

«Фактор Э. Делакруа» в сложении художественной программы синтетизма П. Гогена

Выявление источников формирования синтетизма – индивидуального творческого метода Поля Гогена – вызывает неистощаемый научный интерес на протяжении последних десятилетий. В данном исследовании мы сосредоточим внимание на «факторе Э. Делакруа» – мастера, творчество которого оказалось предметом напряженных дискуссий П. Гогена, В. Ван Гога и Э. Бернара весной – летом 1888 г. Переосмысление художественных принципов Делакруа, в том числе в эстетической интерпретации Ш. Бодлера, отобразившееся как в переписке, так и в модификации образно-пластического строя произведений мастеров, позволило Гогену сформулировать основополагающие положения методологии синтетизма, и прежде всего метод абстрагирования, при котором основным приемом формообразования становится трансформация.

Ключевые слова: синтетизм; П. Гоген; В. Ван Гог; Э. Бернар; Э. Делакруа; Ш. Бодлер

Julia Orlova

“Eugène Delacroix Factor” in the Formation of Paul Gauguin’s Synthetism Artistic Program

The exposure of the sources of Synthetism formation – the individual artistic method of Paul Gauguin – has been a theme of unfailing scientific interest over the last decades. In this study we shall focus our attention on “E. Delacroix factor” – the artist’s creative work became the matter of intense discussions between P. Gauguin, V. Van Gogh, E. Bernard in spring – summer 1888. The reevaluation of E. Delacroix’s artistic concepts, given their Ch. Baudelaire’s

esthetic interpretation, manifested in their correspondence and in the modifications of their paintings plastic structure allowed Gauguin to formulate the basic theses of Synthetism methodology, and first of all the method of abstraction, with its major morphogenesis principle – that of transformation.

Keywords: synthetism; P. Gauguin; V. Van Gogh; E. Bernard; E. Delacroix; Ch. Baudelaire

Формирование синтетизма как целостной художественной программы венчает череду многолетних поисков и составляет основное содержание понт-авенского периода творчества П. Гогена (1888–1889). В ряду наиболее значимых источников, питавших концепцию синтетизма, следует отметить влияние клуазонизма, искусства японской гравюры, эстетики символизма. Вместе с тем с учетом всего комплекса означенных явлений представляется, что отдельного изучения заслуживает «фактор Э. Делакруа» – мастера, творческие принципы которого становятся темой оживленных дискуссий П. Гогена, Э. Бернара и В. Ван Гога весной – летом 1888 г.

Непосредственное изучение холстов Делакруа из собрания братьев Ароза имело важное значение для обогащения художественного мышления Гогена на раннем и импрессионистическом этапах творчества¹. Опыт критического анализа творчества художника был знаком ему благодаря таким трудам, как «Грамматика искусства рисунка» Ш. Блана (1867), «Эжен Делакруа, жизнь и творчество» А. Пирона (1865), «Делакруа. Жизнь и творчество» Ш. Бодлера (1865). Теория цвета, изложенная в книге Блана, основанная на выявленных М.-Э. Шеврёлем законах одновременного контраста и практических наблюдениях Делакруа относительно возможностей оптических смесей, послужила важным стимулом трансформации творческого мышления Гогена в 1884–1885 гг.² Если практические рекомендации, почерпнутые у Блана, Гоген с успехом использовал для решения актуальных живописных задач, создав, по его собственной оценке, ряд «экстрасильных»³ произведений [9, р. 203], то материал для философского осмысления претворился в его первый критический опус «Синтетические записки» (1884), где полемика разворачивается именно вокруг теории цвета [cit. ex: 8]⁴.

Обратившись к теме суггестивного потенциала элементов живописной формы, постулируя ценность творческой индивидуальности, в письме Э. Шуффенеккеру от 14 января 1885 г. Гоген воспекает поэтическую мощь гения Делакруа. Гоген прозревает в нем «темперамент хищника»; тот же тигриный характер отличает, по мысли мастера, и его рисунок: «Никогда не знаешь, где у этого великолепного зверя прикреплены мышцы, причудливые изгибы лапы дают представление о чем-то невозможном и, однако, реальном». Величие и новаторство Делакруа-рисовальщика Гоген видит в том, что «линия у него всегда – способ подчеркнуть мысль». Характеристика образного строя «Ладьи Дон Жуана» (Э. Делакруа, «Кораблекрушение Дон Жуана». 1840, Лувр, Париж; *ил. 1*) – «одна только живопись, никакого обмана зрения»⁵ – может восприниматься лейтмотивом творческих поисков Гогена и одновременно действующей силой субстанциональной трансформации, которую претерпевает его художественный метод в 1884–1887 гг. [4, с. 76–77].

Актуализация и отчасти переоценка творчества Делакруа Гогеном в понт-авенский период происходит в ходе напряженного обмена мнениями с Ван Гогом, который начался зимой 1886–1887 гг. в Париже и продолжился в переписке 1888 г. В их дискуссию прихотливо вплетаются воззрения Бернара, формировавшиеся под влиянием эстетики Ш. Бодлера, произведения которого он изучал весной – летом 1888 г. в Понт-Авене.

Исповедуя «прекрасное, выраженное чувством, страстью и мечтой» [2, с. 64], Бодлер трактует творческое воображение как «почти божественную способность, которая сразу, не прибегая к философским методам, проникает в глубинные и тайные отношения вещей, в соответствия и аналогии» [1], незримо связующие явления видимого мира⁶.

«Иероглифы природы» (сравним с «таинственным иероглифом» форм в интерпретации Бернара⁷), рожденные воображением Творца, постигаются метафорическим мышлением художника, который призван на основе универсального «словаря» из составных элементов мироздания «по законам, исходящим из самых недр

души», конструировать «новый мир» – «безграничные владения истины» [2, с. 191–192, 194–195].

Как следствие, основой творческого метода становится работа по памяти, позволяющая реализоваться синтезирующему, мнемоническому видению. Процесс написания полотна, в ходе которого художник во всеоружии технического мастерства стремительно и неуклонно проясняет образ-воспоминание, уподобляется созданию вселенной: «...подобно тому, как мироздание есть результат многих творений, каждое из которых дополняло предыдущее, так и гармоничная картина состоит из ряда наложенных одна на другую картин, где каждый новый слой придает замыслу все больше реальности и поднимает его на ступень выше к совершенству» [2, с. 196].

Анализируя специфику гения Делакруа, Бодлер превозносит его несравненные достоинства рисовальщика, колориста, «изобретательного и страстного мастера композиции». «Формулу» непреходящего величия творчества художника он видит в том, что сохраняющее «неизгладимую печать его индивидуальности», оно «приобщает нас к бесконечности, запечатленной в конечном». «Это, – продолжает Бодлер, – само воплощение мечты! Я имею в виду не те беспорядочные видения, что грезятся по ночам, но образы, порожденные напряженным размышлением...» [2, с. 205].

Отзвуки рассуждений Бодлера, интерпретированных Бернаром в русле неоплатонических идей, питавших раннехристианскую теологию, а также комплекса идей, которыми последний обменивался с Ван Гогом⁸, обнаруживаются, в частности, в письме Гогена Шуффенекеру, в котором он советует другу «не писать слишком с натуры», но, «мечтая подле нее... думать о том творении, что возникает, – это единственный способ подняться к божеству; надо поступать, как наш божественный учитель, – творить» [4, с. 98]. Упоминание о «мечте» соотносится как с собственными взглядами Гогена (скажем, его замечанием относительно работ «мистика» Сезанна: «Изображенное им столь же выдуманно, сколь и реально» [4, с. 72]), так и с высказываниями Ван Гога (например, о «метафизической магии» Рембрандта, рожденной из его грез [3, с. 549]⁹).

Продуктивной в контексте становления клуазонизма и синтетизма явилась разработанная Делакруа концепция живописных эквивалентов¹⁰, предполагавшая «намеренное отклонение от истины», деформацию, обобщение, утрирование качеств видимого во имя ясности выражения сокровенного замысла художника, вольного «властвовать над моделью точно так же, как творец – над своим созданием» [2, с. 69, 76].

Постулируя, что «в самой природе нет ни линии, ни цвета», что «человек – создатель линии и цвета, двух абстракций, чье равное благородство проистекает из одного и того же источника», Бодлер, вслед за Делакруа, размышляет об их мощном суггестивном потенциале, творческая реализация которого позволяет осуществиться «мнемонике прекрасного» [2, с. 261, 95], являвшейся для критика мерилom и целью истинного искусства¹¹.

Примечательно, что в том же контексте термин «абстракция» – краеугольный камень теории синтетизма – возникает в письмах Гогена и Ван Гога в июне – июле 1888 г., где художники обсуждают художественный строй последних и наиболее амбициозных работ: «Сеятель» (В. Ван Гог, 1888, Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло, *ил. 2*) и «Юные борцы» (П. Гоген, 1888, частное собрание, *ил. 3*).

Ван Гог, характеризуя картину, и в частности ее «неправдоподобное» колористическое решение, сравнивает его с «наивными картинками в старых-престарых сельских календарях, где мороз, снег, дождь, хорошая погода изображены в совсем примитивной манере, вроде той, которую Анкетен так удачно нашел для своей «Жатвы»» (1887, частное собрание, *ил. 4*) [3, с. 538], а в письме Дж. Расселлу ссылается на такого рода трансформацию, выражающую «стремление к бесконечному, символами которого являются сеятель и всходы», как на «абстракцию» [10, р. 117]. Любопытно, что в более раннем (апрельском) письме австралийскому художнику в контексте рассуждений о Монтичелли и Делакруа, чей колорит способен «говорить языком символов» [3, с. 366], Ван Гог пишет об использовании ими «одновременных контрастов и их производных» в качестве эквивалента «богатства цвета и богатства солнца прославленного Юга» [11, р. 113]. Таким образом,

термины «эквивалент» и «абстракция» оказываются тождественны и взаимозаменяемы.

В ответном письме Ван Гогу Гоген пишет, что «полностью согласен с тем, насколько мало точность значит в искусстве»; описывая манеру исполнения своей работы, отмечает, что она «груба, как японские эстампы», и продолжает: «Искусство – это абстракция; к сожалению, нас все меньше и меньше понимают» [10, p. 117].

Переписка с Ван Гогом, который под воздействием Делакруа, чей колорит «дышит мыслью сам по себе, независимо от предметов, которые он облакает» [2, с. 152], настойчиво трансформирует живописное пространство картины во «внутреннее», «складывающееся из цветов, эмоционально эквивалентных его чувствам... „наводящих на мысль об определенных эмоциях страстного темперамента“» [7, с. 283], стимулирует новое направление художественных поисков Гогена – реализацию суггестивного потенциала цвета.

В письме Ван Гогу от 7–9 сентября 1888 г., написанном в ответ на несохранившееся послание, Гоген соглашается с его утверждением о способности цвета «внушать поэтические идеи», однако оговаривается, что считает поэтическим все, ибо поэзия есть состояние его души. Далее он рассуждает о способности формы и цвета оказывать непосредственное психологическое воздействие на зрителя, вне зависимости от изображенного мотива [4, с. 99].

Формулируя свои мысли, Гоген перефразирует высказывание Делакруа, без сомнения, знакомое Ван Гогу: «Кто говорит искусство, говорит поэзия. Нет искусства вне поэзии». Дальнейшие размышления Гогена о соотношении живописи и литературы, где первой отдается предпочтение ввиду способности апеллировать к «самым таинственным уголкам души», лежат в русле текста Делакруа, в котором он замечает: «Существует впечатление, возникающее из определенного сочетания цветов, светов и теней и т. д. Это то, что зовется музыкой картины. Прежде чем вы узнаете, что изображено на полотне... вас захватывает это волшебное созвучие...» [цит. по.: 11, p. 115].

Рассуждение Гогена коррелирует и с мнением Бодлера: «Поэтичность должна приходить естественно. Она возникает как ре-

зультат самой живописи; ведь поэтическое чувство дремлет в душе зрителя, и гений художника состоит в способности разбудить его. Главное в живописи – цвет и форма; живопись и поэзия близки друг к другу ровно настолько, насколько сама поэзия способна вызвать в душе читателя живописные образы» [2, с. 111]. Важными оказываются и суждения Бодлера о самостоятельной значимости линии и цвета в картине для выражения «незримого и неосязаемого», того, что есть «мечты... нервы... душа»¹², сближении искусства колориста с музыкой и математикой, когда «великолепные аккорды красок переносят вас в мир гармонии и мелодии» [2, с. 152], где гармония понимается как «основа теории цвета», мелодия – как «единство в красках, общий цвет», а финальный аккорд – как «ансамбль, где все отдельные элементы содействуют созданию общего впечатления» [2, с. 69]¹³.

Резюмируя вышесказанное, можно сделать вывод об исключительном значении, которое имел опыт интенсивного переосмысления творческих принципов Делакруа в свете аккумуляции круга новых художественно-эстетических явлений¹⁴ при формировании методологии синтетизма. Вследствие программной субъективизации творческого акта, когда произведение уподобляется «зеркалу, в котором отражается душа художника», и понимания искусства как «абстракции», квинтэссенции «мечты», komponуемой по воображению, базовым формообразующим принципом синтетизма становится трансформация (в терминологии Гогена «преувеличение», «эквивалент», воплощающий «истину посредством лжи»¹⁵) [4, с. 571, 98, 549], предполагающая сопряжение коннотативно насыщенных взаимоопределяющих элементов художественного языка в мощном и самобытном синтезе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ По мнению Р. Бретелла, Гогену удалось привнести в импрессионизм «более детальное и глубокое понимание живописной манеры Делакруа, чем кому бы то ни было из группы» [9, р. 16].

² Р. Бретелл вводит для характеристики ряда произведений Гогена данного периода термин «антиимпрессионизм» [9, р. 220].

³ К числу таковых Гоген относит портрет «Метте в вечернем платье» (1884, Национальная галерея, Осло), полотно «Спящий Кловис» (1884, частное собрание), натюрморт «Корзина цветов» (1884, Национальная галерея, Осло). Все три произведения были избраны мастером для отправки в августе 1884 г. на выставку в Норвегию и значатся в каталоге.

⁴ Мастер призывает писать исключительно чистым цветом, ссылаясь на физические законы, следуя «науке гармонии». «Зеленый рядом с красным дает не красно-коричневый, как если бы это была смесь, а две вибрирующие ноты, – рассуждает он в „Синтетических записках“, – Рядом с этим красным положите желтый хром, и у вас уже три ноты, обогащающие друг друга и увеличивающие интенсивность первого тона – зеленого. Вместо желтого положите синий – получите три разных тона, также вибрирующих благодаря их соседству. Положите фиолетовый вместо синего – и впадете в единый тон, но составной, принадлежащий к гамме красных. Сочетания бесконечны» [4, с. 548–549].

⁵ «Как бы там ни было и что бы Вы об этом ни думали, – пишет Гоген Э. Шуффенекеру, – его „Ладья Дон Жуана“ – это дыхание мощного чудища, и я хотел бы впить в себя это зрелище. Все эти изголодавшиеся посреди зловещего океана, которые сейчас боятся лишь одного – вытянуть из колпака некую цифру. Все исчезает перед лицом голода. Одна только живопись, никакого обмана зрения. Барка – это игрушка, которую не построили бы ни в одном порту, господин Делакура не моряк, но зато какой поэт, и, ей-богу, он совершенно прав, что не подражает Жерому с его археологической точностью» [4, с. 76–77].

⁶ Формирование теории соответствий Ш. Бодлера происходит под влиянием идей шведского мистика XVIII в. Э. Сведенборга: «Сведенборг открыл нам, что небо – это очень великий человек; что все – форма, движение, число, цвет, запах, как в сфере духовного, так и природного, значимо, взаимосвязано, все общается между собой и полно соответствий» [цит. по: 6, с. 25].

⁷ Мысль Э. Бернара, выраженная в статье «Живописный символизм, 1886–1936», формулируется таким образом: «Так форма и цвет стали самыми важными элементами произведения искусства, задача художника состояла в том, чтобы свести каждую форму к ее геометрической основе, чтобы ее мистический иероглиф мог проявиться наиболее ясно» [cit. ex: 11, p. 87].

⁸ В письмах Э. Бернару конца июня 1888 г. В. Ван Гог размышляет о феномене Христа: «Христос – единственный из философов, магов и т. д., кто утверждал как главную истину вечность жизни, бесконечность

времени, небытие смерти, ясность духа и самопожертвование как необходимое условие и оправдание существования. Он прожил чистую жизнь и был величайшим из художников, ибо пренебрег и мрамором, и глиной, и краской, а работал над живой плотью. ...И кто осмелится нам сказать, что он солгал, когда с презрением предрекая гибель творений Рима, возгласил: „Твердь небесная и земная пройдет, а слово мое пребудет“. Эти бесхитростные слова... высочайшая вершина, достигнутая искусством, ставшим в его лице подлинно творческой силой, чистой творческой мощью. Эти размышления... раскрывают нам искусство делать жизнь, искусство жить вечно» [3, с. 541].

⁹ В письме Э. Бернару конца июля 1888 г. Ван Гог следующим образом характеризует творческий метод Рембрандта: «...точно так же Рембрандт пишет и ангелов. Он делает портрет самого себя – беззубого, морщинистого старика в ночном колпаке, он пишет с натуры, по отражению в зеркале. Он грезит, грезит, и кисть его начинает воссоздавать его собственный портрет, но уже из головы, не с натуры, и выражение становится все более удрученным и удручающим. Он опять грезит, грезит и вот, не знаю уж, как и почему... Рембрандт пишет позади этого старца, схожего с ним самим, сверхъестественного ангела с улыбкой à la да Винчи. Вот тебе художник, который размышляет и работает по воображению... Рембрандт, действительно, ничего не выдумывал – он просто знал и чувствовал рядом с собой и этого ангела, и этого странного Христа» [3, с. 549].

¹⁰ «Можно надеяться достигнуть нужного только при помощи эквивалентов», – пишет Э. Делакруа в своем дневнике [5, с. 126].

¹¹ «Эжену Делакруа природа представляется огромным словарем, страницы которого он бесконечно перелистывает, вглядываясь в них точным и проницательным глазом; его живопись опирается на память художника и обращена к памяти зрителя. Впечатление, которое получает душа зрителя, соответствует выразительным средствам художника» [2, с. 76].

¹² «Но, в конце концов, скажете вы мне, в чем же состоит то неуловимое и таинственное нечто, которое Делакруа, к вящей славе нашего века, запечатлел лучше, чем кто-либо иной? Это нечто незримо и неосознано, это мечты, это нервы, это душа – и, заметьте, сударь, – он выразил все это лишь контуром и цветом, и выразил лучше всех, с совершенством опытейшего живописца, с непогрешимостью утонченного литератора, со страстным красноречием композитора». «И линия и цвет будят мысль и чувство; доставляемое ими наслаждение хоть и различно по своей природе, но равноценно и нисколько не зависит от сюжета картины» [2, с. 255, 262].

¹³ Гоген затрагивал комплекс обозначенных проблем в эссе «Синтетические записки» (1884), улавливая в самом существе цвета способность рождать музыкальные впечатления, воспринимая понятие «гармония», основанное на идее соразмерности и присущее обоим видам искусства, в качестве залога их генетического родства: «Играя на инструменте, вы исходите из одного тона. В живописи – из множества, – поясняет Гоген свою мысль. – Так, от черного и до белого – первая гармония, она самая легкая и наиболее употребляемая, а отсюда и самая понятная. Но возьмите столько гармонических единств, сколько цветов в радуге, прибавьте к ним дополнительные цвета, и вы получите довольно солидную цифру гармонических единств. Какое собрание числовых рядов!.. Но, с другой стороны, что за богатство художественных средств для того, чтобы войти в интимные сношения с природой!» [4, с. 548].

¹⁴ Д. Дрюик и П. Зегерс определяют творческий метод Гогена как «заимствующий» со следующей оговоркой: акт сочетания разнородных влияний воедино «помогал Гогену сфокусироваться на собственных скрытых идеях, в результате чего возникали новые смыслы» [10, р. 133–134]. Сам художник в эссе «Разное» комментирует аккумулятивный процесс следующим образом: «...я считаю, что мысль, которая могла вести мое произведение к его рождению или к своему частичному воплощению, таинственным образом связана с тысячью других мыслей, моих или же слышанных от других» [4, с. 569–570].

¹⁵ «Чистый цвет! Ради него нужно пожертвовать всем. Ствол дерева локально серо-синего цвета становится чистым синим, и то же происходит в отношении всех оттенков. Интенсивность цвета укажет природу каждого цвета: например, синее море будет более глубокого синего цвета, чем серый ствол дерева, ставшего чисто синим, но менее интенсивным. И так как кило зеленого зеленее, чем полкило, а ваша картина меньше природы, то надо создать эквивалент – сделать зеленый более зеленым, чем в природе. В этом истина лжи. Таким образом, ваша картина, написанная с использованием неких ухищрений, то есть обмана, будет правдивой, потому что даст вам ощущение правды (света, силы и величия), гармонии, какие только пожелаете» [4, с. 592].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бодлер Ш. Новые заметки об Э. По : электронная версия печатной публикации // Шарль Пьер Бодлер : [ресурс, посвящ. Ш.-П. Бодлеру] URL: <http://bodlers.ru/NOVYE-ZAMETKI-OB-JeDGARE-PO.html> (дата обращения: 21.03.2017).

2. *Бодлер Ш.* Об искусстве. М. : Искусство, 1986. 422 с.
3. Ван Гог В. Письма. Л. ; М. : Искусство, 1966. 601 с.
4. *Гоген П.* Ноа Ноа. СПб. : Азбука-классика, 2001. 703 с.
5. *Делакруа Э.* Дневник : в 2 т. / ред. и предисл. М. В. Алпатова. Т. 1. М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1961. 353 с.
6. *Крючкова В. А.* Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия. 1870–1900. М. : Изобразительное искусство, 1994. 269 с.
7. *Мурина Е.* Ван Гог. М. : Искусство, 1978. 438 с.
8. *Орлова Ю. А.* Научная теория Ш. Блана – М.-Э. Шеврёля и художественный метод П. Гогена. 1885–1889 гг. // Искусство и наука в современном мире : сб. материалов междунар. науч. конф. М. : Творческая мастерская, 2009. С. 141–145.
9. *Bretell R., Fonsmark A.-B.* Gauguin and impressionism : [publ. in conjunction with an exhibition: Ordstrupgaard, Copenhagen, 30.08 – 20.11.2005; Kimbell Art Museum, Fort Worth, 18.12 – 26.04.2006]. New Haven ; London : Yale University Press, in assoc. with Kimbell Art Museum, Fort Worth, 2005. 366 p.
10. *Druick D., Zegers P.* Van Gogh and Gauguin: The studio of the South : [publ. in conjunction with an exhibition: The Art Institute of Chicago, 22.09.2001 – 13.01.2002; Van Gogh Museum, Amsterdam, 09.02 – 02.06.2002]. New York : Thames & Hudson, 2001–2002. 418 p.
11. *Jirat-Wasiutynski V. P.* Gauguin in the context of Symbolism. New-York ; London : Garland Publishing, 1978. 419 p.



1. Э. Делакруа. Кораблекрушение Дон Жуана. 1840.
Холст, масло. 135×196 см. Лувр, Париж



2. В. Ван Гог. Сеятель. 1888. Холст, масло. 64×80,5 см.
Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло

Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 65:
Проблемы развития зарубежного искусства. СПб. : С.-Петерб. акад. художеств, 2023.
При цитировании ссылка обязательна



3. П. Гоген. Юные борцы. 1888. Холст, масло. 93×73 см.
Частное собрание



4. Л. Анкетен. Жатва. 1887. Холст, масло. 69,2х52,7 см.
Частное собрание