

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

А. Б. Потехин

МАРГИНАЛЬНАЯ КОМПОНЕНТА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ПОЛЯ ГОГЕНА

Статья посвящена художникам-маргиналам. Предметом внимания становится творчество Гогена, которое, по мнению автора, выходит за рамки европейской культуры, тяготея к культуре Востока, в чем и проявляется новаторство художника.

Ключевые слова: творчество, маргинал, художник, картина.

A. B. Potehin

THE MARGINAL COMPONENT IN PAUL GAUGUIN'S ART CREATIVITY

The article is devoted to the marginal painters. The subject of the article is Gauguin's art and in the author's opinion his art is out of limits of European art, it is closer to the culture of the East and this is innovation of the painter.

Key words: creative, the marginal man, painter, picture.

Маргинальность – одно из условий существования и развития культуры. Это понятие можно использовать для обозначения неустойчивых явлений культуры, возникающих как на границе различных культур, так и в рамках одной культуры, в результате чего определенная часть творческих субъектов оказывается за их пределами.

Творчество является фокусным определением человека, его реальной и потенциальной способностью выходить за рамки сложившейся культуры, сложившихся отношений к качественно новым решениям [1. С. 38]. Этот сложный процесс, по мнению А. С. Ахизера, является реализацией творческого потенциала человека.

Отвечая на вопрос о том, что такое маргинальность в живописи, А. С. Мигунов выделяет довольно многочисленную группу художников-аутсайдеров, в состоящую из тех, кто либо изолирован от общества, либо живет на периферии общественных интересов, либо попросту забыт обществом. Наряду с ними существуют художники, формально не изолированные от общества, но по манере творчества близкие аутсайдерам. Это дети, примитивы и наивы [6. С. 6]. Всех их вместе А. С. Мигунов называет художниками-маргиналами, закрепляя за ними главный и решающий признак – творчество вне эстетических и художественных норм.

Отличительной чертой всех видов творчества П. Гогена, считает А. С. Кантор-Гуковская, является стремление выйти за рамки того мировосприятия, на основе которого сло-

жилось его «европейское» искусство. Проблематика темы связана со стремлением П. Гогена обогатить европейскую художественную традицию новыми изобразительными средствами, позволяющими по-иному взглянуть на окружающий мир, которыми проникнуты все творческие искания художника.

По мнению М. Бессоновой, новой точкой отсчета не только живописи Гогена, но и вообще европейской станковой картины стали знаменитые «Щенки» (1888 г.). Нарочито развернутое на плоскости изображение делится по вертикали на условные зоны, расположенные, как на средневековых «примитивах» или японских каэмоно, друг перед другом. Вытянутый по вертикали натюрморт, изображение на котором разворачивается сверху вниз, построен, вопреки традиционным приемам построения композиции, наподобие средневекового свитка. Верхний ярус со щенками является трансформированной цитатой из гравюры Куниёси «Кошки»: цепочка бокалов разделяет, подобно частоколу, эту «записанную» на картине-свитке зрительную информацию, отсылающую к различным культурным пластам [2. С. 11]. Сияющая белизной плоскость – фон – объединяет одной структурой элементы старой японской гравюры и натюрморта Сезанна («Натюрморт с луком»). Любопытно сопоставить выражение Гогена о том, что Хokusай, Домье, Джотто – явления, близкие представлениям дальневосточной философии о связи вещей «одного рода» (по-китайски «тун лей»), подобных отзвуку, резонансу, не причинных, но указывающих на сущностную близость объектов [7. С. 308].

Средневековый способ построения композиции и метод двойного цитирования, использованные в этом натюрморте Гогена, считает М. Бессонова, открывают путь к вершинам монументально-декоративного творчества Матисса – к его панно десятих годов, таким как «Настурции и Танец», а затем к уже ставшим классикой авангарда знаменитым холстам Уорхолла с бутылками из-под кока-колы и банками кэмбелл-супа вплоть до инсталляций-рулонов молодых художников конца 1970-х гг.

Картина «Щенки», по словам Н. С. Николаевой, – манифестация все той же идеи сопоставления «далекого и разного», для доказательства их родства, что и в «Натюрморте с головой лошади». Но выражена эта идея уже иным пластическим языком – с полным отказом от всякой натурной иллюзорности и правдоподобия, подчеркнутыми масштабными несоответствиями и одинаковой орнаментально-декоративной трактовкой материала. Кроме того, здесь можно увидеть сопоставление «разных эпох» живописной культуры – нарочито огрубленно и упрощенно написанной верхней части картины, наподобие ранних форм «примитивного» искусства, и нижней части, указывающей на завершающий этап его нововременной эволюции. М. Дени впоследствии утверждал, что Гоген раскрывал окружающим искусство Сезанна «как завершение длительных усилий, неизбежное следствие большого кризиса» [7. С. 310]. Многократное возвращение в работах Гогена к сопоставлению, казалось бы, не имеющих ничего общего вещей, по мнению Н. С. Николаевой, может быть указанием на то, что художника явно заинтересовала такая свойственная «примитивным» культурам особенность, как отсутствие логических, с точки зрения европейского сознания, причинных связей между персонажами или предметами. И напротив, он ощущал существование каких-то взаимоотношений на более глубинном уровне – как в пространстве (мир реального и метафизического, материального и духовного), так и во времени (прошлого и настоящего или свойственного мифологическому мышлению переживания прошлого как вечно возобновляющегося).

Ключевое произведение понт-авенского периода творчества «Видение после проповеди или борьба Иакова с ангелом», наиболее отражающее, с точки зрения А. С. Кантор-Гуковской, концепцию «клуазонизма», Гоген написал в 1888 году. Он создал свое полотно после «Бретонок» Бернара, но этот факт, как

убедительно доказывает М. Роскилл, еще не означает влияния картины на него, поскольку и общая тенденция творческой эволюции Гогена и некоторые более ранние его работы свидетельствуют о новом видении и воплощении этого видения в живописи [2. С. 34]. Художник отказался от передачи объема, от линейной перспективы, совершенно по-иному строит композицию. Все подчинено одной цели – передаче определенной мысли.

В двух названиях картины, отмечает О. Я. Кочик, обозначены два различных мира, представленных на холсте. Художник разграничил эти миры, композиционно разделив их мощным, толстым стволом дерева, наискосок пересекающим все полотно. Введены разные точки зрения: на ближние фигуры художник смотрит немного снизу, на пейзаж – резко сверху. Благодаря этому поверхность земли почти вертикальна, горизонт оказывается где-то за пределами полотна [5. С. 95]. По мнению О. Я. Кочик, не остается никаких воспоминаний о линейной перспективе. Возникает своего рода «ныряющая», направленная сверху вниз «перспектива».

Не обошлось тут и без цитатного обращения к японским источникам. Позы борющихся (борцы сумо) опираются на «Манга» Хокусая, а пересекающий по диагонали композицию ствол дерева вызывает в памяти гравюру Хиросигэ, копию которой делал Ван Гог [7. С. 313]. Помимо цитатных ссылок на гравюры, по мнению Н. С. Николаевой, японское влияние сказалось на этой работе Гогена в утверждении внеизобразительной функции цвета, что стало впоследствии важнейшим элементом его метода. Вопрос о существенности цвета, его способности непосредственно воздействовать на чувства постоянно занимал мысли художника. «Цвет, будучи сам по себе загадочным в ощущениях, которые он нам дает, логически может быть использован только загадочно; всякий раз, когда пользуешься цветом, – это не для того, чтобы рисовать, а чтобы дать музыкальные ощущения, вытекающие непосредственно из него самого, из его внутренней силы, таинственной и загадочной» [7. С. 314]. В этой картине Гоген продемонстрировал все те элементы стиля, за которые ратовал в Понт-Авене: плоскость и полный отказ от иллюзорности, упрощенность линии, символический цвет.

Встреча и совместная работа Гогена с Ван Гогом в Арле, с точки зрения М. Бессоновой, закончилась для обоих худож-

ников драматично, но открыла Гогену экзистенциальный смысл живописи, что разрушило до основания замкнутую систему выстроенного им клуазонизма. Дальнейшее развитие внутри этой системы привело бы Гогена к стилизации, что видно на примерах творчества Бернара и Серюрье – крупнейших представителей понтавенской школы.

Разница между Гогеном до поездки в Арль и Гогеном после нее очевидна на примере трактовки незамысловатого и вполне конкретного сюжета «Маленькие бретонки». «Хоровод бретонских девочек» (1888 г.) еще весь пронизан духом эпитафии, и древний бретонский танец, архаичность которого подчеркнута неумелыми, скованными движениями девочек, отлично ложится в основание стилизованной геометрической композиции, словно бы неживой в своей абсолютной неподвижности, уподобленной орнаменту, арабеску. Напротив, маленькие бретонки, застывшие, как два истукана, на берегу моря, написанные уже в следующем, 1889 году, поражают композиционной разомкнутостью, несбалансированностью, что и наполняет эти изваянные из неживой материи фигурки особой жизненной силой [2. С. 87]. Изображены не просто маленькие бретонки, но прообразы людей-идолов, стирающих грань между реальным и потусторонним, которыми населены последующие полотна Гогена.

Во всех работах Гогена, сделанных после совместного пребывания с Ван Гогом в Арле осенью 1888 года, по мнению М. Бессоновой, чувствуется разрыв с буквально понимаемой реалистической традицией французской живописи [1. С. 11]. Это укрепляет нас в мысли об усилении маргинального мироощущения Гогена по мере его жизненной динамики.

Путь, намеченный в творчестве Гогена в Понт-Авене, находит в Океании свое дальнейшее развитие. Изображение трехмерного пространства сменяется плоскостной композицией, художник отказывается от теней, объемности предметов, перспективы. Изобразительный язык восточного искусства и прежде вплетался в живописную систему художника. Теперь же он использует своеобразный поворот тел, характерный для египетских росписей: сочетание прямого фасного разворота плеч с поворотом ног в одну сторону, а головы в противоположную («Рынок» / «Та Матете», 1892) – сочетание, при помощи которого создается определенный музыкальный ритм. Грациозные позы таитянок, погруженных в грезы, переходят от одной цве-

товой зоны к другой, богатство красочных нюансов создает ощущение разлитой в природе мечты («А ты ревнуешь?», 1892; «Пейзаж с павлинами», 1892; «Сиеста», 1894).

Принципы столь различных, но одинаково им востребованных древнеегипетских или яванских рельефов с их фронтальным разворотом тел и профильным поворотом головы и ног Гоген объединяет с принципами античных архаических росписей и скульптуры («Ее звали Вайраумати», 1892). Причем экзотичность мотива дополнительно способствует «возвращению» к упрощенному изобразительному языку. Гоген, отказавшись от принципов европейского искусства, обращается к религии островитян, которая терялась в темной бездне времени. Традиционная для европейского сознания библейская тема Евы и грехопадения раскрылась во многих таитянских полотнах художника, сливаясь с преданиями и реальной жизнью островитян.

Юную, хрупкую фигуру Техуру, над которой витают внушающие таитянам страх призраки предков, он написал в картине «Дух мертвых бодрствует». Техура была моделью еще двух полотен: «Аве Мария» (в картине она выступает в облике Мадонны с младенцем на руках) и «Женщина, держащая плод». По мнению Н. В. Бродской, таитянская Ева, в руках которой плод манго заменил яблоко, красива особой, необычной для Евы красотой. Упругая линия художника очерчивает сильный торс и плечи девушки, ее приподнятые к вискам глаза, широкие крылья носа и полные губы. Таитянская Ева, считает Б. Даниельсон, олицетворяет тягу к «примитивному». Гоген противопоставляет прогнившей цивилизации Запада счастливое первобытное состояние человеческого рода. Ее красота связана со свободой и близостью природе, со всеми тайнами первобытного мира. Гоген бросает вызов всей европейской культуре, сотворив свои образы Евы и Мадонны с младенцем.

Маргинальность Гогена, имея пространственные характеристики и духовные, в том числе эстетические, основания, позволяет видеть в художнике репрезентативного для решения поставленной проблемы творца. Маргиналы своим творчеством ставят вопросы, на которые трудно получить ответ. Еще древние греки, по словам А. С. Мигунова, пришли к выводу, что для создания произведения искусства (понимаемого ими предельно широко) нужны всего две вещи: мастер (профессионал) и материал

будущего произведения искусства. Эта схема едва ли не безукоризненно работала в западной художественной культуре более двух тысяч лет. И лишь в конце XIX в. было замечено, что профессионализм оставляет печать навыка, монотонно кочующего из произведения в произ-

ведение, а материал имеет склонность изживать себя [6. С. 6]. Стремясь по-своему воссоздать (но ни в коем случае не имитировать) в своих произведениях реальный мир, Гоген открыл новую точку зрения на изображаемое и поставил перед живописью новые задачи.

Библиографический список

1. Ахиезер, А. С. Культурно-психологические проблемы осмысления и «решения» переходных процессов [Текст] / А. С. Ахиезер // Мир психологии. – 2003. – № 3. – С. 38–49.
2. Гоген. Взгляд из России [Текст] : альбом-каталог. – М.: Советский художник, 1990. – 457 с.
3. Гоген, П. Письма – НоаНоа [Текст] / П. Гоген // Прежде и потом. – Л.: Искусство, ленинградское отделение, 1972. – 255 с.
4. Кантор-Гуковская А. С. Поль Гоген. Жизнь и творчество [Текст] / А. С. Кантор-Гуковская. – Л.; М.: Советский художник, 1965. – 183 с.
5. Кочик, О. Я. Мир Гогена [Текст] / О. Я. Кочик. – М.: Искусство, 1991. – 312 с.
6. Маргинальное искусство [Текст] / сост. и предисловие А. С. Мигунова. – М.: МГУ, 1999 – 159 с.
7. Николаева, Н. С. Япония-Европа. Диалог в искусстве [Текст] / Н. С. Николаева. – М.: Изобразительное искусство, 1996 – 397 с.
8. Юиг, Р. Гоген [О нем] [Текст] / Р. Юиг. – М.: Слово, 1995. – 96 с.