

А.Б. Потехин

Маргинал в контексте художественной культуры Европы: Поль Гоген

Феномен маргинальности относится к числу явлений, открывающих широкое поле для изучения природы современной цивилизации, в особенности ее дисфункциональных механизмов, потенциально разрушительных как для общества в целом, так и для отдельной человеческой личности.

Основная проблема XIX века – это отношение творчества (культуры) к жизни (бытию). Культура и общество подобны гигантской фабрике, универсальной машине, которая нуждается не в саморазвивающихся личностях, а в деталях, винтиках и приводных ремнях. И вот уже сам человек – творец культуры – измерен средней производительностью труда. Наступает эпоха массовой культуры. Возможность художественного развития в этих условиях во многом определяется тем, что искусство развивается, преодолевая враждебность господствующих общественных отношений.

Происходит “передислокация” видовых и жанровых форм художественного освоения действительности. Одни уходят на задний план (архитектура), другие выдвигаются на авансцену: в романтизме – музыка и поэзия, в реализме – социальный роман. На рубеже веков происходит формирование нереалистических течений, своеобразно выразивших всю неуспокоенность жизни. Слово теряет благозвучность, ритм – плавность, композиция – уравновешенность. Это касается и принципиально новых способов художественного творчества, порожденных развитием техники (фотография, кино, реклама), более склонных к коммерциализации искусства и соответствующих принципу пользы.

Маргинальность (от лат. – находящийся на краю) – состояние группы людей или личностей, поставленных

общественным развитием на грань двух культур, но не примыкающих полностью ни к одной из них [12. С. 5]. Маргинальность в личном плане может привести к двойственности, даже разорванности личностного сознания. Маргинальный психический тип во многих случаях отличается творческими потенциями.

Поль Гоген – одна из маргинальных фигур художественной жизни Франции рубежа веков. Путь художника, отверженного обществом, для него был не только стезей испытаний, но и предметом особой гордости. “Обладая большой гордостью, я кончил тем, что приобрел особую энергию”, – писал Гоген в тетради, предназначенной дочери Алине [4. С. 23].

Проблематика данного исследования связана с решением вопроса о том, как Гоген – обыденная личность коррелирует судьбу Гогена – художника, порвавшего все связи со своей цивилизацией и явившего образец маргинальности, необычной даже в контексте французской культуры второй половины XIX века.

Его метаморфозу С. Моэм изобразил как тяжелый кризис, обрушившийся подобно внезапному удару молнии, как некий необдуманый поступок или, по словам Моэма, “одержимость чарами”, лишившая Гогена надежного положения и домашнего очага. Живопись для него – биологическая потребность, слепой инстинкт, лишаящий художника каких бы то ни было моральных обязательств как перед родными, так и перед обществом. Этот образ художника, отвергнутого обществом и в свою очередь отвергнутого им, прочно вошел в литературу. И хотя сам Моэм симпатизирует своему герою, у читателя этот художник не может не вызвать крайнего раздражения и неприязни.

С точки зрения Р. Юига, превращение зажиточного и добропорядочного маклера в художника, бежавшего в тихоокеанскую даль, чтобы там вести примитивную жизнь туземца, не было ни внезапным разрывом, ни прыжком в неизвестное, но постепенным переходом, совершенным вполне намеренно и сознательно.

Так что же все-таки искал Гоген на кончике своей кисти? Разве ему чего-то не хватало в жизни – в этом позолоченном существовании, которому многие завидовали?

Чтобы понять истоки неожиданных метаморфоз гогеновского мировосприятия, нужно обратить внимание на то, что его генетическая программа многопланова, полифункциональна и, по существу, безгранична. Индивидуальность Гогена способна вырваться из плена обыденности. Стремясь утвердиться как художественная личность, Гоген вспоминал о своем латиноамериканском происхождении. “Тебе следует помнить, – писал он жене, – что во мне сочетаются две натуры: индеец и чувствительный человек. Чувствительность развеялась, что дает индейцу возможность идти совершенно прямо и твердо” [4. С. 48]. Человек, чувствовавший себя наполовину индейцем, не мог не интересоваться произведениями, созданными его предками.

Среди мифов, которые возникли и живут в литературе о Гогене, первый – это миф, что маклерская деятельность Гогена позволила ему необыкновенно разбогатеть и стать своего рода меценатом, покупая картины импрессионистов. Подобный взгляд сложился под влиянием воспоминаний его сына. Перрюшо пишет о жизни Гогена начала 1880-х гг.: “Гоген по-прежнему зарабатывал огромные деньги – ему бы радоваться, а он, наоборот, все мрачнел” [10. С. 59]. Первый биограф Гогена, Ж. Ротоншан, утверждал, что Гоген составил себе состояние, и подтверждал это тем, что тот купил картин на сумму 15 тысяч франков. На четвертой и пятой выставках

импрессионистов в 1879 и 1800 гг., утверждает К. Богемская, демонстрировались работы Писсарро, на которых было помечено, что они принадлежат Гогену. Однако все обстояло не столь романтично, а скорее драматично. Гоген потерял свое место в связи с разразившимся финансовым кризисом и окончательно расстался с мыслью найти работу лишь в начале 1884 года, когда переехал в Руан, где, как он надеялся, жизнь могла оказаться дешевле. В ранних картинах Гогена первой половины 80-х гг., выполненных на уровне импрессионистической живописи, нет ничего такого, ради чего стоило бы бросать даже среднеоплачиваемое место, обстоятельства вынудили его превратить свое хобби в ремесло, дающее возможность зарабатывать средства к жизни.

Мыслил ли себя Гоген в это время живописцем? Копенгагенский “Автопортрет перед мольбертом”, написанный зимой 1884/85 гг., отмечает важный поворотный момент в судьбе Гогена и является отправной точкой для формирования образа художника, который он будет создавать на протяжении всего творческого пути. Гоген зафиксировал важный перелом в своей жизни: год назад он ушел с работы, навсегда покончив с карьерой биржевого маклера и существованием почтенного буржуа, поставив себе задачу стать великим художником.

Гоген был из тех людей, кто постоянно занимался самообразованием и постигал новое на лету. Но то, что открывалось ему, он воспринимал по-своему, интуитивно вводил в свой художественный мир и соединял с другими его частями. Он создавал мир собственных мыслей и фантазий, творил собственную мифологию. Начав как художник-самоучка, Гоген испытал влияние и барбизонской школы, и импрессионистов, и символистов, и отдельных художников, с которыми его сталкивала судьба. Но, овладев необходимыми техническими навыками, он ощущал непреодолимую потребность найти собст-

венный путь в искусстве, который позволил бы ему выразить свои мысли и идеи. Если не учитывать этого обстоятельства, многое в характере его личности может показаться странным.

Первой попыткой найти собственный, непохожий на европейский мир была поездка Гогена в Панаму и оттуда на Мартинику. Здесь он начинает экспериментировать с упрощенным “детским” рисунком – без теней, но с очень яркими красками. Гоген стал прибегать к более сочному цвету, накладывая более плотными массами, компоновать с большей строгостью, подчеркивая ритм своей композиции уверенным арабеском. Это был решающий опыт, возмещавший новые завоевания. Составленный в 1964 году Г. Вильденштейном каталог работ Гогена указывает восемнадцать работ мартиникского периода. Среди них “Пальмы на Мартинике” (1887), “Хижины под деревьями” (1887). Картины с Мартиники были выставлены в Париже в январе 1888 года. Критик Феликс Фенеон нашел в живописи Гогена “варварский характер и желчность”, хотя вынужден был признать, что “эти горделивые картины” уже дают представление о творческом характере художника. Однако, как ни был плодотворен мартиникский период, не он был переломным в творчестве Гогена.

Перелом совершился в Понт-Авене под влиянием японских гравюр и затем вылился в совместное с Эмилем Бернаром создание синтетического символизма. Воплощением нового стиля живописи Гогена стала картина “Видение после проповеди” (1888). А. Перрюшо точно описывает картину и упоминает о том значении, какое имела для Гогена сделанная перед этим работа Бернара “Бретонки на лугу”. В Понт-Авене Гоген порывает с импрессионизмом, расхождение с которым в его искусстве, считает М. Бессонова, впервые проявляется в Руане и, прежде всего, в мелкой пластике. Именно в это время, с точки зрения Н. Николаевой, складыва-

лись основные творческие принципы и теоретические воззрения художника.

Натура покорила художнику окончательно, безропотно и даже охотно поддалась властной трансмутации, которая вытеснила ее из трехмерного пространства и заключила в два измерения холста, где линии и цветовая плоскость отныне должны были жить по собственным законам. Гоген использовал не только способность линии образовывать арабески, но также возможность быть альтернативным средством выражения. В этом смысле Гоген может быть назван предшественником Тулуз-Лотрека, также сумевшего позднее выведать у Пюви де Шаванна и японцев тайну двойного значения линии. Гоген перебрасывает мост между Мартиникой и Бретанью.

После бегства от Ван Гога Гоген обратился к реальному огню в гончарной печи парижской мастерской Шапелена и создал самый пронзительный диалог из жизни Ван Гога – горшок со своим лицом и отрезанным ухом вместо ручки, по которому растекаются струи красной поливы. Гоген изобразил себя как художника, преданного проклятию, как жертву творческих мук.

Именно после Арля, по мнению М. Бессоновой, началось бегство Гогена из Понт-Авена в Ле Пульдю, где одна за другой появились его знаменитые картины с бретонским распятием, а затем метания по Парижу, закончившиеся прямым конфликтом с Европой и отъездом в Океанию.

В тропиках завершился длительный период поисков, и там Гоген нашел себя, нашел основу для нового, могучего оригинального стиля, который поставил его особняком среди творцов. Художник нарушил законы анатомии и перспективы во имя экспрессивности фигур, он разрушил в живописи правдоподобие колорита, изображая розовую землю, синее дерево или свет без теней. Он писал так, как хотело его художественное “я”. Гоген бросил вызов европейской культуре, сотворив свой

образ Евы и Мадонны с младенцем. Художник преодолевает окончательно не только “этюдность” импрессионистов, но и драматическую раздробленность Ван Гога. И ему нужно было найти только самого себя, чтобы ощутить это золотое равновесие.

Разнообразное художественное наследие Гогена свидетельствует о его постоянных творческих поисках, проявившихся во многих областях изобразительного искусства. Он был не только художником и рисовальщиком, но также резчиком по дереву, гравером, критиком и писателем. Отличительной чертой всех видов творчества Гогена является его стремление выйти за пределы того мировосприятия, на основе которого сложилось европейское искусство. Отсюда его отказ от греческого искусства классической поры с его стремлением к идеальным пропорциям и обращение художника к греческой архаике, имевшей немало точек соприкосновения с культурой Востока. Отсюда обращение Гогена к примитивному искусству и его носителям, главным образом Египта, Индии, Камбоджи. Гоген был первым европейским художником, ставшим на путь сознательного синтеза выразительных средств искусства разных эпох и народов, открыв тем самым новые художественные возможности.

«Варварство» Гогена заключалось в том, что он осмелился пойти в своей художественной искренности до конца, в то время как другие остановились на полдороге. Он лишь осмелился осуществить то, о чем мечтали другие (Руссо и де Сент-Пьер, Шатобриан и Делакруа, Гюго, де Лиль и Флобер, а также Бодлер). Но буржуазное общество и даже многие собратия по цеху в этих решительных поступках Гогена видели только позу, только желание следовать моде дня, обвиняя его в неискренности как в жизни, так и в творчестве.

Художник был признан ими неправым именно потому, что не мог и не хотел замкнуться в своей скорлупе. Гоген мог сколько угодно рассуждать об искусстве для искусства, но ни в своем творчестве, ни в жизни ему это никогда не удавалось. Тезис – “искусство для искусства”, широко обсуждавшийся в художественных кругах Франции рубежа веков, для Гогена означал только полное неприятие мнений буржуазных филистеров, к которым он причислил и свою семью. Отсюда и его резкие нападки на общество, отсюда и ответная реакция этого общества, так или иначе сказывающаяся и в буржуазной научной литературе, посвященной художнику.

Гоген завоевал свое место на Олимпе искусства ценою своего благополучия и своей жизни. Художник остался чужим собственной семье, парижскому обществу, чужим своей эпохе.

Гоген обладал тяжелым, медлительным, но могучим темпераментом и колоссальной энергией. Только благодаря им он смог в нечеловеческих трудных условиях до самой смерти вести жесточайшую борьбу с жизнью за жизнь. Всю жизнь он провел в непрекращающихся тяжких усилиях, чтобы выжить и сохранить себя как личность. Гоген родился, когда человек стал дробью, а искусство разорвалось на две половинки: на “чистое” и “прикладное”. Он пришел слишком поздно и слишком рано, в этом и был трагизм универсального гогеновского гения.

Любая общественная среда не представляет для художника-современника нечто желанное и удовлетворяющее раз и навсегда. Мир, где живет творец, не знает совершенства, а творческая личность стремится к нему. История сменит обстоятельства, и иной одаренности придется прокладывать свой земной путь...

Библиографический список

1. Алпатов М. Этюды по всеобщей истории искусства. М., 1979.
2. Бердяев Н. Смысл творчества. М., 2002.

-
3. Взгляд из России. Гоген. Альбом-каталог. М-Л., 1989.
 4. Гоген П. Письма Ноа Ноа Л., 1972.
 5. Злотникова Т.С. Человек. Хронотоп. Культура. Ярославль 2003.
 6. Калитина Н. Французское изобразительное искусство конца XVIII в. – начала XX в. Л., 1990.
 7. Кантор-Гуковская А. Поль Гоген. Л., 1965.
 8. Моэм С. Луна и грош. М., 1983.
 9. Николаева Н. Япония – Европа. Диалог в искусстве. М., 1996.
 10. Перрюшо А. Жизнь Гогена. М., 1991.
 11. Петрухинцев Н. XX лекций по истории мировой культуры. М., 2001.
 12. Российская социологическая энциклопедия / Под ред. Г.М. Осипова, 1998.
 13. Шпенглер О. Закат Европы: В 2-х т. Т. 1. Минск, 1998.
 14. Юиг Р. Гоген. М., 1995.