасная Анжела (г-жа Анжела Саргр). Понт-Авен. 1889 г. *Лувр, Париж*



122. Гоген. Желтый Христос. Понт-Авен—Ле Пульдю. 1889 г. *Галерея искусств, Буффало*





123. Гоген. Христос в Гефсиманском саду (Автопортрет). 1889 г.
Галерея искусств Нортон. Вест-Палм-Битч



Ван Гог. Портрет доктора Рея. Арль. Январь 1889 г.
Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва



Ван Гог. Автопортрет с перевязанным ухом. Арль. Январь—февраль 1889 г.
Частное собрание. Чикаго



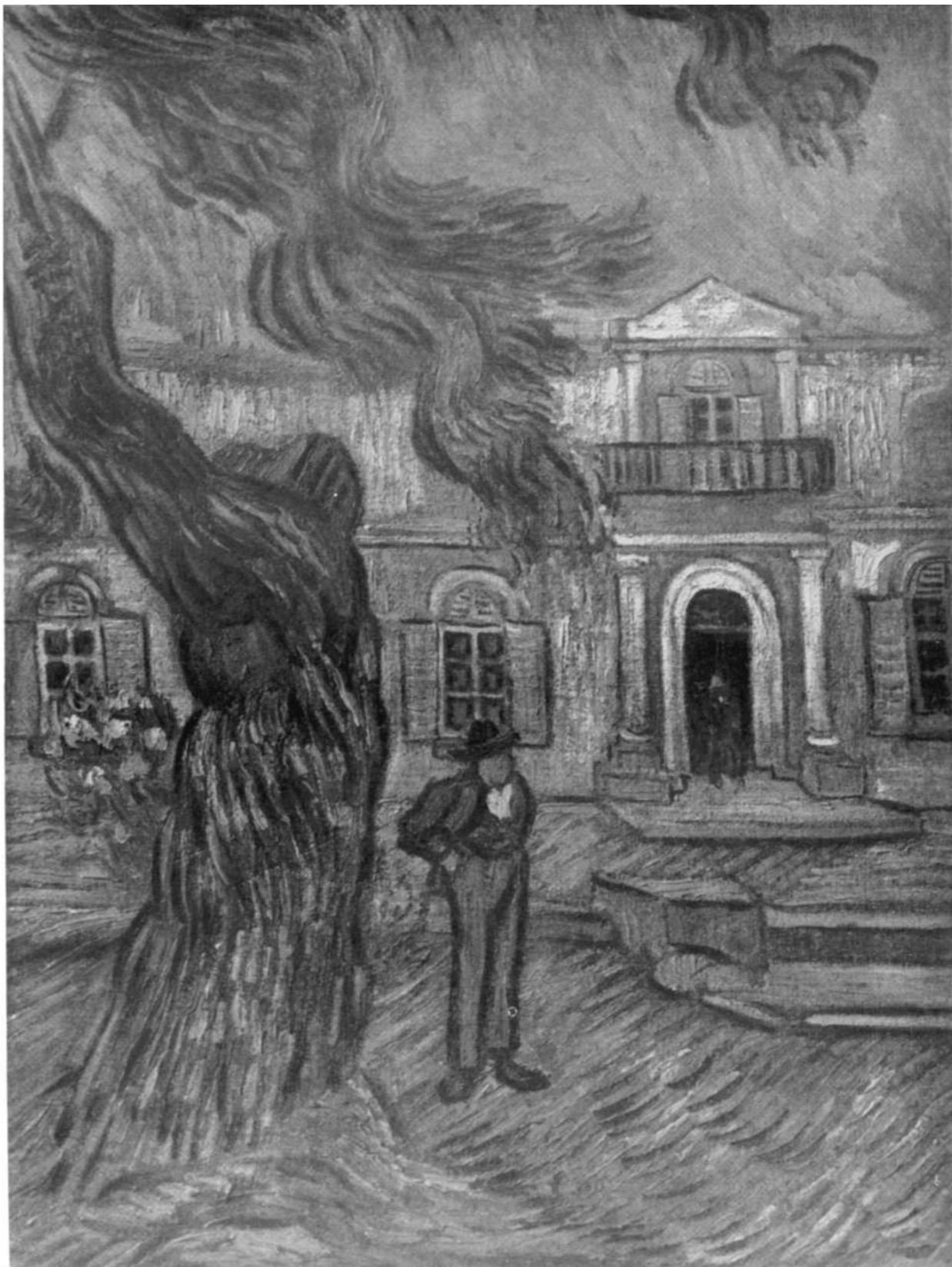
124. Ван Гог. Няня (г-жа Рулен). Арль. Январь—март 1889 г. Музей Кроллер-Мюллер. Оттерло



125. Ван Гог. Кипарисы во ржи. Ок. 1890 г. Национальная галерея. Прага



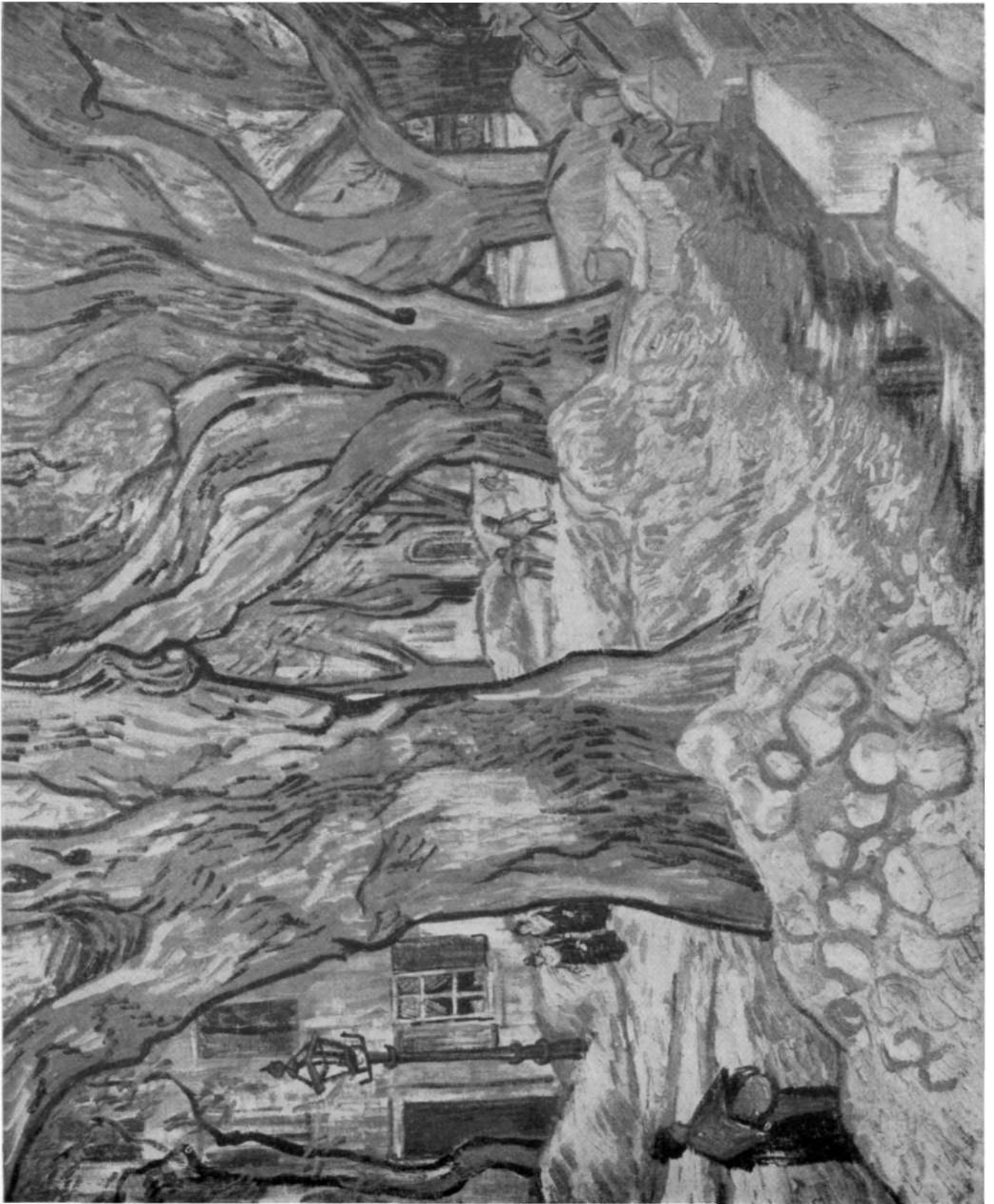
126. Ван Гог. Обнесенное стеной поле в Сен-Реми. Вид из рабочей комнаты художника. Июнь 1889 г. Глиптотека. Копенгаген



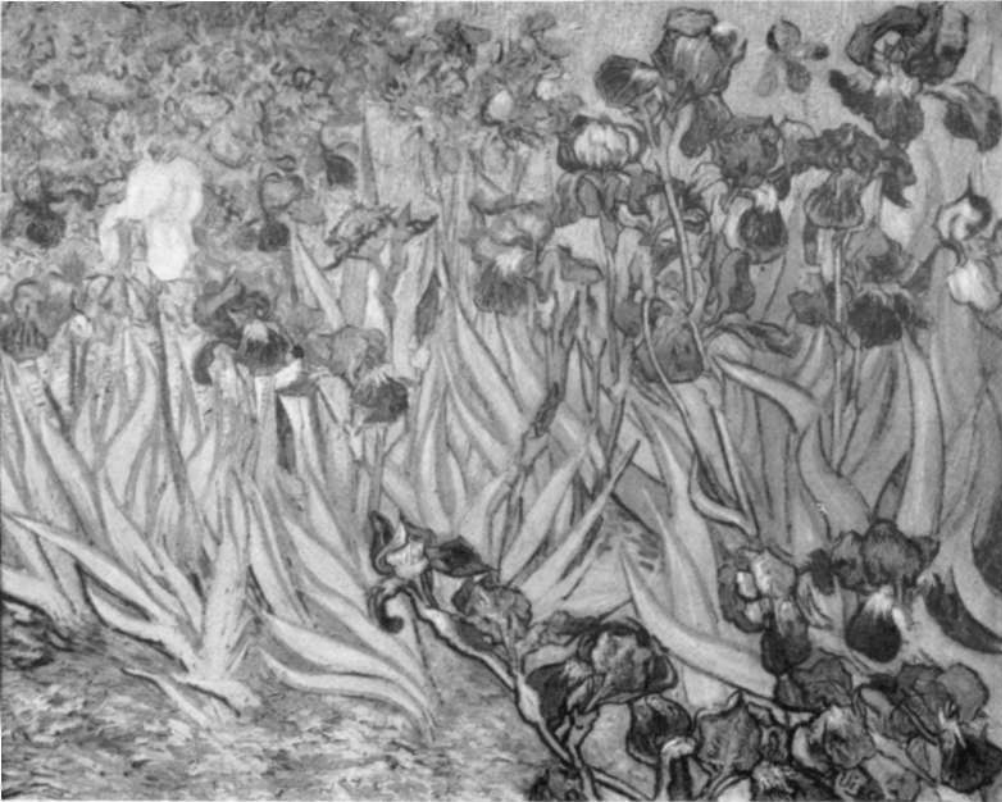
127. Ван Гог. Доктор Пейрон (?) у мужского отделения приюта для душевнобольных в Сен-Реми. Ноябрь 1889 г.
Частное собрание. Швеция



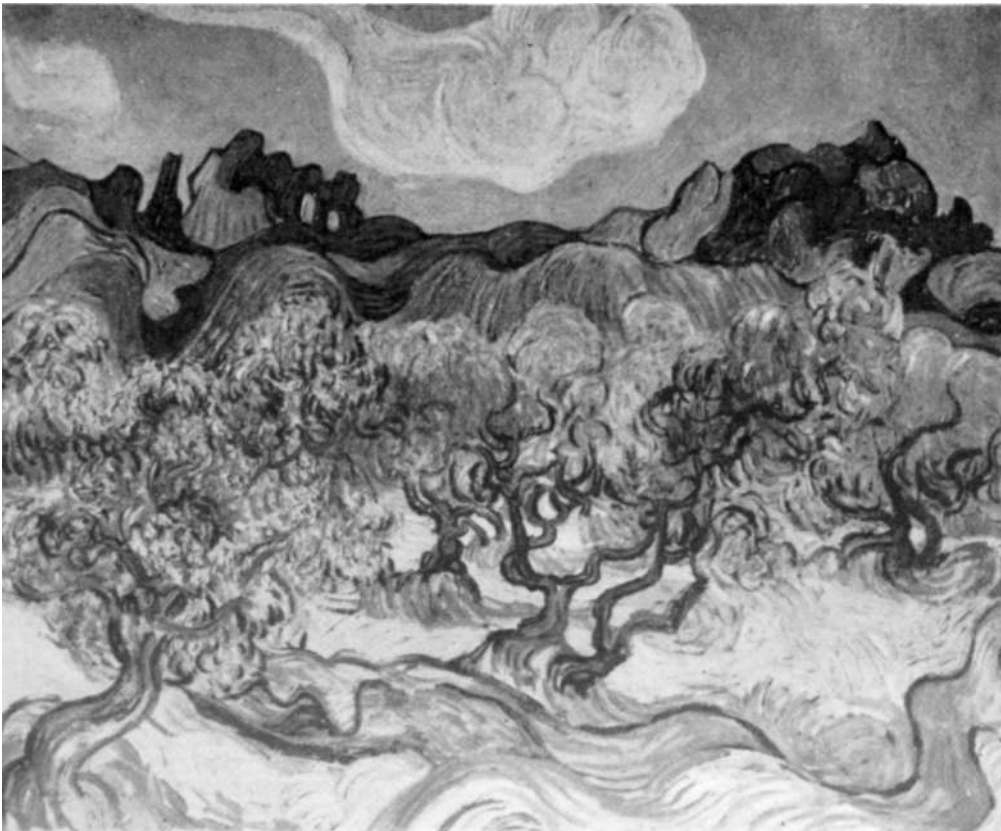
128. Ван Гог. Звездная ночь. Сен-Реми. Июнь 1889 г. Музей современного искусства. Нью-Йорк



129. Ван Гог. Дорожные рабочие. Бульвар в Сен-Реми. Ноябрь 1889 г. *Музей искусств. Кливленд*



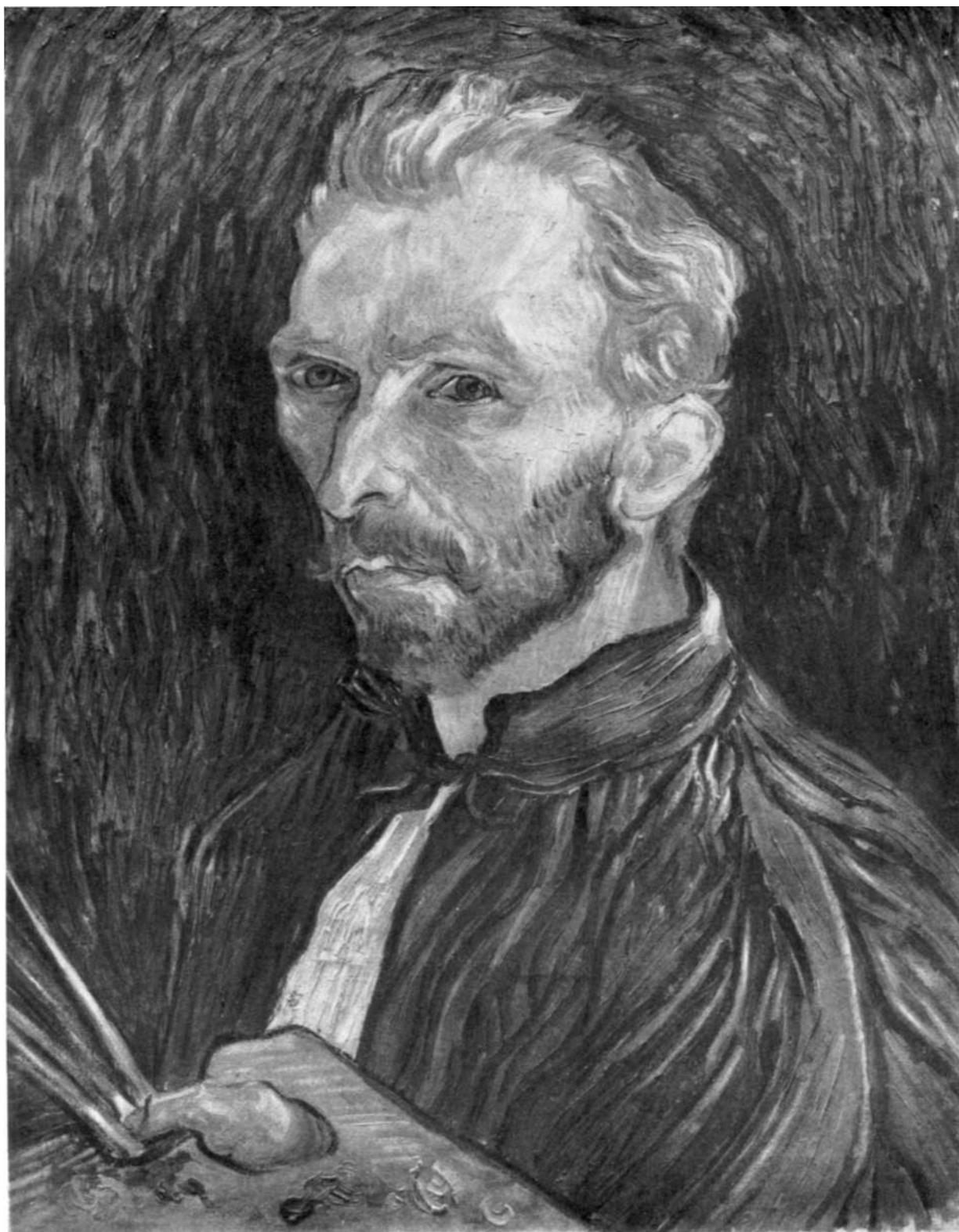
130. Ван Гог. Ирисы. Сен-Реми. Май 1889 г. Выставка „Независимых“ 1889 г. *Частное собрание. Нью-Йорк*



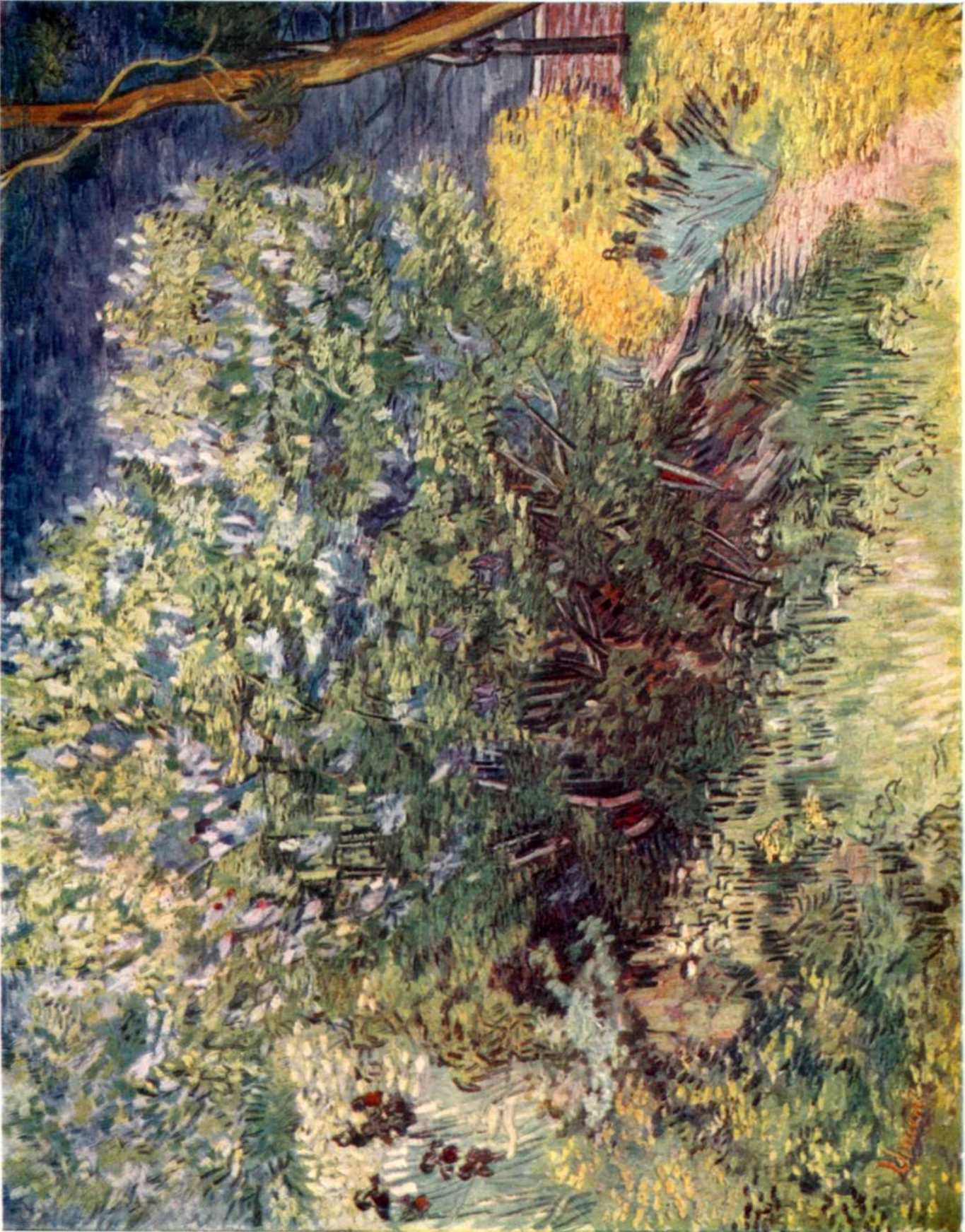
131. Ван Гог. Оливковая роща с белым облаком. Сен-Реми. Июнь 1889 г. *Частное собрание. Нью-Йорк*



132. Ван Гог. Кипарисы. Сен-Реми. Июнь 1889 г. *Музей Метрополитен. Нью-Йорк*



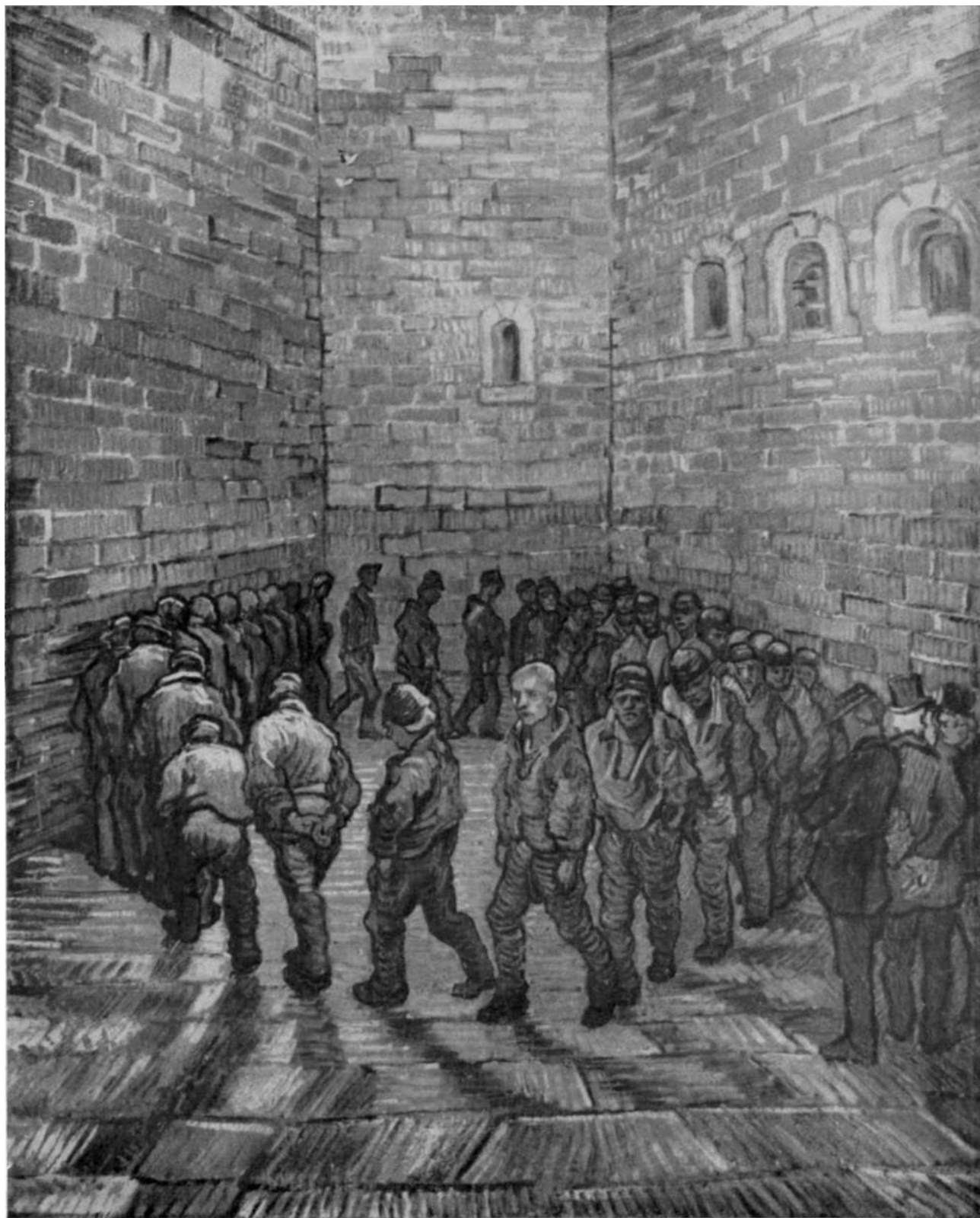
133. Ван Гог. Автопортрет с палитрой. Сен-Реми. Сентябрь 1889 г. Частное собрание. Нью-Йорк



Ван Гог. Куст. Сен-Реми. 1889 г. Эрмитаж. Ленинград



Ван Гог. Куст. Деталь



134. Ван Гог. Прогулка заключенных (по Гюставу Доре). Сен-Реми. Февраль 1890 г.
Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва



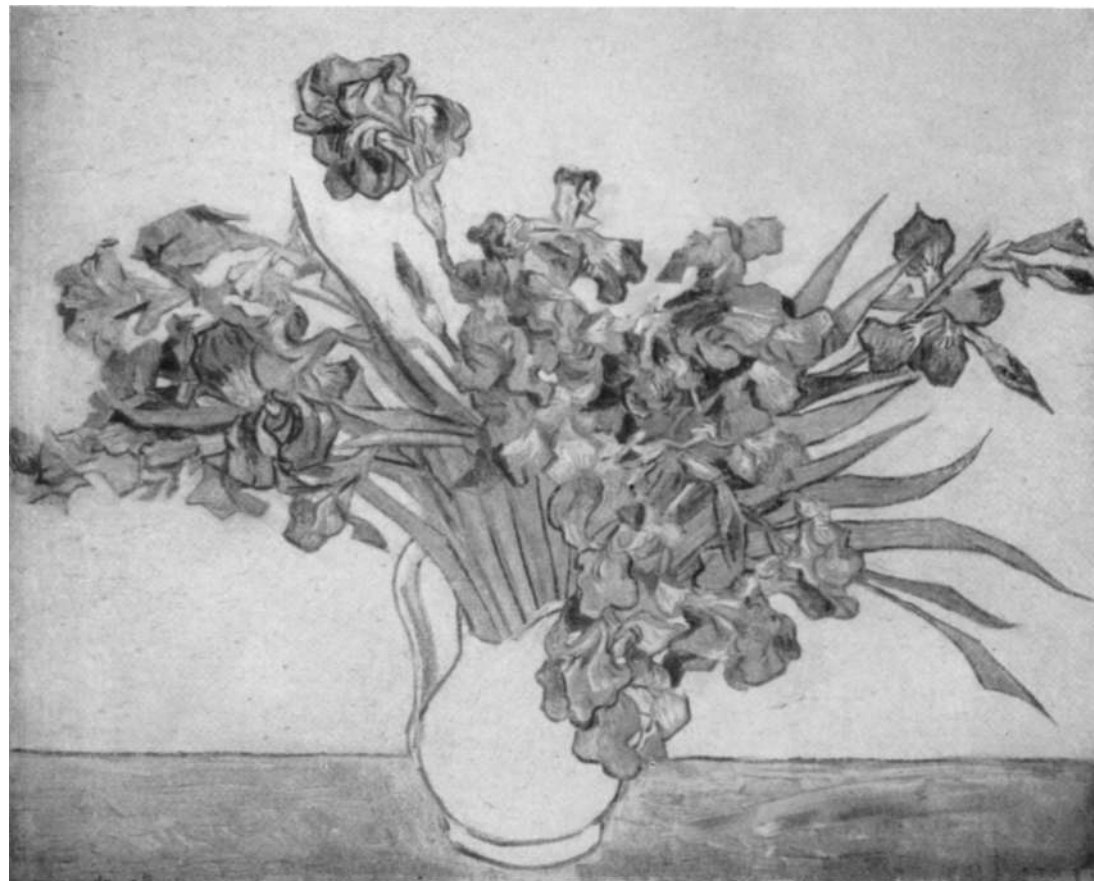
135. Ван Гог. Дорога с кипарисами. Сен-Реми. Февраль 1890 г. Выставка „Независимых" в марте 1890 г. Музей Кроллер-Мюллер. Оттерло



136. Ван Гог. Белые розы. Сен-Реми. 1890 г. Частное собрание. Нью-Йорк



137. Гоген. Арлезианка. Арль.
Ноябрь 1888 г. Рисунок углем.
Частное собрание. Бредфорд



138. Ван Гог. Ирисы в вазе.
Сен-Реми. Май 1890 г.
Частное собрание. Нью-Йорк



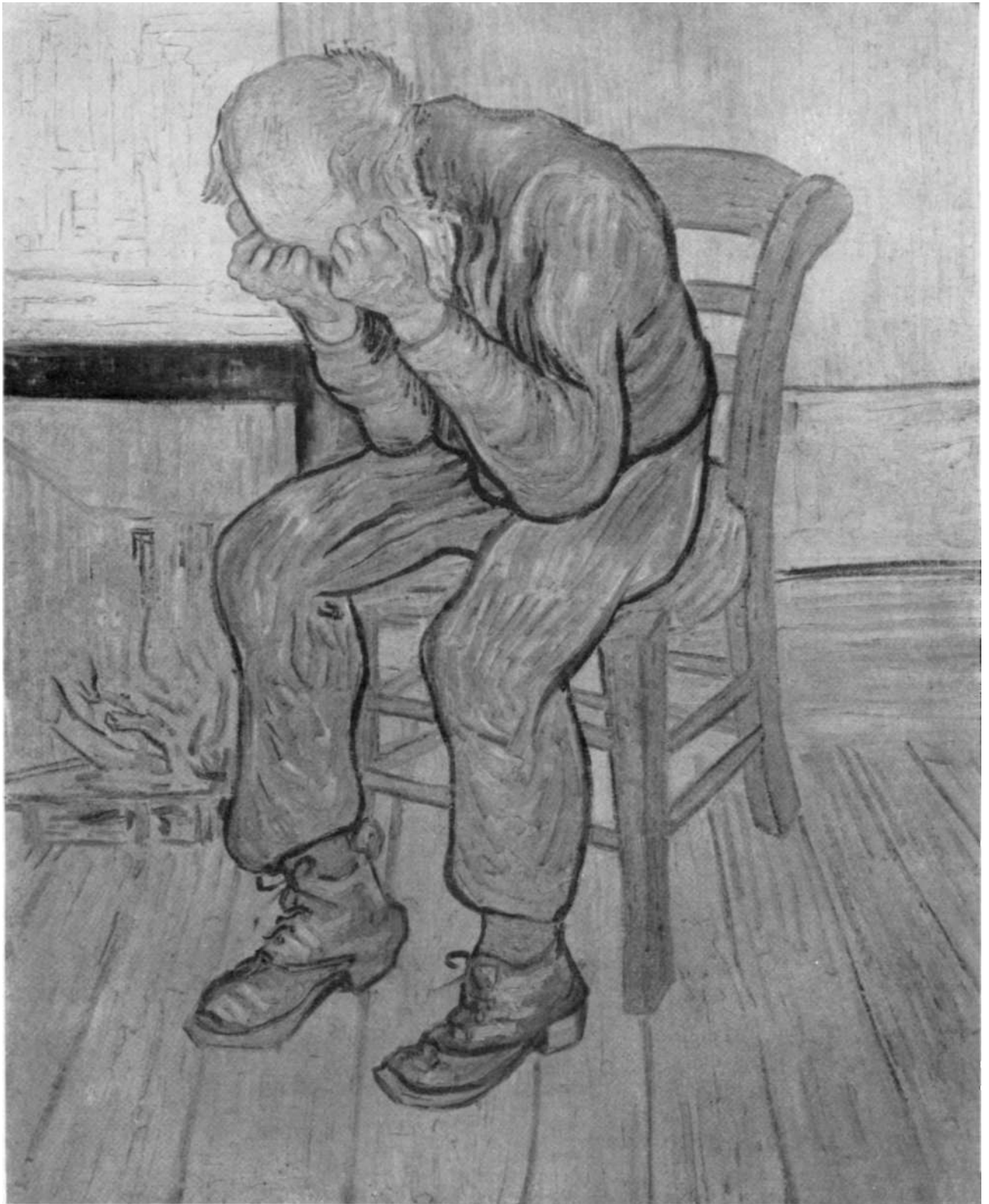
139. Ван Гог. Арлезианка (по рисунку Гогена). Сен-Реми. Январь—февраль 1890 г. Частное собрание. Амстердам



140. Сѣра. Канкан. 1889—1890 гг.
Выставка „Независимых" 1890 г.
Музей Кроллер-Мюллер. Оттерло



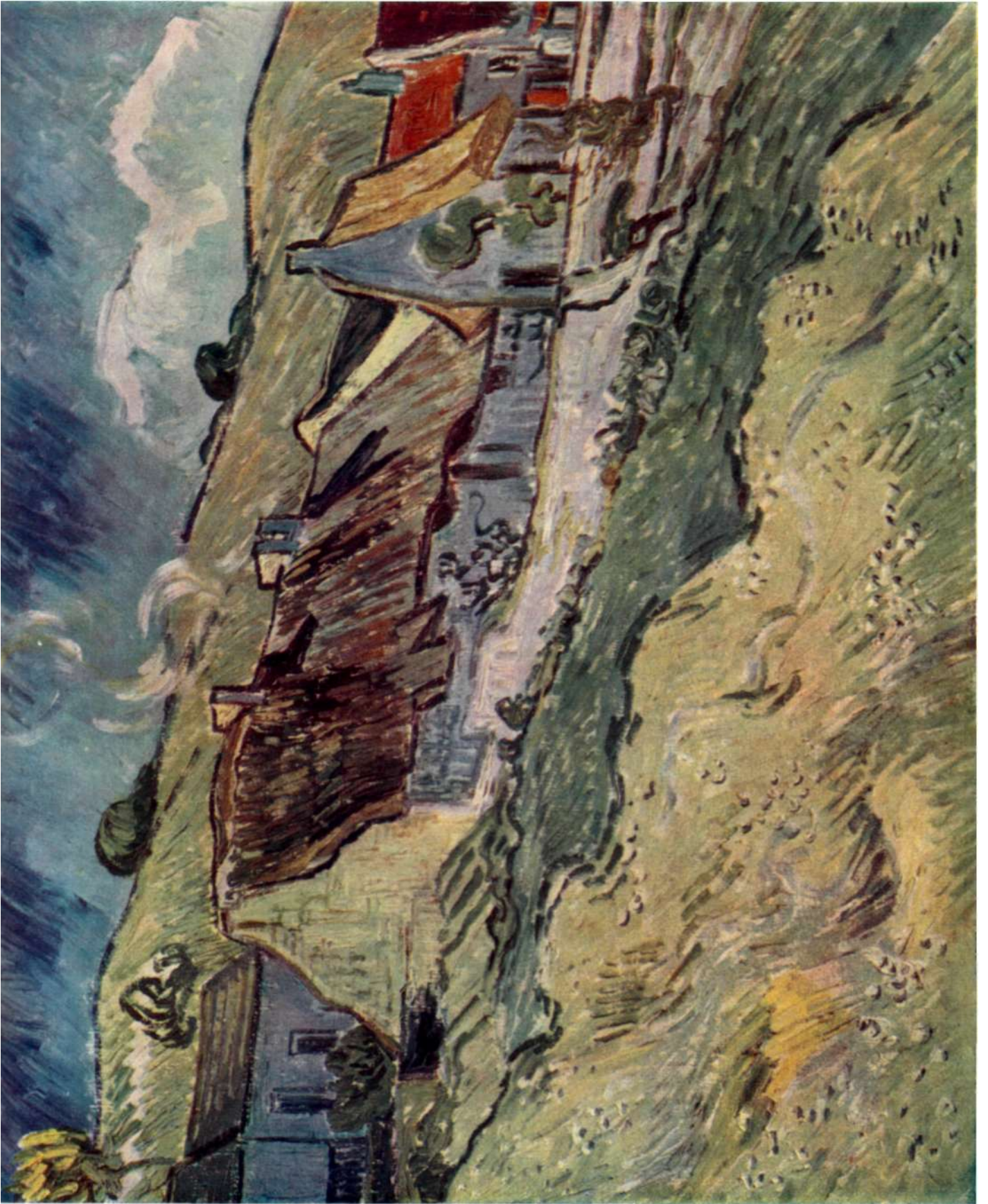
141. Ван Гог. Овраг. Сен-Реми.
Декабрь 1889 г. Музей Кроллер-
Мюллер. Оттерло



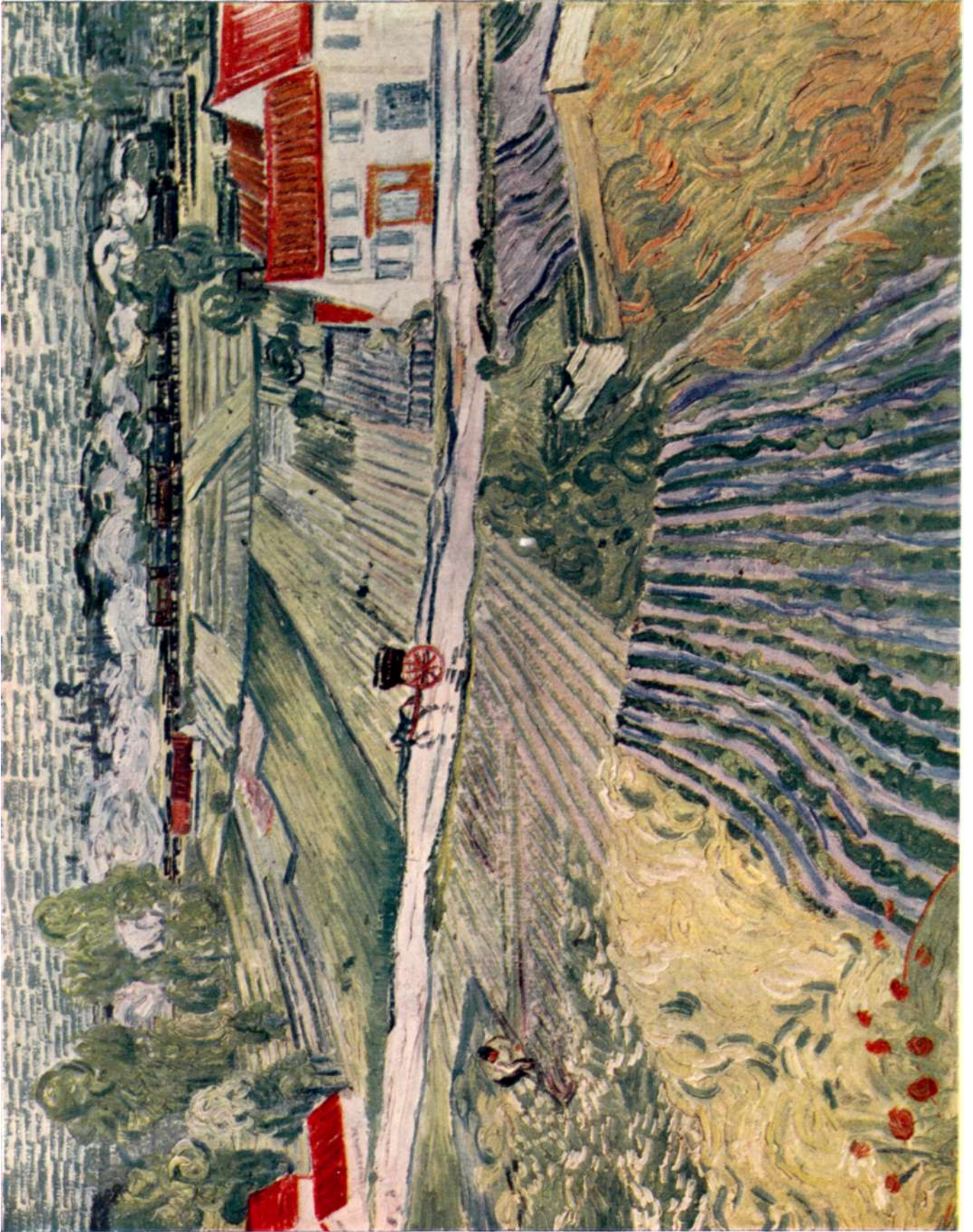
142. Ван Гог. У врат вечности (по собственной литографии художника). Сен-Реми. Май 1890 г.
Музей Кроллер-Мюллер. Оттерло



143. Ван Гог. Ветка цветущего миндаля. Сен-Реми. Февраль 1890 г. *Частное собрание. Ларен*



Ван Гог. Хижины. Овер. 1890 г. Эрмитаж. Ленинград



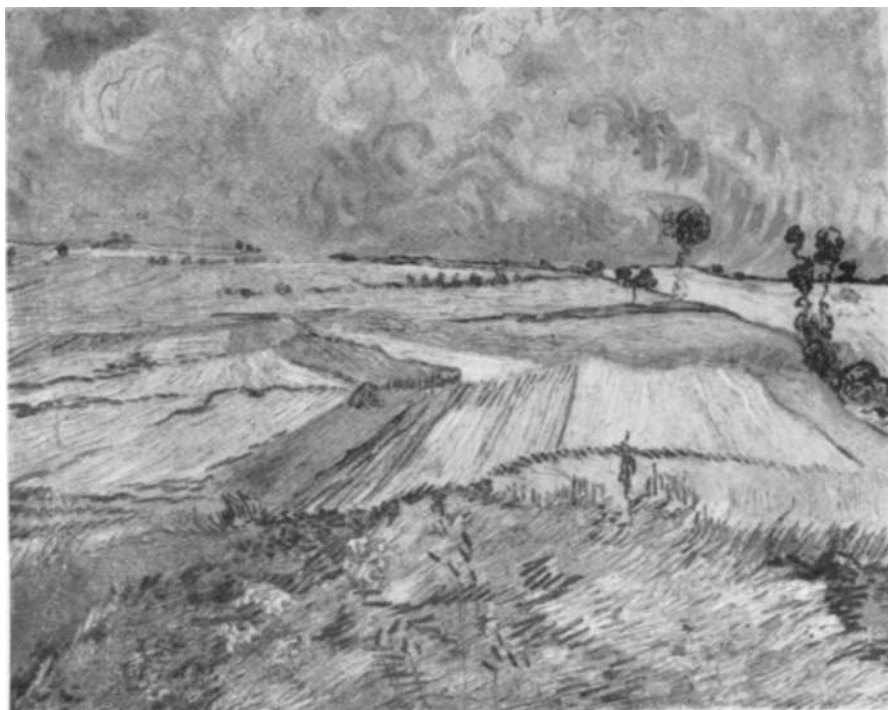
Ван Гог. Дорога в Овере после дождя. Июнь 1890 г.
Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва



144. Ван Гог. Портрет доктора Гаше (первый вариант). Овер. Июнь 1890 г. Частное собрание. Нью-Йорк

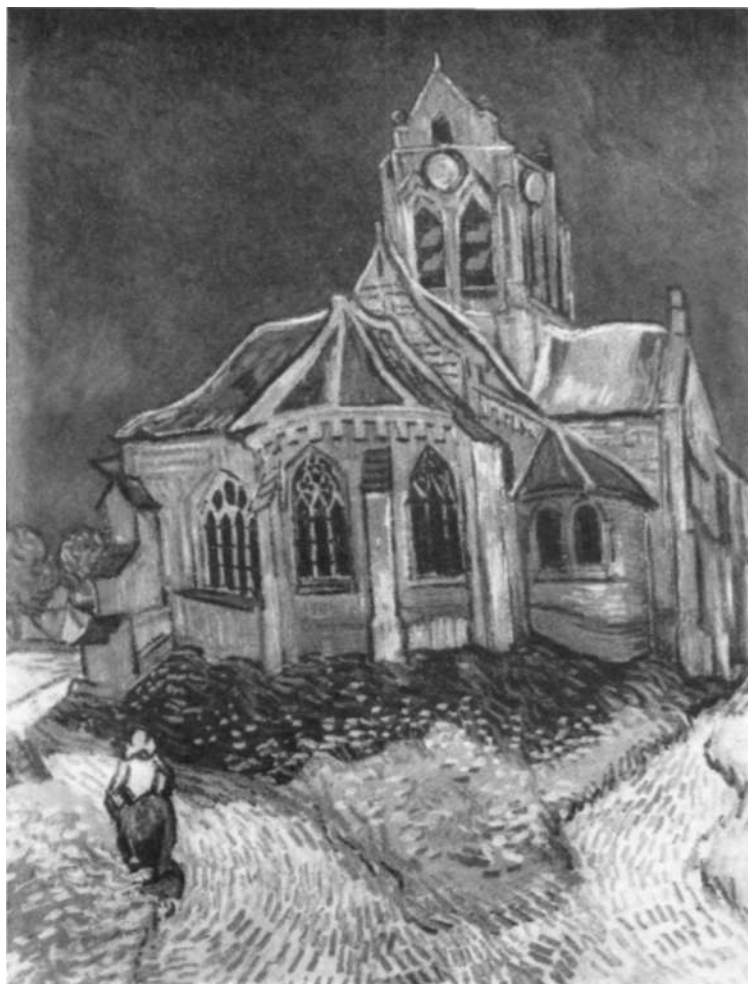


145. Ван Гог. Дом папашы Пилона.
Овер. Май 1890 г.
Частное собрание. Цюрих

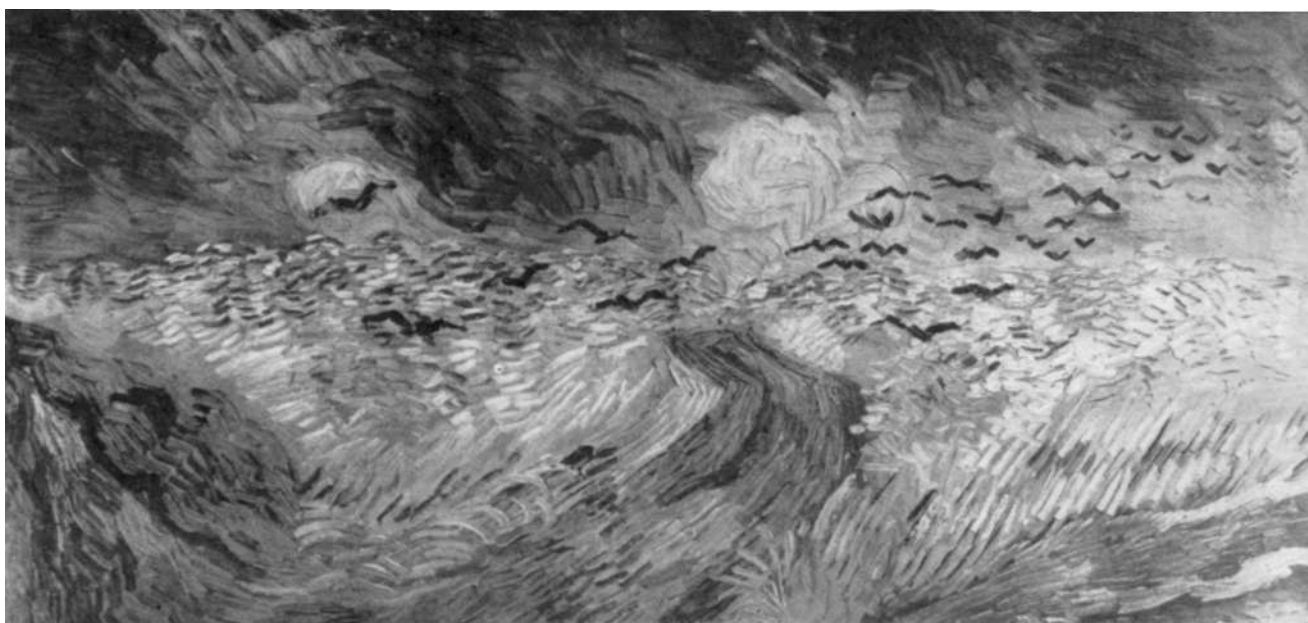


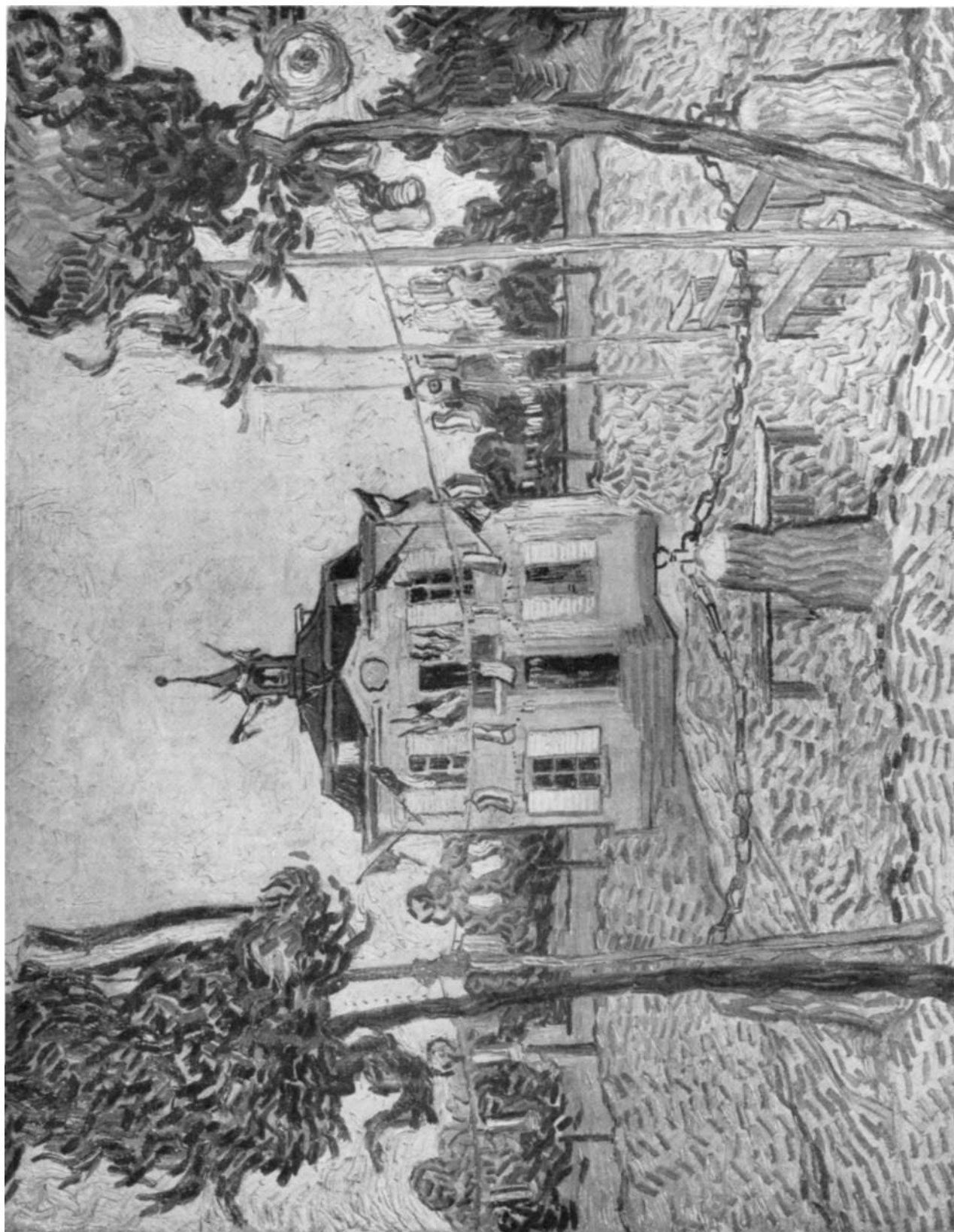
146. Ван Гог. Поля в Овере. Июль
1890 г. *Частное собрание. Нью-Йорк*

147. Ван Гог. Церковь в Овере. Июнь 1890 г.
Лувер. Париж



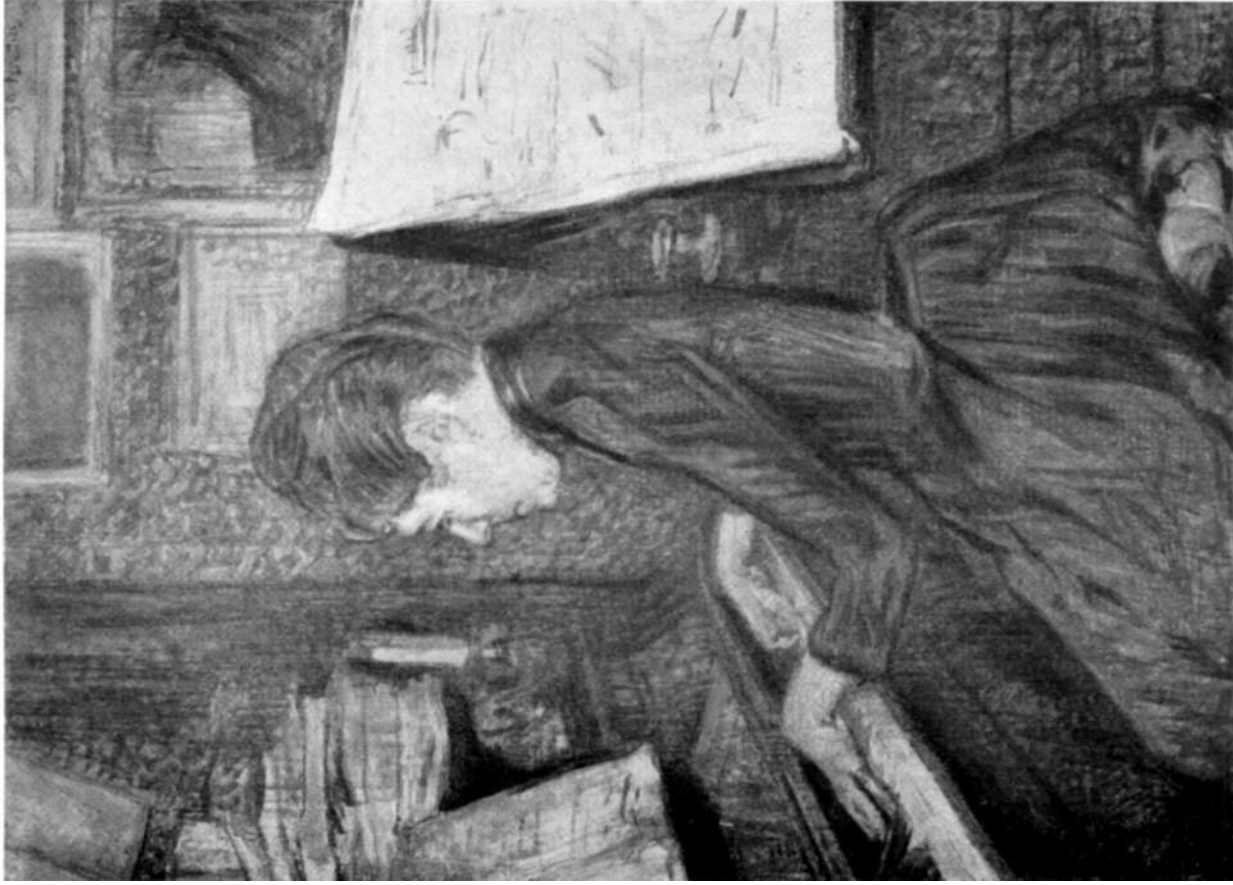
148. Ван Гог. Вороны над полем пшеницы.
Овер. Июль 1890 г. *Частное собрание. Ларен*



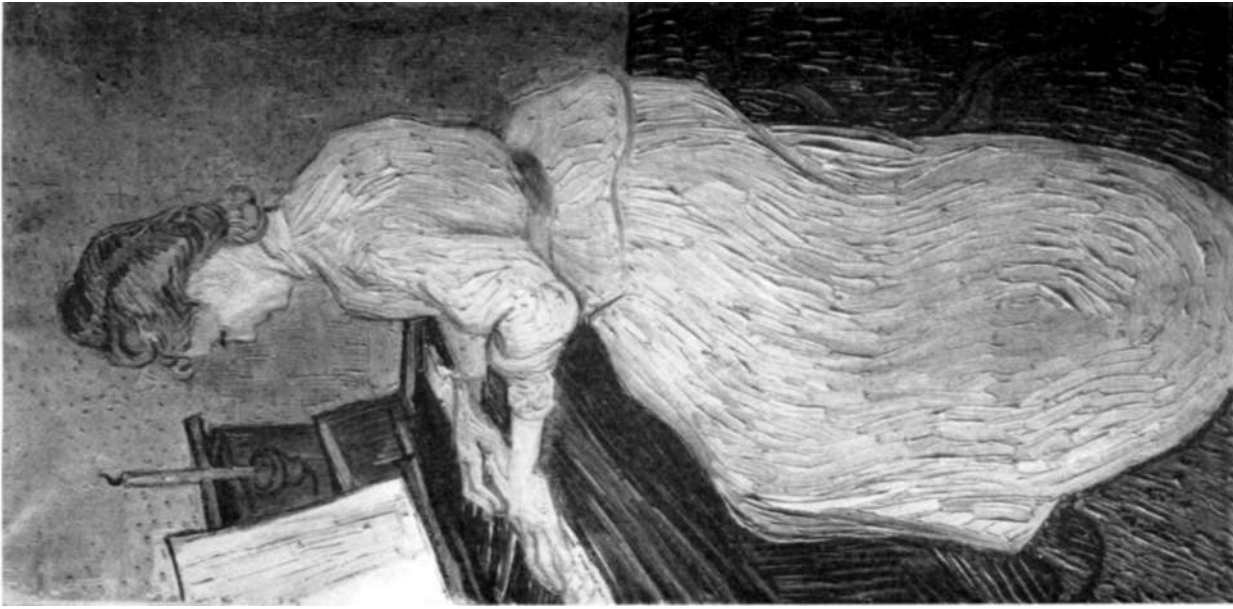


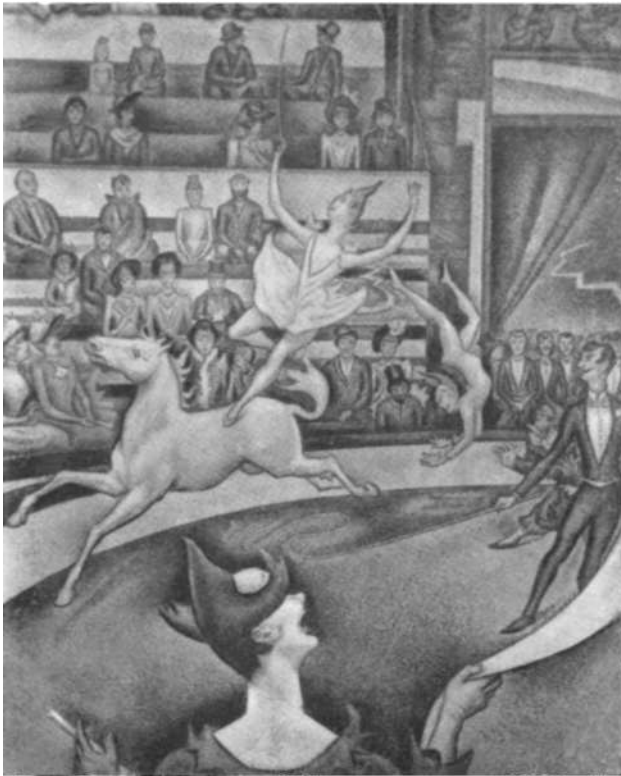
149. Ван Гог. Ратуша в Овере. Июль 1890 г. Частное собрание. Чикаго

150. Тулуз-Лотрек. Женщина у пианино (м-ль Дуго). 1890 г. Выставка «Независимых» в марге 1890 г. Музей Тулуз-Лотрека. Альби



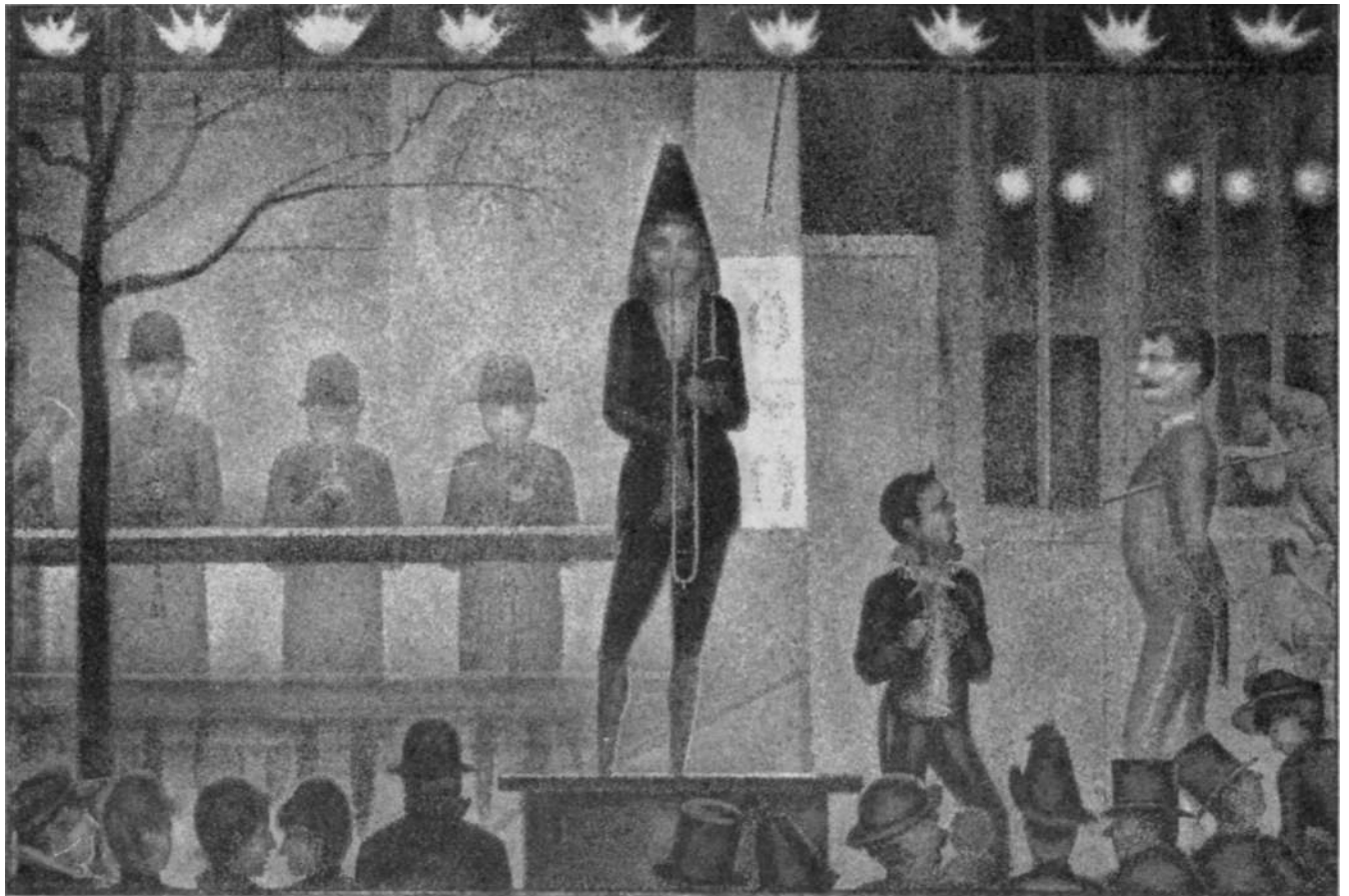
151. Ван Гог. М-ль Гаше у пианино. Овер. Июнь 1890 г. Музей искусств. Базель





152. Сѣра. Цирк (незакончена). 1890—1891 г. Выставка „Независимых" 1891 г. *Лувр. Париж*

153. Сѣра. Парад. 1887—1888 г. *Частное собрание. Нью-Йорк*



154. Синьяк. Рыбачьи лодки при заходе солнца. 1891 г. Частное собрание. Нью-Йорк

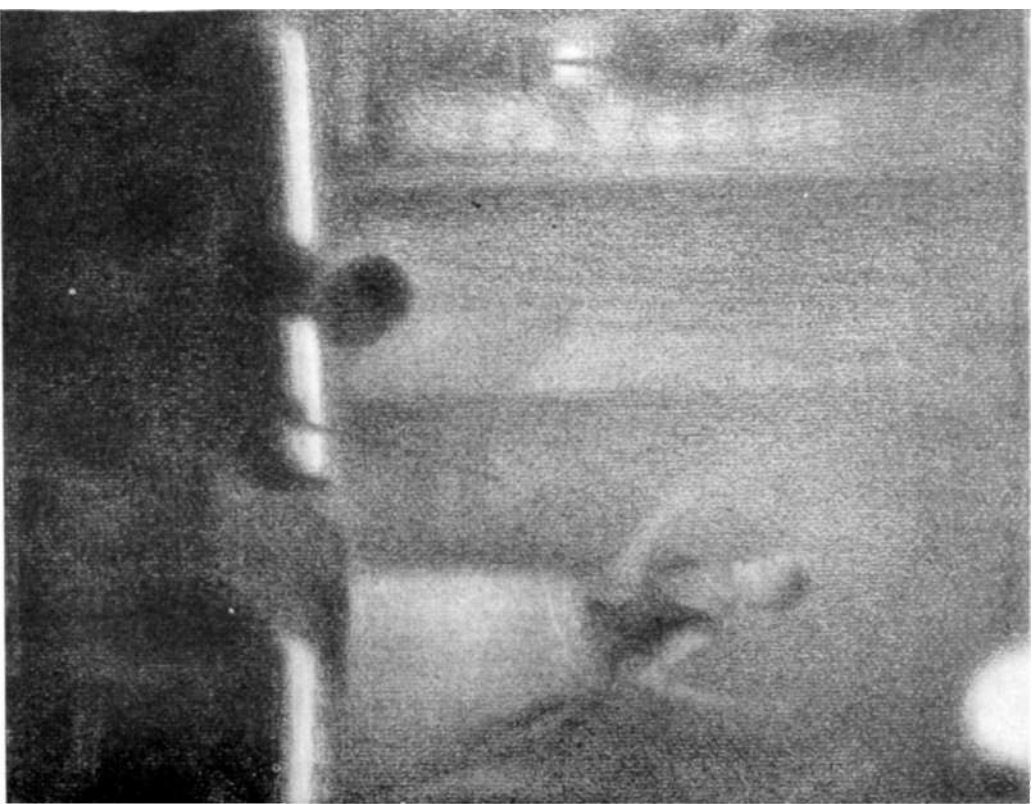


155. Сёра. Танцующая пара. 1886 г. Рисунки углем. Частное собрание. Чикаго

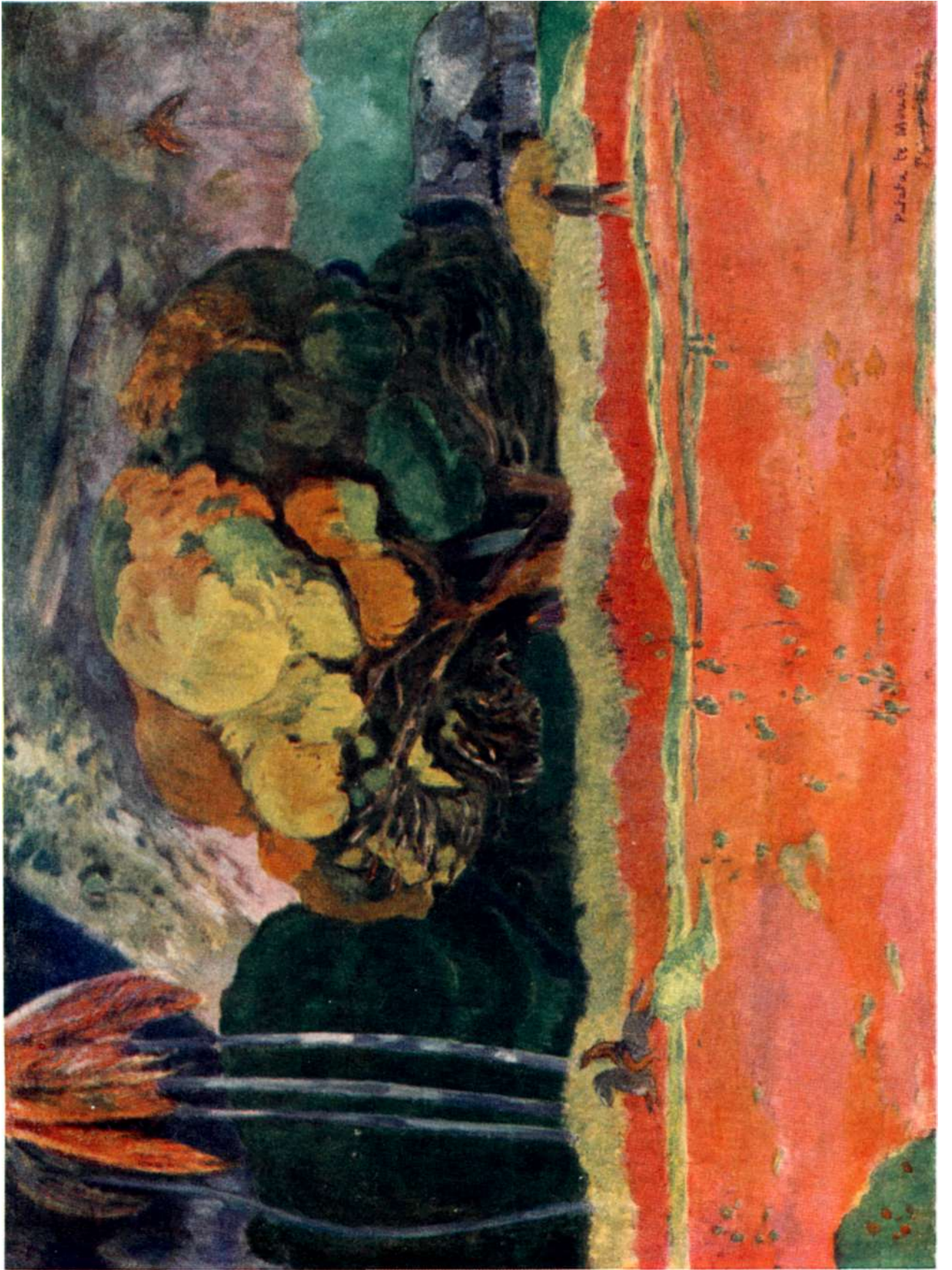




156. Сёр а. Портрет Поля Спьяка. 1889—1890 гг. Рисунок углем.
Частное собрание. Париж



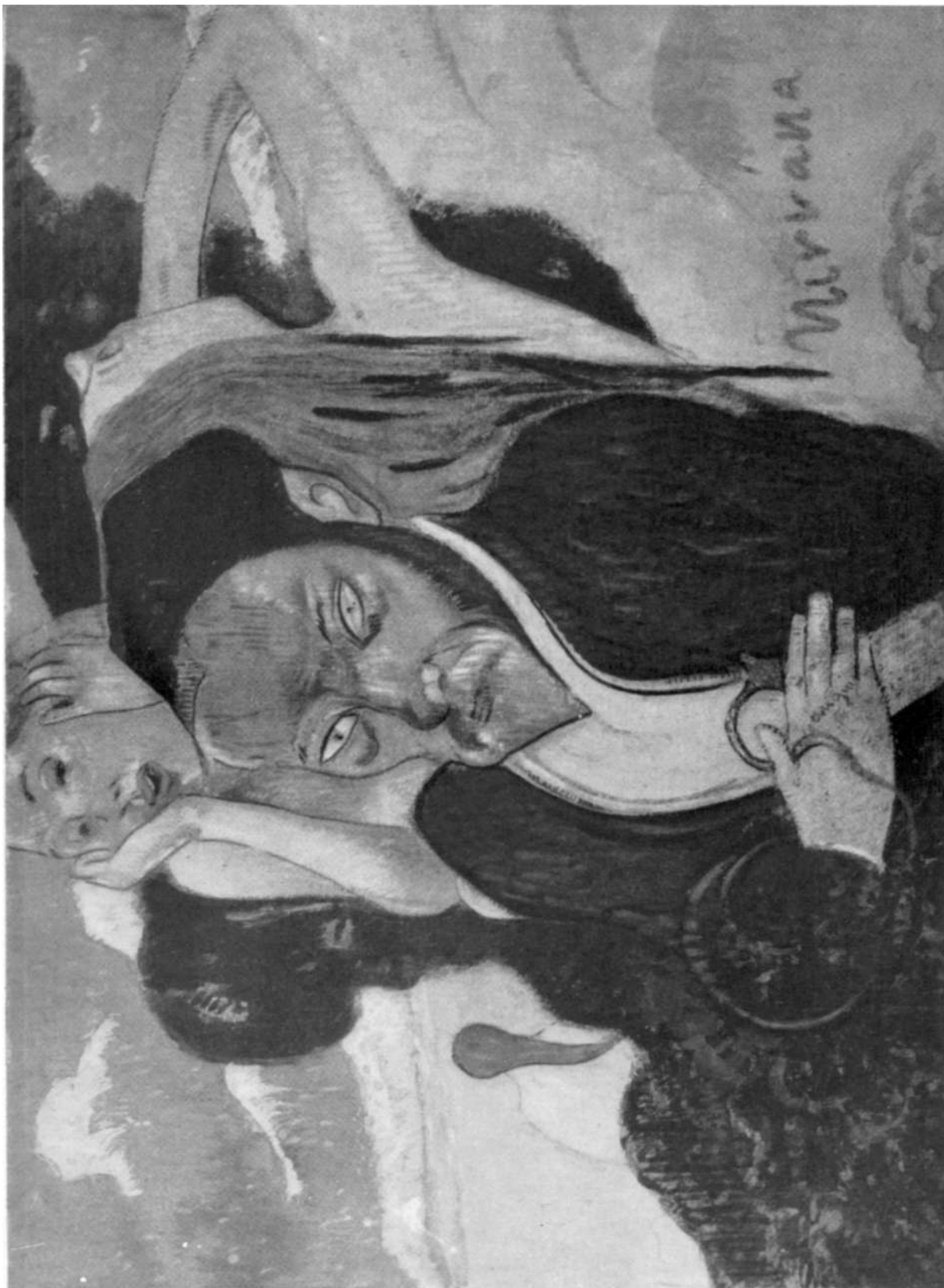
157. Сёр а. Кафе-концерт. 1887 г. Уголь и гуашь. Музей искусства,
Род-Айлендская художественная школа. Провиденс



Гоген. Большое дерево (Patata te Mouà). Таити. 1892 г. Эрмитаж. Ленинград



158. Гоген. Автопортрет (посвящен Карьеру). 1891 г. (?). Частное собрание. Нью-Йорк



159. Гоген. Нирвана (Портрет Мейера де Хаана). 1890 г. Гуашь. Атенеум. Хартфорд



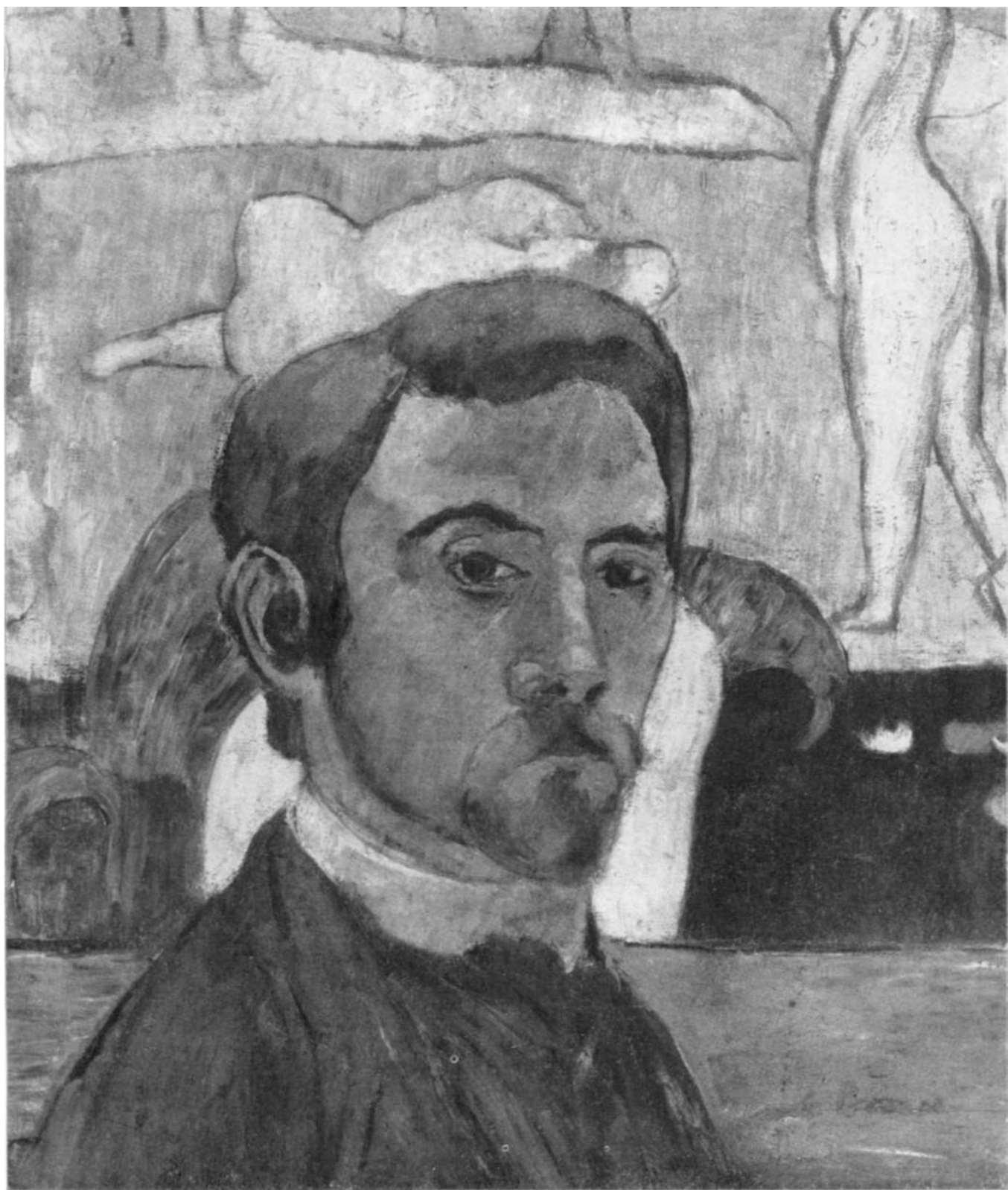
160. Гоген. Натюрморт с японской гравюрой. Ле Пульдю. 1889 г. Частное собрание. Нью-Йорк



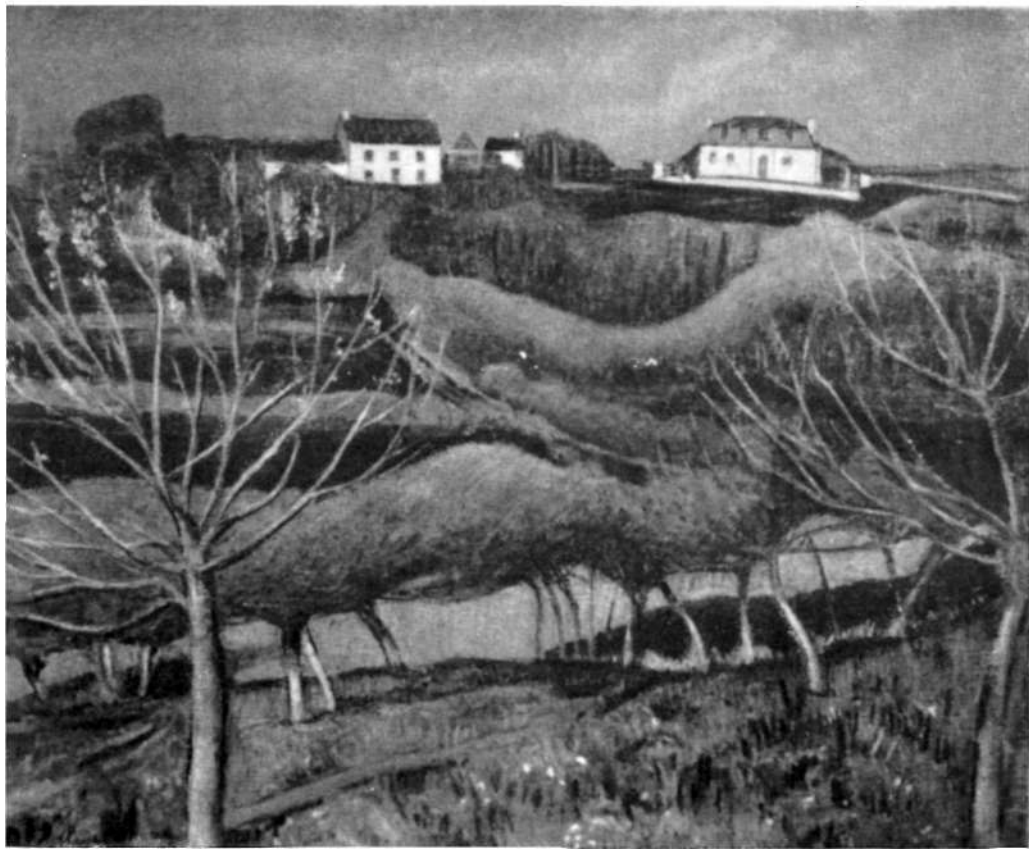
161. Гоген. Люби и будешь счастлива. 1890 г. Раскрашенный деревянный рельеф. Выставка „Группы двадцати“. 1891 г. Музей изящных искусств. Бостон



162. Гоген. Будь символистом (Портрет Жана Мореаса). Париж. 1891 г. Рисунок кистью, чернила. Частное собрание. Париж



163. Бернар. Автопортрет. Ок. 1890 г. Частное собрание. Нью-Йорк



164. Де Хаан. Пейзаж в Ле Пульдю. 1890 г. Частное собрание. Нью-Йорк



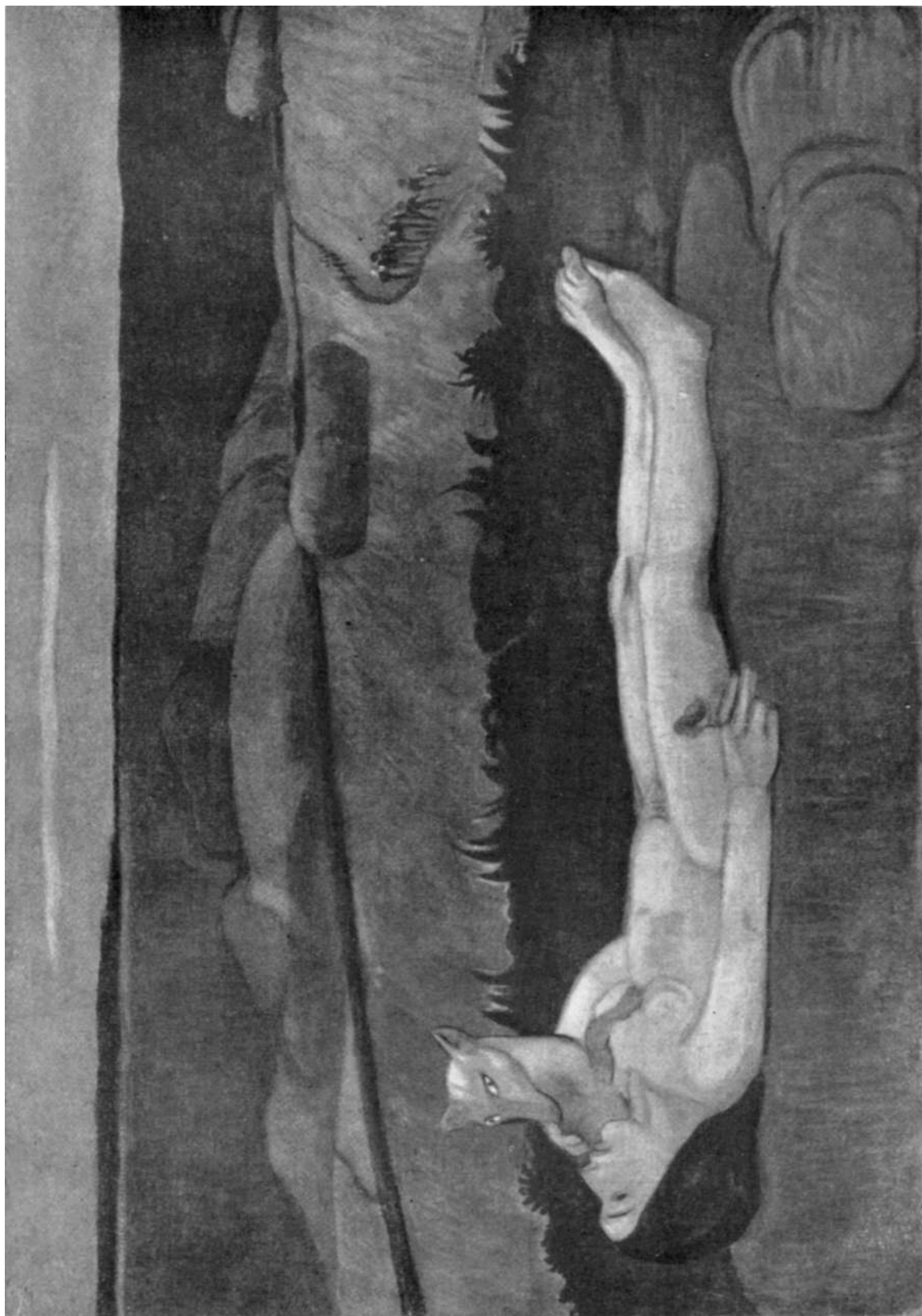
165. Майоль. Прачки. 1893 г. Частное собрание. Нью-Йорк

167. Б е р н а р. Група бретонок. Поит-Авен. 1892 г.
Частное собрание. Нью-Йорк



166. Б е р н а р. Бретонки под зонтиками. 1892 г.
Национальный музей современного искусства. Париж

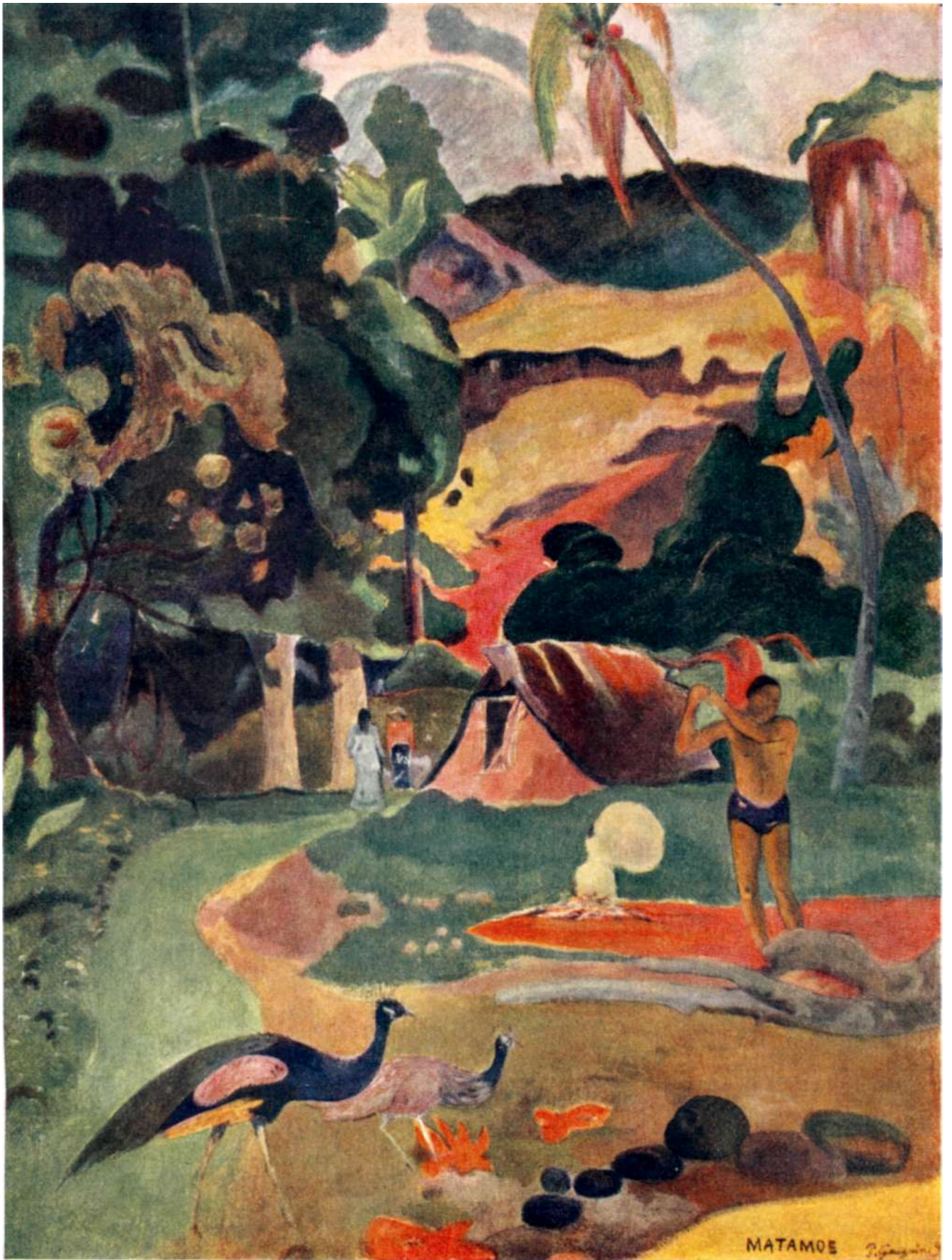




168. Гоген. Потеря невинности. Париж. 1890—1891 гг. Частное собрание. Нью-Йорк



Гоген. Беседа (Les Parati Parau). Таити. 1891 г. Эрмитаж. Ленинград



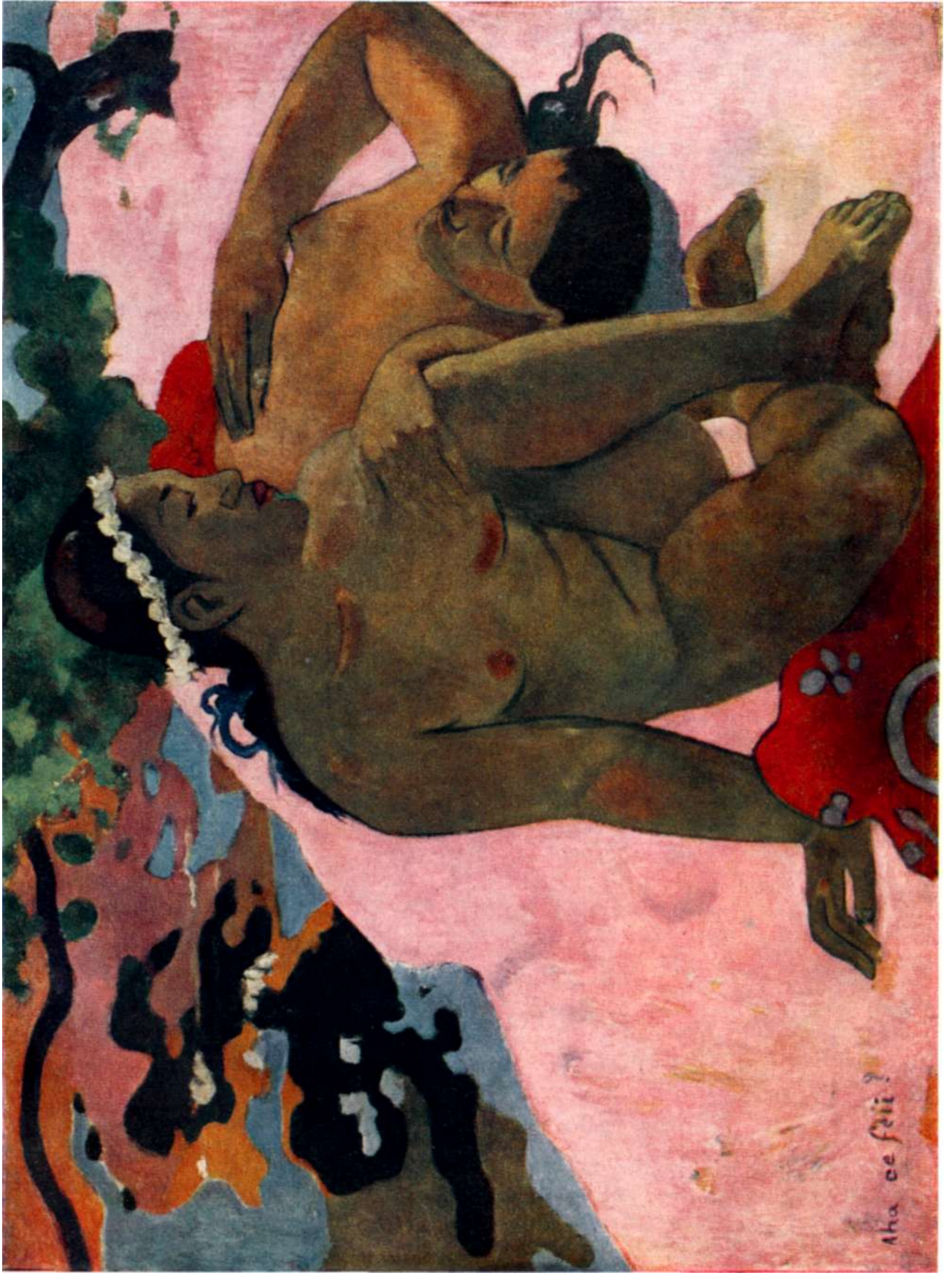
MATAMOROS *P. Picasso*

Гоген. Пейзаж с павлинами (Matamoe). Таити. 1892 г.
Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва

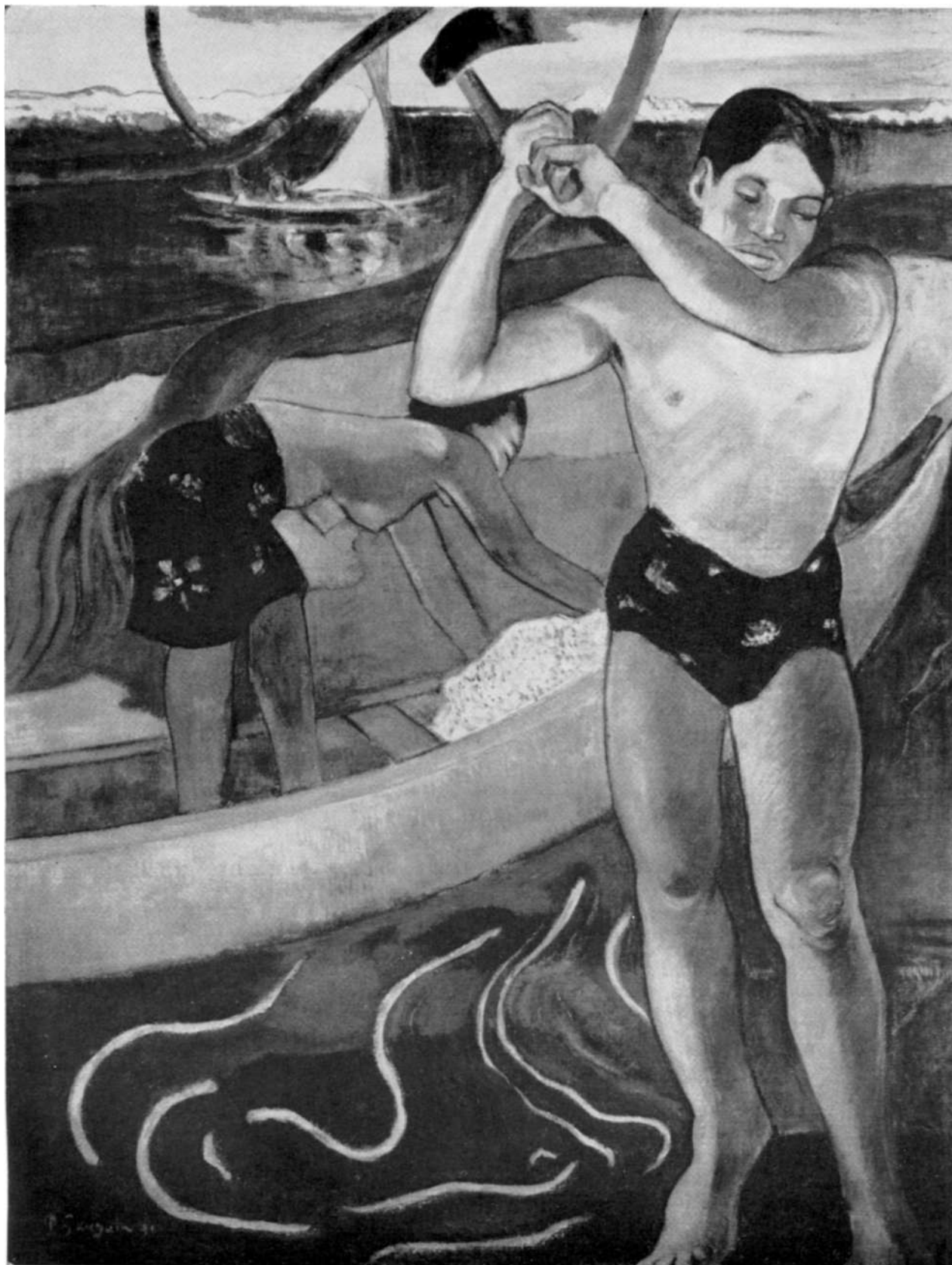


TAMARA DE LEMPICKA

Гоген. Рынок (Та Matete). Таити. 1892 г. *Музей искусств. Базель*



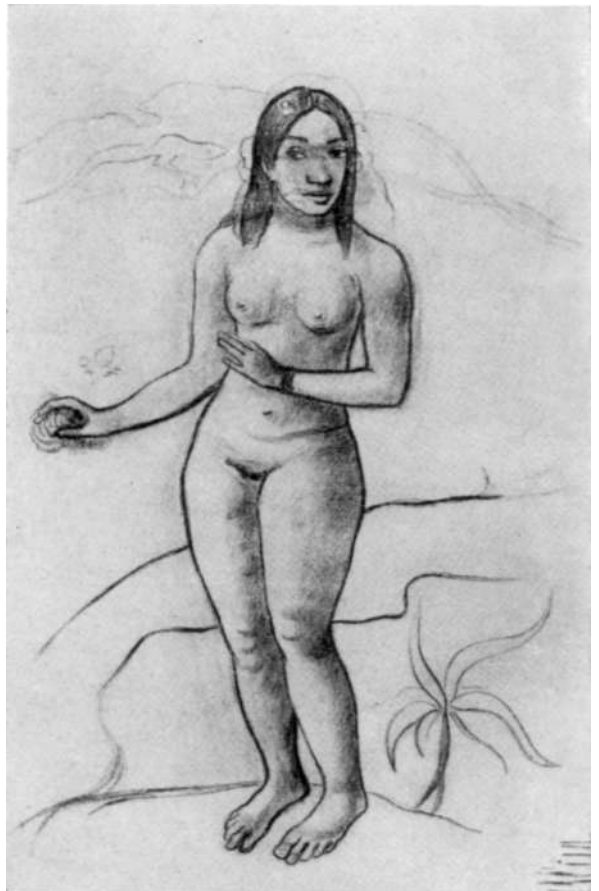
Гоген. „А, ты ревнуешь?" (Aha oé feii?). Таити. 1892 г.
Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва



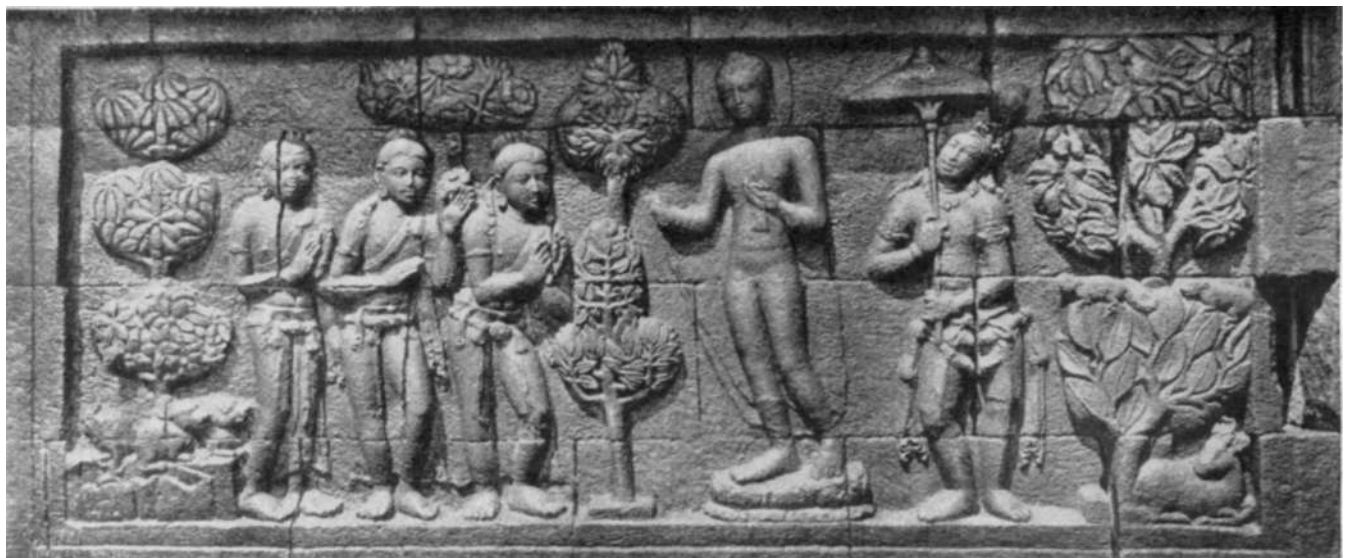
169. Гоген. Мужчина с топором. Таити. 1891 г. Частное собрание. Нью-Йорк



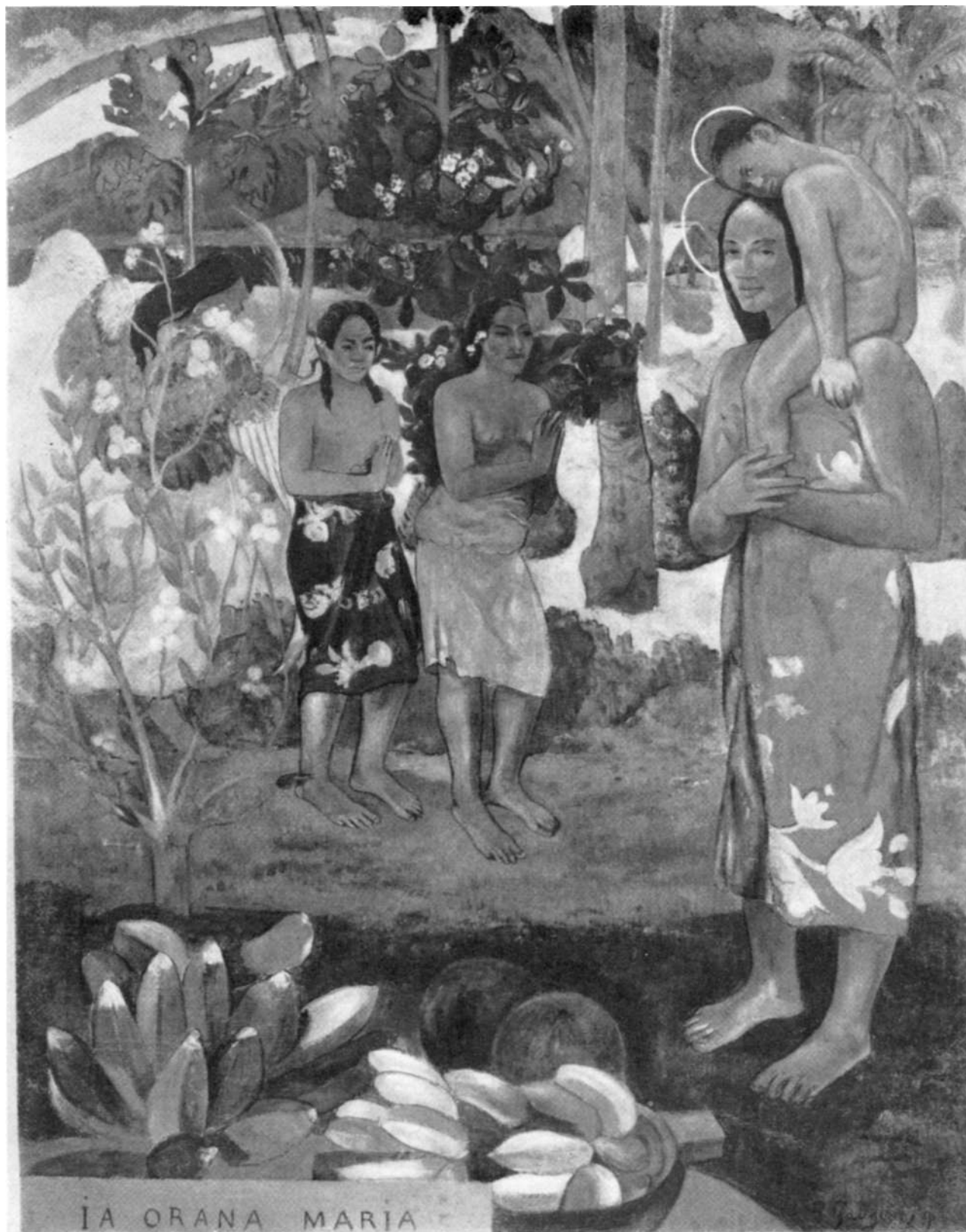
170. Гоген. Стоящая таитянка. Таити. 1891—1893 гг.
Акварель. Местонахождение неизвестно



171. Гоген. Стоящая таитянка. Таити. 1891—1893 гг.
Рисунок углем. Местонахождение неизвестно



172. Деталь барельефа фриза Яванского храма в Барабудуре. (Две фигуры слева послужили прототипом для рисунка и акварели Гогена.)



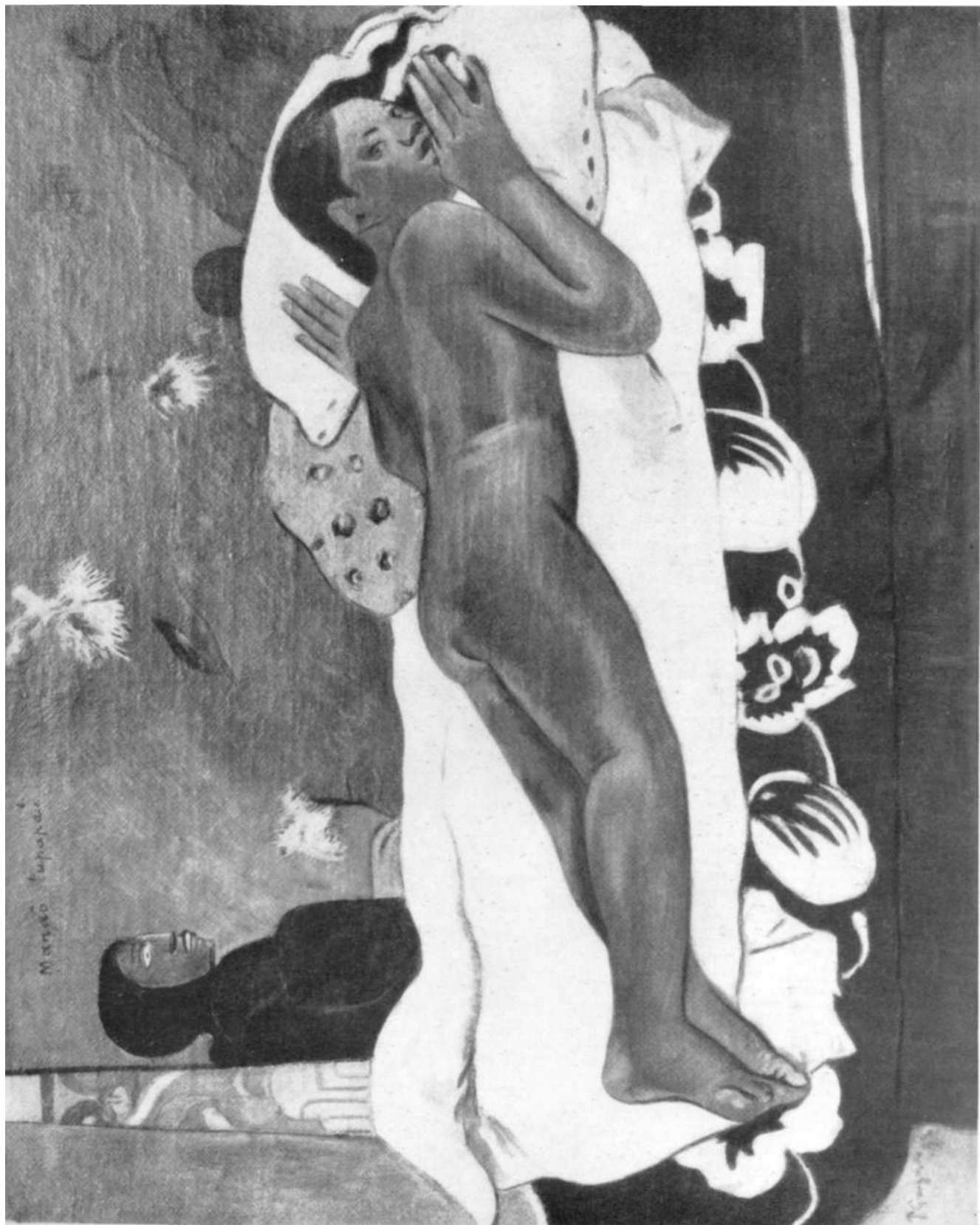
173. Гоген. Аве Мария (Ia Orana Maria). Таити. 1891 г. Музей Метрополитен. Нью-Йорк



174. Г о г е н. Ее зовут Вайрамати (Vaiaramati tei oa). Таити. 1892 г.
Музей *изобразительных искусств им. Пушкина, Москва*



175. Г о г е н. Грезы. Таити. 1891 г. *Галерея искусств, Канзас Сити*



176. Гоген. Дух мертвых. (Мапао Тирарау). Таити. 1892 г. Частное собрание. Нью-Йорк



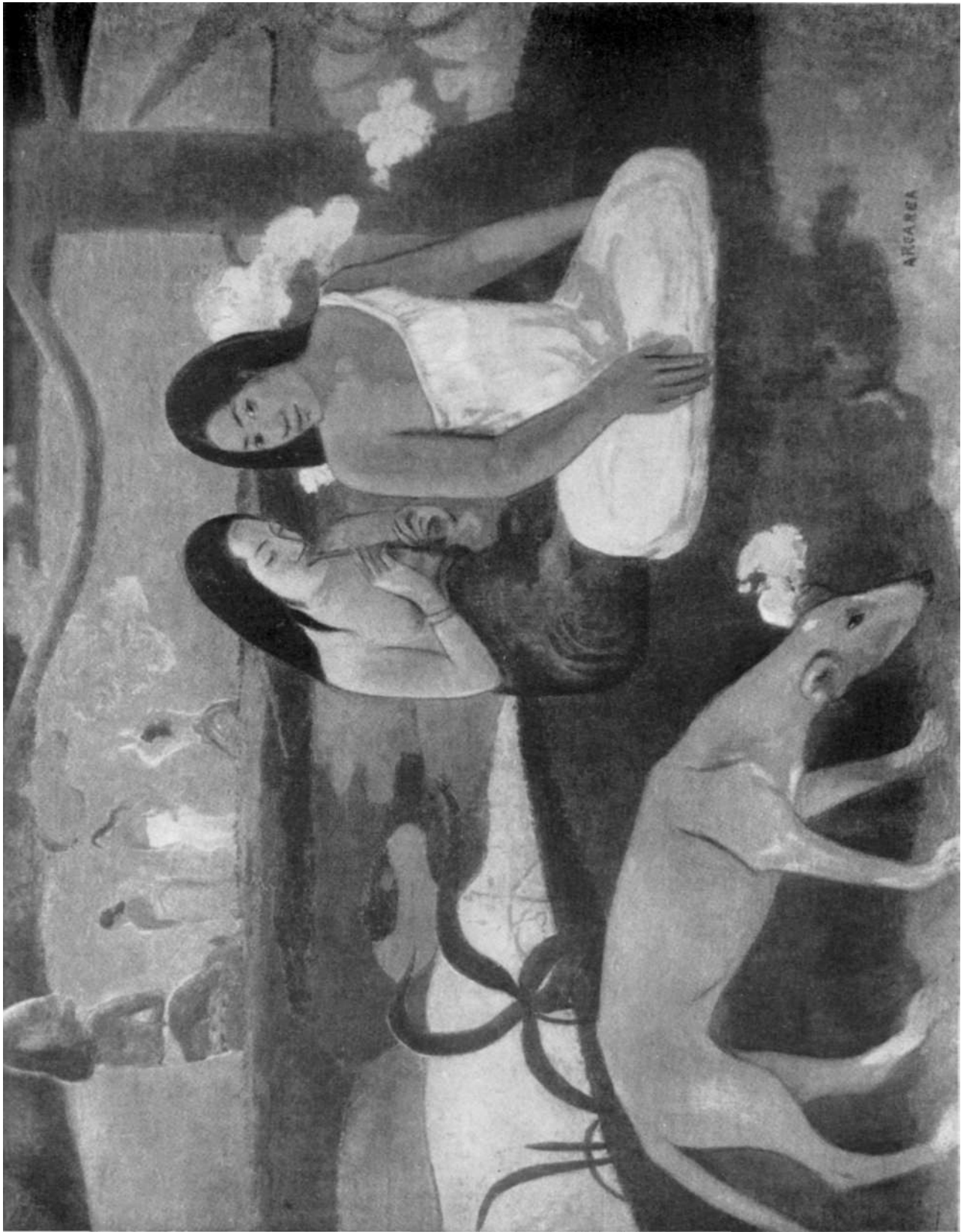
177. Гоген. Таитянская девушка с плодом манго (Vahine note Vi). 1892 г.
Музей искусств. Балтимора

178. Гоген. Букет цветов (Tetiare farani). Таити. 1891 г. Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва

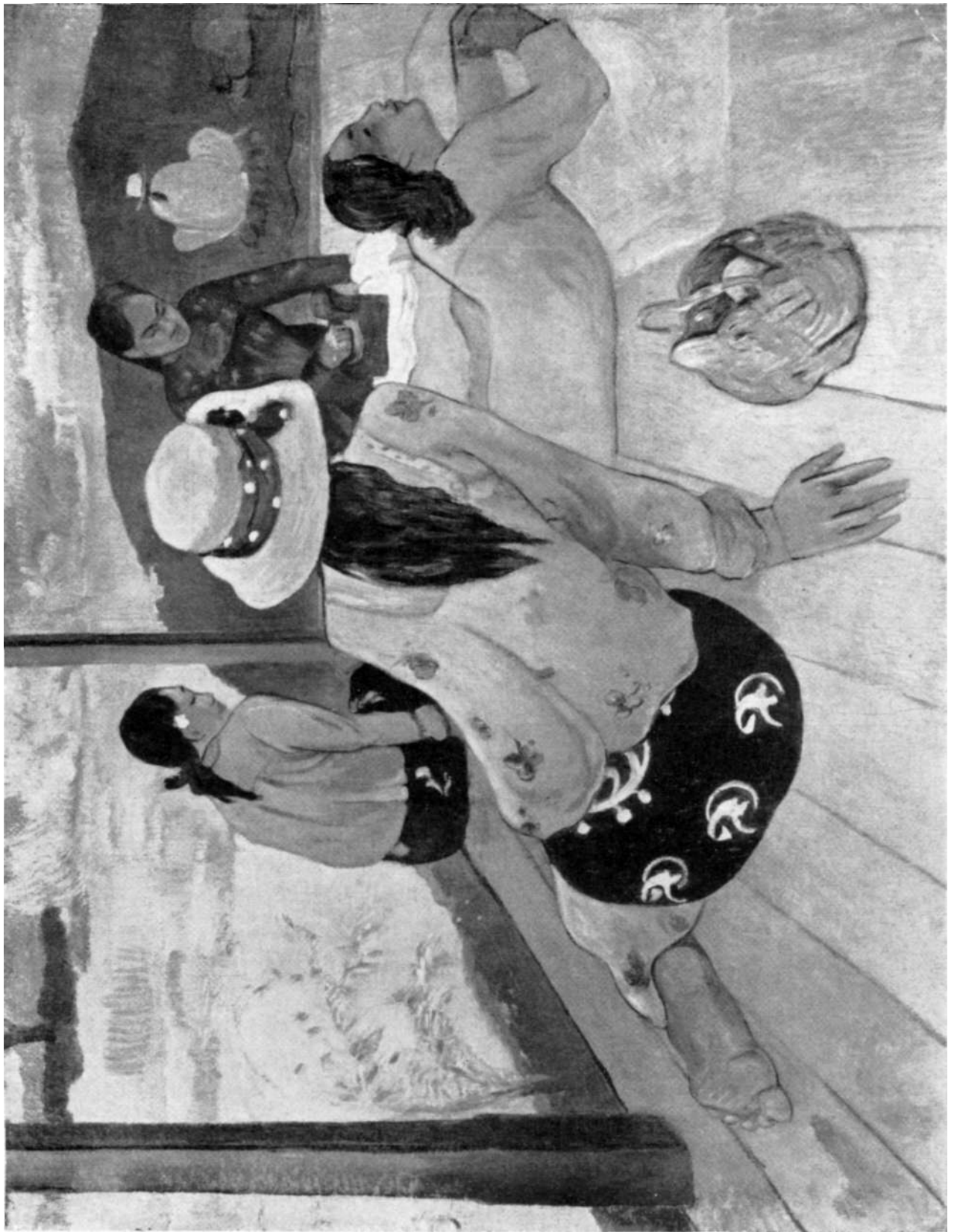


179. Гоген. Раннее утро (Te Poiroi). Таити. 1892 г. Частное собрание. Нью-Йорк





180. Гоген. Радость (Агеагеа). Таити. 1892 г. Местонахождение неизвестно



181. Гоген. Сиеста. Таити. 1893 г. Частное собрание. Нью-Йорк



182. Г о г е н. Женщина с цветком (Vahine no te Tiare). Таити, 1891 г.
Глиптотека, Копенгаген



183. Г о г е н. Луна и Земля. (Hina Te Fatau). Таити, 1893 г.
Музей современного искусства, Нью-Йорк



Гоген. Таитянские пасторали. Декабрь 1892 г. Эрмитаж. Ленинград