

УРОКИ ВАН ГОГА



Евгений Яковлевич Басин
В. А. Волобуев
Уроки Ван Гога

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=183144

*Уроки Ван Гога : учеб. пособие / Е. Я. Басин, В. А. Волобуев: Феникс; Неоглори; Ростов н/Д;
Краснодар; 2008
ISBN 978-5-222-13943-1; 978-5-903875-52-8*

Аннотация

Ван Гог – это тот художник, сама биография которого была историей развития его художественной личности. Изучение биографии и писем Ван Гога, составивших основное содержание данного учебного пособия, помогает выявить некоторые общие факторы зарождения, становления и развития художественной личности. Ван Гог был «самоучка», но ему удалось избежать тех опасностей, которые встречаются на пути самоучек. В этом – один из важнейших «уроков» Ван Гога. Материалы пособия говорят о том, что Ван Гог реализовал в своем самообучении и развитии принципы и методы, которые нашли отражение в теории и практике выдающихся педагогов. В этом также состоит «урок» Ван Гога. Но главный «урок», который читатель извлечет из книги, заключается в том, что художник сам сумел развить в себе внутреннюю личностную потребность мыслить, чувствовать и «говорить» на языке искусства. Наличие в книге вступительной статьи, комментариев, предметного указателя, вопросов для самопроверки и тем рефератов делают ее ценным учебным пособием для тех, кто интересуется судьбой и творчеством Ван Гога, а также для всех, кто хочет «научиться» творчеству.

Содержание

Уроки творческой личности[1]	4
Глава 1. «Эстетический человек»	11
Комментарии	13
Вопросы для самопроверки	14
Глава 2. «Художественный человек»	15
Комментарии	18
Конец ознакомительного фрагмента.	19

Евгений Яковлевич Басин, В. А. Волобуев Уроки Ван Гога

Уроки творческой личности¹

Ван Гог был гений. Гений не может служить образцом для подражания ни в своих «взлетах», ни в своих «падениях». Гений – это символ, побуждающий к творческим свершениям.

Можно ли научиться творчеству?²

Известный театральный режиссер Г. Товстоногов утверждает: «Будущего живописца можно научить основам перспективы, композиции, но научить человека быть художником нельзя. В нашем деле тоже».

Если это высказывание понимать так, что для того, чтобы стать художником, нужна специальная одаренность, то спорить с этим невозможно. Поэтому спорно предположение Н. А. Дмитриевой, что «у Ван Гога такого прирожденного таланта, пожалуй, и не было, он развил в себе этого рода способность только исключительным волевым напряжением, ежедневным трудом». Что развил, это – верно *и в этом состоит важный «урок» творческой биографии Ван Гога*. Тот факт, что он не был вундеркиндом, никак не опровергает наличие у него «прирожденной одаренности». «Она в силу обстоятельств проявилась позже, но уже в «дохудожественную пору», о чем ярко и убедительно пишет сама Н. А. Дмитриева – талантливый исследователь жизни и творчества великого голландца.³

В связи с проблемой врожденных качеств художественной личности заслуживает внимание учение немецкого психолога (ученика Дильтея и Риккерта) Э. Шпрангера (1882–1963) об «эстетическом человеке» (эстетическом типе). В книге «Формы жизни» («*Lebensformen*», 1922) он дает такую характеристику этому типу личности.

Эстетический человек – это человек, который познает мир и стремится познать его через самовыражение. Все воспринимается эстетическим человеком как нечто гармоническое или негармоническое. Если человек воспринимает мир как нечто гармоническое, то он чувствует себя хорошо; если он воспринимает его как негармоническое, то рождается чувство дискомфорта, человек страдает.

Объективность мира всегда выступает для эстетического человека в виде восприятия формы, цвета, ритма. При этом Шпрангер подчеркивает, что речь идет не о профессиональных художниках. Конечно, эстетический тип наиболее ярко выражен в художнике, композиторе, скульпторе и т. д. Эстетический тип стремится к самовыражению, к общению, но через ориентацию на форму, цвет, ритм жизни, т. е. через гармонию жизни.

Из всех характерных для эстетического человека черт следует специфическая форма его мотивации. Ее определяет не поиск общих принципов или полезности, а стремление к форме. С ценностью индивидуальности тесно связано стремление к образованию как осознанному средству самоорганизации в целях создания внутренней формы.

В этой же связи можно говорить о мотиве самообразования, внутреннего обогащения.

¹ Статья подготовлена при поддержке РГНФ, грант 07-03-00170а.

² См. об этом: Басин Е. Я. Двухликий Янус. М., 1996. С. 160–171.

³ Дмитриева Н. А. Ван Гог. Человек и художник. М., 1984. С. 3. Только на эту работу Н. А. Дмитриевой мы будем ссылаться далее.

Важным является различие между творящей эстетической натурой и натурой наслаждающейся. Есть люди, с женской пассивностью предающиеся впечатлениям жизни и лишь прислушивающиеся к их гармоничному звучанию в себе. Им противостоят натуры, мужественно активные, которые в процессе своей духовной работы накладывают внутренние формы на все жизненные сферы.⁴

Социологи и психологи говорят о том, что личностью не рождаются, личностью становятся.

В полной мере это относится и к Ван Гог. Изучение его биографии и писем, которые составили основное содержание данной антологии, помогает выявить некоторые общие факторы зарождения, становления художественной личности. Особенно показательными в этом отношении являются те личности, про которых искусствовед Д. В. Сарабьянов замечает, что у них сама «биография становится историей развития художественной личности». Такой личностью и был, например Ван Гог.

Изучение биографии и писем Ван Гога позволяет выявить для становления художественной личности значение такого фактора, как раннее знакомство с языком художественных форм.

Психолингвисты считают, что язык, речь составляют необходимый компонент личности человека: нет речевой способности смыслопорождения – нет личности. Художественная личность как динамическая система есть актуальная способность речевого порождения художественных смыслов. Становление и формирование творческой личности есть становление и формирование речевой способности в указанном выше значении. На раннем этапе всегда имеет место бессознательное приобщение к системе художественного языка.

«Разглядывание» чужих произведений (профессионального искусства, фольклорного, музейного, бытового, архитектуры и т. д.), а именно этим по долгу службы в магазине по продаже картин занимался юный Ван Гог – необходимый и важный фактор такого приобщения. Но этого недостаточно. Существенное значение имеет практическая деятельность, которая начинается с подражания образцам. Путем подражания, причем эмпатического, происходит превращение чужой речи в свою, чужих художественных смыслов в свои смыслы, ассимиляция, как бы усвоение других художественных личностей, синтезирование (объединение) их в системе собственной формирующейся художественной личности. Результат такого влияния – обогащение, рост, развитие художника. Разумеется, кроме эмпатии (вживание, вчувствование и т. д.), нужны и другие психологические и не психологические предпосылки и условия, обеспечивающие творческий, продуктивный, а не просто внешнеподражательный, имитационный эффект (копирование) влияния других.

Если из каждого человека нельзя сделать художника, то, может быть, из каждого можно воспитать творческую личность? На этот вопрос большинство ученых дают положительный ответ. Более сложным и дискуссионным является вопрос о том, какое место в этом воспитании принадлежит процессам обучения, научения, школе в широком смысле слова. В дальнейшем мы будем говорить о художественной, живописной школе. Бытует точка зрения, что школа препятствует формированию творческой личности художника. Наиболее крайнее выражение эта позиция нашла в высказывании Дерена, французского художника, одного из «диких» (фовистов). «Избыток культуры, – считает он, – самая большая опасность для искусства. Настоящий художник – это необразованный человек». Близка к нему и позиция русского художника А. Н. Бенуа: «...все вредно, если ты этому учишься! Надо работать с охотой, наслаждением, увлечением, брать, что попадет, любить работу и на работе незаметно для себя учиться».

⁴ См. подробнее в книге: Зейгарник Б. В. Теории личности в зарубежной психологии. М.: МГУ, 1982. С. 75–77.

Даже те, кто за школу, за науку, не могут не видеть объективных противоречий между обучением правилам, законам и творчеством. Когда выдающийся русский живописец М. А. Врубель начал занятия в Академии художеств у известного и талантливого «всеобщего педагога русских художников» (по выражению Стасова) П. П. Чистякова, ему показалось, что «детали техники», требования серьезной школы в основе расходятся с его отношением к искусству. Дело в том, что обучение неизбежно содержит элементы «схематизации природы, которая, – по словам Врубеля, – так возмущает реальное чувство, так гнетет его, что... чувствуешь себя страшно не по себе и в вечной необходимости принуждать себя к работе, что, как известно, отнимает наполовину в ее качестве». Разумеется, при этом достигалась определенная цель – технические детали усваивались. Но достижение этой цели не может искупить огромность потери: «наивного, индивидуального взгляда – вся сила и источник наслаждений художника. Так, к сожалению, и случается иногда. Тогда говорят: школа забила талант». Но Врубель «нашел заросшую тропинку обратно к себе». Произошло это потому, что основные положения педагогической системы Чистякова, как понял художник позднее, «были не что иное, как формула моего живого отношения к природе, какое мне вложено».⁵ Вывод отсюда один: необходимо построить систему обучения, школу так, чтобы она не только не мешала бы развитию творческой личности художника, но всячески способствовала этому. У Ван Гога не было «школы» и она не мешала ему идти по своей «тропинке».

Заслуживают внимания в этой связи мысли замечательного скульптора А. С. Голубкиной, высказанные ею в небольшой книге «Несколько слов о ремесле скульптора» (1923). Скульптор также считает, что, приступая к учебе, самоучки теряют в школе искренность и непосредственность и жалуются на школу, что она в них убила это. «Отчасти это правда». Часто до школы в работах бывает больше своеобразного, а потом они становятся «бесцветными и шаблонными». На этом основании некоторые даже отрицают школу. «Но это неверно...» Почему? Во-первых, потому, что у самоучек без школы в конце концов вырабатывается свой шаблон, а «скромность незнания превращается в бойкость невежества».

В результате моста к настоящему искусству быть не может. Во-вторых, бессознательная непосредственность незнания долго удержаться не может. Даже дети очень скоро начинают видеть свои ошибки и на том их непосредственность заканчивается. Назад к бессознательности и непосредственности дороги нет.⁶ Ван Гогу удалось избежать всех этих опасностей, которые встречаются на пути у «самоучек». *И в этом тоже важнейший «урок» Ван Гога.* Школа может и должна быть организована так, чтобы не только нейтрализовать негативные моменты, связанные с необходимостью усвоения ремесла, навыков, правил или шаблонов, но даже в процессе обучения ремеслу одновременно «учить» творчеству.

В чем же заключаются основные моменты организации учебного процесса, способствующие формированию творческой личности художника?

В мировой и отечественной художественной педагогике в этом отношении накоплен известный опыт. Много ценного, например, содержится в педагогической системе П. Чистякова, К. Станиславского, Г. Нейгауза и др. Объясняется это тем (помимо всего прочего), что выдающиеся педагоги порой интуитивно, а нередко и теоретически осознанно учитывали важнейшие психологические закономерности творческой деятельности.

Творчество свободно, непредсказуемо и индивидуально. Как это совместить с необходимостью выполнять определенные задания (упражнения), в соответствии с правилами (принципами и т. п.), общими для всех тех, кто обучается в данной школе? В педагогической системе П. П. Чистякова,⁷ как вспоминает художница В. Баруздина, был принцип: «Один

⁵ См. Мастера искусств об искусстве. М., 1970. Т.7. С. 179.

⁶ Там же. С. 288–292.

⁷ См. подробнее о системе П. П. Чистякова: Молева Н., Белютин Э., П. П. Чистяков. Теоретик и педагог. М., 1953.

для всех был лишь закон, а различные способы подхода к разрешению задачи предоставлялись индивидуальности ученика». Различие в способах связано с двумя обстоятельствами, о которых хорошо пишет Голубкина. Первое и самое главное: к работе следует приступать обдуманно, увидеть в задании нечто для себя интересное. Если такого интереса не будет, получится не работа, а «вялое упражнение», которое, не освещаясь интересом, только утомляет и гасит художника. Если смотреть на задание с интересом, всегда найдется и совершенно неожиданное. Конечно, способность увидеть интересное во многом врожденная, но она может развиваться до большого проникновения, и важная роль здесь принадлежит педагогу, его фантазии, его способности учесть индивидуальность ученика. Второе обстоятельство, которое обуславливает возможность разных подходов к выполнению одной и той же технической задачи, заключается в том, что руки, глаз, чувства и мысли у каждого свои, не похожие ни на кого другого. Поэтому и «техника» не может не быть индивидуальной, «если не вмещать в нее постороннего, обезличивающего». В чем состоит задача педагога в этой связи? П. П. Чистяков был прав, что «своеобразие», или «манерности» техники, учить не надо, она всякому присуща «по натуре». Но акцентировать внимание ученика на индивидуальном выполнении обязательного и одинакового задания представляется важным, ибо в этом уже заключено то, что В. Д. Кардовский (ученик Чистякова, известный график) удачно охарактеризовал как «предчувствие искусства». Еще больше такого «предчувствия» было не в обязательных, а в творческих заданиях, широко и разнообразно практикуемых в системе обучения Чистякова. Здесь гораздо больше было возможности для свободы, непредсказуемости и индивидуального самовыражения ученика. Предлагая ученикам выполнить как обязательное, так и свободное творческое задание, педагог должен учитывать психологические закономерности творческого развития.

Один из этих законов, или принципов, Л. С. Выготский назвал «социальной ситуацией развития». Существует особое соотношение внутренних процессов развития и внешних условий, типичное для каждого возрастного этапа. Американский психолог, специалист в области художественной педагогики В. Лоуенфелд обозначает этот принцип как «систему роста». Практика воспитания, формирования творческой личности в процессах художественного и речевого творчества позволяет трактовать «систему роста» более расширенно, принимая во внимание не возрастную стадию, а фазу творческого развития. Так, например, применительно к речевому творчеству различают три фазы развития: начальную, продвинутую и завершённую. Давая задания ученику, ставя перед ним творческие задачи, необходимо учитывать фазу развития (для каждого человека индивидуальную), в которой он находится. Учет этого важного фактора в практике художественного воспитания опять-таки можно показать на системе П. П. Чистякова. Например, в качестве методического приема он использовал копирование великих мастеров прошлого (Тициана, Веласкеса и др.), беря их за образец. Но подобное задание давалось уже довольно самостоятельному художнику. Когда же речь шла о менее продвинутых учащих, Чистяков на их просьбы копировать Тициана прямо отвечал: «Рано, не вовремя». Он считал, что копированием следует пользоваться очень осторожно, исключительно на старших курсах, на том этапе развития учащегося, когда он в полной мере может понять, для чего копирует и что хочет увидеть в выбранном оригинале. Задания давались им строго по ступеням. В беседах, письмах к молодым художникам он всегда помнил, какую именно фазу, ступеньку надо помочь преодолеть и притом именно одну, не перескакивая через непройденные фазы развития. Одна из важнейших заповедей Чистякова: «Осторожность». Как утверждал педагог, «надо подталкивать осторожно колесо, оно будет катиться все быстрее и быстрее, получится энергия-увлечение, но можно сильно толкнуть колесо и уронить его, а толкнув в противоположную сторону – остановить».

Материалы антологии и комментарии говорят о том, что Ван Гог сознательно, осознанно реализовал в своем самообучении и развитии ценные моменты в обучении, которые получили развитие у выдающихся педагогов. *И это тоже «урок» Ван Гога.*

В процессе научения творчеству педагог должен знать главных «врагов» творческого развития, факторы торможения. Психология творчества утверждает, что самый главный «враг» творчества – *страх*. Боязнь неудач сковывает воображение и инициативу. А. С. Голубкина в уже упомянутой нами книге о ремесле скульптора пишет, что настоящий художник, творец, должен быть свободен от страха. «А не уметь, да еще трусить, – это невесело».

В связи со сказанным встает очень важный практический вопрос о целесообразности экзаменов, оценок в процессе научения творчеству. Например, П. П. Чистяков считал, что, поскольку «молодые силы любят соревнование», выполнение заданий на оценку в принципе полезно и может стимулировать успехи в обучении. Однако постоянную работу «на номер», т. е. на экзамен и конкурс, он считал вредной. Такая работа неизбежно связана со страхом не уложиться в срок. Учащийся отвлекается от творческого решения задачи и подменяет ее погоней за выполнением обязательных правил. «Формальность» соблюдается, а дело ускользает: оно поставлено на второй план. Торопясь окончить работу к экзамену, художник пишет «грубо-полумерно», и винить его за это нельзя.

Сегодня педагоги (И. Ю. Шехтер и др.), озабоченные тем, чтобы в процессе обучения одновременно развивать, формировать творческую личность учащегося, приходят к выводу, что вообще надо снять систему оценок успеваемости и перейти на определение динамики успеваемости с помощью тестирования. Результаты тестирования важны для педагога, для того, кто управляет процессом обучения и развития. Учащийся должен знать, что он движется вперед. Чистяков, например, постоянно подчеркивал, что ход постепенного и неуклонного подъема должен ощущаться молодым художником. Место страха должны занять положительные эмоции – могучий фактор творческого развития.

Другой «враг» творчества – это чересчур высокая *самокритичность* становящейся творческой личности, боязнь ошибок и несовершенств. Молодой художник должен твердо усвоить по меньшей мере два обстоятельства. О первом обстоятельстве хорошо и поэтично сказал французский художник Одилон Редон: «В мастерской художника должна обитать неудовлетворенность... Неудовлетворенность – фермент нового. Она обновляет творчество...».⁸ Интересную мысль о пользе недостатков высказал известный бельгийский живописец Джемс Энсор. Призвав молодых художников не бояться ошибок, «обычных и неизбежных спутников» достижений, он отметил, что в известном смысле, а именно с точки зрения извлечения уроков, недостатки даже «интереснее достоинств», они лишены «одинаковости совершенств», многообразны, они – сама жизнь, в них отражена личность художника, его характер. На второе обстоятельство очень точно указала Голубкина. Молодому художнику, считает она, важно уметь находить и беречь хорошее в своей работе. «Это так же важно, как умение видеть свои ошибки». Хорошее, может быть, не так уж хорошо, но для данного времени оно лучше, и его надо беречь «как ступеньку» для дальнейшего движения. Не надо стыдиться того, что любишь и ценишь хорошо взятые места в своих работах. Это развивает вкус, выясняет присущую данному художнику технику. Нельзя одинаково относиться ко всему, что делается художником. Но не разовьется ли в таком случае самодовольство, останавливающее развитие? Его бояться не надо, ибо то, что хорошо сейчас, через месяц может никуда не годиться. Значит, художник «перерос» эту ступеньку. «Ведь, если вы радуетесь своему хорошему, вам еще хуже покажется плохое, в котором недостатка никогда не бывает».⁹

⁸ Мастера искусств об искусстве. М., 1969. Т. 5/1. С. 184–185.

⁹ Там же. Т. 7. С. 293.

Третий серьезный «враг» творческого развития личности – *лень, пассивность*. Против такого врага нет более эффективного противоядия, чем умение, искусство педагога пробудить и поддерживать у ученика интерес к работе, внимание, энергию с помощью увлекательных задач, даже при обучении «элементарной» технологии. И учеников надо приучать к этому. Чистяков говорил им: «Никогда не рисуйте молча, а постоянно задавайте себе задачу. Необходимо постепенно и постоянно усложнять задачи, а не повторять их механически». Чистяков, например, использовал контраст – «резко обратное упражнение»: сразу вместо натюрморта написать голову. Цель таких приемов – поддерживать интерес, эмоциональный тонус. «Возить землю в тачке, – говорил Чистяков, – можно и тихо, и мерно, и однообразно; обучаться же искусству так нельзя. В художнике должна быть энергия (жизнь), кипучесть».¹⁰ Как завещание молодым художникам звучат слова педагога: «В работах не прохлаждайтесь, и делайте как бы на срок, но не торопясь и не кое-как», «во всю мочь, от всей души, какая бы ни была задача, большая или маленькая...».

Педагогические методы П. П. Чистякова заслуживают большого внимания и, без сомнения, могут быть применены в любом виде художественного творчества, не только в живописи.

Как это ясно видно по письмам Ван Гога, он знал о «врагах» творчества и сумел победить их. Он был бесстрашный творец-новатор, трезво-аналитичный и самокритичный, великий труженик, «пахарь» на ниве живописи.

Чтобы успешно учиться творчеству, надо создавать благоприятные условия для развития, тренировки своих творческих способностей, в том числе и эмпатической. Рассмотрим кратко, что говорит современная наука по этому поводу. Экспериментально установлена (главным образом в зарубежных исследованиях, в нашей стране экспериментальное изучение эмпатии только начинает развиваться) связь между научением эмпатии (симпатии) и научением подражанию. Расхождение наблюдается в ответах на вопросы, что сначала, а что потом. Большое влияние на силу эмпатии оказывает сходство между педагогом и учеником. «Педагогами» Ван Гога, кому он «подражал», были произведения великих художников – Коро, Милле, Курбе, импрессионистов и Гогена.

Играет роль и вера в то, что говорят другие о сходстве обучаемого с моделью. Замечено: чем больше подражают, тем больше видят сходство. Сходство особенно эффективно при научении эмпатии, когда оно привлекательно для обучаемого. Привлекательность модели (в частности, учителя или ученика), с которой происходит идентификация, часто описывается как особое чувство любви, выступающее главным мотивационным рычагом эмпатии.

Возникает исследовательская задача – как усовершенствовать обучение любовью. *Любовь* – это один из законов обучения и самообучения творчеству. Кроме нее важны такие мотивы, как «забота», «общее дело» группы, к которой принадлежит или хочет принадлежать ученик. В такого рода группе (так называемой референтной группе) эффективно действует механизм замещающего опыта, или замещающего переживания. Ученик идентифицирует себя с другими учениками и сопереживает им (так называемая «ролевая идентификация»). Эффективнее действуют и механизмы поощрения («подкрепления»). Ван Гог всю жизнь нуждался в «подкреплении». Огромную роль сыграл здесь его брат Тео.

Значение имеет не только эмпатия ученика с учителем, но и способность учителя войти в мир воображения и переживаний учеников. Некоторые данные говорят о том, что подражание, идентификация дают удовлетворение и сами по себе, без подкрепления. Среди объектов идентификации при научении творчеству важное место отводится делу, которым занимается референтная группа. Идентификация с делом – путь к формированию творческой личности с более высокой мотивацией, зрелой, самоактуализирующейся личности. Идентификация,

¹⁰ Молева Н., Белютин Э. Указ. соч. С.101.

в особенности в раннем возрасте, лежит в основе эффективности имитационного (подражательного) обучения в последующие годы. При формировании творческой личности художника особое значение имеют методы, приемы (например, оживление, олицетворение и др.), способствующие идентификации с художественной формой, со средствами выразительности (линиями, пространственными формами, цветовыми и др.), с материалом и инструментами (кистью, резцом, скрипкой и т. п.) творчества. Все эти методы активно использовал Ван Гог.

Можно было бы указать еще на многие экспериментальные результаты, связанные с обучением эмпатической способности. Знание этих данных необходимо для повышения эффективности научения творчеству. Следует только не забывать, что многим теориям художественного обучения и воспитания нередко свойствен функционалистский подход. Односторонность его в недооценке того, что обучение и воспитание в данной области – это формирование художественной, творческой личности как целостности, а не тренаж только отдельных (хотя и важных) способностей, узко направленных мотиваций и т. п. Развиваются не отдельные способности, а личность как целостность, и вместе с ней способности. На этом необходимо, на наш взгляд, делать акцент в практике формирования творческой личности. В этом отношении художественное развитие Ван Гога очень поучительно. Он постоянно «созревал» как художник, мастер, личность.

В центре воспитания и самовоспитания должна стоять задача формирования творческой личности, творческого «Я». Эта задача не тривиальная.

К сожалению, до сегодняшнего дня в практике воспитания и особенно обучения широко распространена система накопления и тренировки механически и аналитически приобретенных знаний и навыков. От знаний идут к навыкам и умениям, от образцов – к автоматизмам. Таким образом, полученные знания и навыки не опираются на органическую основу, на потребности личности. Поэтому они внутренне необоснованы и непрочны. Кроме того, такой подход «подавляет» личность и не позволяет обучаемым пользоваться «образцами» в личностном плане.

Речь идет, разумеется, не об умалении роли образования, тренировки логически-познавательного аппарата, а о необходимости подчинения задач образования задачам формирования творческой личности. А это значит, что исходным моментом должны быть потребности личности обучаемых и воспитуемых, их личностная мотивация, процесс самоактуализации и самовыражения. Представляется важным сосредоточить усилия воспитания и обучения на формировании творческого субъекта. В процессе воспитания и обучения важно создать такие условия, чтобы человек почувствовал в себе внутреннюю, личностную потребность мыслить, чувствовать и «говорить» на языке искусства.

Главный «урок» Ван Гога в том, что он сумел *сам* развить в себе такую потребность. Все остальное, как говорится «от бога» или от «природы». Как полагает Дж. Ревалд, Ван Гог, стал художником... 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».¹¹

¹¹ Ревалд Дж. Постимпрессионизм. Л. – М., 1962. С. 19. Только на эту работу Дж. Ревалда мы будем ссылаться далее.

Глава 1. «Эстетический человек»

«Ищи только прекрасное, ищи в полную меру своих сил: большинство редко находит прекрасное» (25).¹²

«... «Человек приходит в мир не для того, чтобы прожить жизнь счастливо, даже не для того, чтобы прожить ее честно. Он приходит в мир для того, чтобы создать нечто великое для всего общества, для того, чтобы достичь душевной высоты и подняться над пошлостью существования почти всех своих собратьев»» (26).

«И когда К. М. спросил меня, неужели я не испытываю никакого чувства к красивой женщине или девушке, я ответил, что испытывал бы больше чувства и предпочел бы иметь дело с женщиной уродливой, старой или нищей, словом, несчастной в любом отношении, но обретшей душу и разум в жизненных испытаниях и горестях» (43).

«Как бы часто и глубоко я ни был несчастен, внутри меня всегда живет тихая, чистая гармония и музыка» (110).

«Позади этих молодых деревьев, позади этой коричневатой-красной почвы очень нежное голубовато-серое небо, искрящееся, теплое, почти без синевы. И на фоне его подернутый дымкой бордюр зелени, кружево тоненьких стволов и желтоватых листьев. Вокруг, как темные массы таинственных теней, бродят несколько фигур – сборщики хвороста. Белый чепец женщины, нагнувшейся за сухой веткой, звучит внезапной нотой на глубоком красно-коричневом фоне почвы. Куртка ловит свет, – падает тень, – темный силуэт мужчины возникает на краю леса. Белый чепец, шаль, плечо, бюст женщины вырисовываются в воздухе. Фигуры эти необъятны и полны поэзии. В сумеречной глубокой тени они кажутся огромными незаконченными терракотами, которыми устлана чья-то мастерская» (123).

«Ты возразишь, что каждый с самого детства видит пейзажи и фигуры. Но вопрос в другом: каждый ли был достаточно вдумчивым ребенком, каждый ли, кто видел пустоши, поля, луга, леса, дождь, снег и бурю, любил их? Нет, не каждый похож в этом отношении на нас. Воспитанию в нас любви к природе способствовали окружение и особые обстоятельства, и для того чтобы эта любовь укоренилась, надо было обладать особым рода темпераментом и характером» (159).

«Нет ничего более прекрасного, чем природа ранним утром...» (183).

«Да, на меня всегда производит самое глубокое впечатление драма бурной природы, столь похожая на скорбную драму жизни» (194).

«Здесь, куда ни пойдешь, повсюду красиво. ... У степи в этот жаркий полуденный час вид порою далеко не привлекательный...»

«Вечером... эта надоедливая, однообразная местность становится такой же возвышенной, как картины Жюля Дюпре. То же свойство присуще здесь и фигурам – крестьянам, женщинам: они не всегда интересны, но, терпеливо присмотревшись к ним, неизменно открываешь в них нечто подобное Милле» (197).

«Вечер в степи был невыразимо прекрасен» (199).

«День прошел, как сон; я был так поглощен его упоительной музыкой... День прошел, а я совсем забыл о себе, внимая этой симфонии, длившейся с рассвета до сумерек или, вернее, от ночи до ночи» (207).

«Когда человек *ясно* выражает то, что хочет выразить, – разве этого, строго говоря, недостаточно?»

¹² В круглых скобках приводятся страницы указанного сочинения.

Когда он умеет выражать свои мысли красиво, его, не спору, приятнее слушать; но это не слишком много прибавляет к красоте правды, потому что правда прекрасна сама по себе» (216).

«... меня мало интересует, точно ли такой же у меня цвет, как в природе, – с меня достаточно, если он выглядит на моем холсте так же красиво, как в жизни» (257).

«Эти обширные равнины таят в себе неотразимое очарование. Я никогда не скучаю там, несмотря на весьма докучные обстоятельства – мистраль и мошкару. А раз всякие мелкие неприятности забываются при одном взгляде на эти просторы, значит в них что-то есть.

Как видишь, никаких *эффектов* здесь нет – на первый взгляд, во всем, что касается *фактуры*, это просто географическая карта, стратегический план, не больше. Кстати, я как-то гулял там с *одним художником*, и он объявил: «Вот что было бы скучно писать!» А вот я уже с полсотни раз взбирался на Монмажур, чтобы полюбоваться этими равнинами. И разве я неправ?

Гулял я там еще с одним человеком, который *не был художником*, и когда я ему сказал: «Знаешь, для меня все это прекрасно и бесконечно, как море», он ответил: «Я же люблю это больше, чем море, потому что это не только бесконечно – здесь еще *живут* люди». А уж он-то море знает!» (371). «Если в том, что ты делаешь, чувствуется дыхание бесконечности, если оно оправдано и имеет право на существование, работается легче и спокойнее» (397).

«Природа здесь необыкновенно красива! 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 на картинах Вермеера Дельфтского. Я не могу написать так же красиво, но меня это захватывает настолько, что я даю себе волю, не думая ни о каких правилах» (399).

«Я забываю обо всем ради внешней красоты предметов...» (571).

Комментарии

Н. А. Дмитриева

«...предполагал еще написать дровосеков в лесу, тряпичников на свалке и выкапывание картофеля. Ничего не было для него поэтичнее этих прозаических сюжетов. Высказывал и желание написать деревенские похороны, введя туда фигуру отца; написать отца и мать, идущих рука об руку в буковой осенней роще. И эпические, и лирические замыслы теснились в его воображении» (52).

«Если что живо во мне, то это немного старой поэзии настоящих вересковых лугов. Кажется, они еще существуют в Дренте, такие, какими были когда-то брабантские» (п. Р-11) (55).

«Это кажется несовместимым – но вспомним девиз молодого Ван Гога, Ван Гога – нехудожника: «печален, но всегда радостен». Как видим, он сохранял нечто постоянное в своих внутренних метаморфозах.

Недаром его так влекли контрастные цвета – он умел чувствовать странную гармонию духовных контрастов: радость – страдание; спокойствие – напряжение; утешительность – драматизм. Его лучшие полотна одновременно драматичны и приподнято праздничны» (104–105).

«Залог его будущего величия – в даре проникновения, в способности перевоплощаться душой в старика, в покинутую женщину, в заброшенного ребенка и даже в старую замороженную лошадь, даже в затоптанную траву на обочине дороги. Художественное развитие Ван Гога начиналось с чисто человеческих, а не эстетских переживаний» (157).

Вопросы для самопроверки

1. Какие черты (по Шпрангеру) присущи «эстетическому человеку»?
2. Приложимо ли понятие «эстетического человека» к личности Ван Гога?
3. Что привлекает Ван Гога в природе с эстетической точки зрения?
4. Какое место (по Н. А. Дмитриевой) в личности Ван Гога занимало чувство гармонии духовных контрастов?
5. Почему способность к перевоплощению, присущая Ван Гогу, характерна для «эстетического человека»?

Глава 2. «Художественный человек»

«Какая увлекательная вещь – увидеть предмет и, найдя его прекрасным, думать о нем и крепко удерживать его в памяти, а потом взять и сказать: «Я нарисую его и буду над ним работать, пока он не обретет жизнь»» (87).

«Именно потому, что у меня руки рисовальщика, я и не могу перестать рисовать. Скажи сам, разве я когда-нибудь сомневался, медлил или колебался с того дня, как начал рисовать?» (90).

«В самых нищенских лачугах и грязных углах я вижу сюжеты рисунков и картин, и меня непреодолимо тянет к ним. Чем дальше, тем больше отходят на задний план другие интересы, и чем больше я освобождаюсь от них, тем острее мой глаз начинает видеть живописное. Искусство требует упорной работы, работы, несмотря ни на что, и непрерывного наблюдения» (110).

«Подлинный колорист тот, кто, увидев в природе какой-нибудь тон, сразу понимает, как его надо анализировать, и говорит, например: «Это зелено-серо-желтый с черным и почти без синего» и т. п. Иными словами, это человек, который умеет получить на своей палитре серые тона природы» (112).

«... фигурка землекопа, вспаханные борозды, кусок земли, море и небо – сюжеты такие серьезные, трудные и в то же время такие прекрасные, что передаче скрытой в них поэзии безусловно стоит посвятить жизнь» (118).

«Эти два этюда я сделал с особым удовольствием, равно как и то, что наблюдал в Схевенингене: большое пространство в дюнах утром после дождя, сравнительно зеленая трава и на ней черные сети, разостланные огромными кругами, из-за чего на земле возникали глубокие красноватые, черные, зелено-серые тона.

На этой мрачной земле сидели, стояли или расхаживали, как темные причудливые призраки, женщины в белых чепцах и мужчины, растягивавшие и чинившие сети. Все казалось таким же волнующим, удивительно пасмурным и строгим, как на самых красивых полотнах Милле, Израэльса или де Гру, какие только можно себе представить. Над пейзажем нависало бесхитрое серое небо со светлой полосой на горизонте» (120).

«Я описал тебе природу; не знаю, насколько мне удалось передать этот эффект в этюде, но знаю, что я был поражен гармонией зеленого, красного, черного, желтого, синего, коричневого, серого».

«Наконец, у меня получился этюд, в котором, думается мне, есть какое-то содержание, который что-то выражает, что бы о нем ни говорили» (123).

«Я твердо знаю, что у меня есть чувство цвета и что оно будет становиться все острее и острее, ибо живопись проникла в меня до самого мозга костей».

«Я запросил ее о некоторых подробностях работы ткачей, которые очень меня интересуют.

Я видел их, когда был в Па-де-Кале – это изумительно красиво. Впрочем, покамест мне еще не нужно писать ткачей, хотя я, вне всякого сомнения, рано или поздно возьмусь за них» (124).

«Как раз в эту минуту я вижу из окна моей мастерской великолепный эффект. Город с его башнями, крышами и дымовыми трубами выступает из мглы, как темный, мрачный силуэт на фоне светлого горизонта. Последний, однако, всего лишь широкая полоса, над которой нависает темная туча, более плотная внизу, а сверху разодранная осенним ветром на большие уплывающие клочья. Тем не менее благодаря полосе света в темном массиве города то тут, то там поблескивают мокрые крыши (на рисунке их следует обозначить полосками

телесного цвета), и это дает возможность отличить красную черепицу от шифера, хотя вся масса выдержана в одном тоне.

На фоне всей этой сырости по переднему плану сверкающей полосой проходит Схенквег. Листва тополей – желтая, края канав и луга – глубокая зелень, фигурки – черные.

Я нарисовал бы все это, вернее, попытался бы нарисовать, если бы не пробился целое утро над фигурами грузчиков торфа: моя голова слишком еще полна ими и в ней едва ли найдется место для чего-нибудь нового» (135).

«Твои описания так часто на какое-то мгновение показывали мне Париж, что на этот раз я дам тебе возможность взглянуть из моего окна на покрытый снегом двор.

Добавлю к этому вид одного из уголков дома – два впечатления от одного и того же зимнего дня.

Поэзия окружает нас повсюду, но, увы, закрепить ее на бумаге – гораздо сложнее, чем любоваться ею» (175).

«... живопись требует дарования. Да, дарование, конечно, необходимо, но не совсем в том смысле, в каком его обычно себе представляют. Нужно уметь протянуть руку и взять это дарование (что, разумеется, нелегко), а не ждать пока оно проявится само по себе. В слове «дарование» что-то есть, но совсем не то, что предполагают люди. Чтобы научиться работать, нужно рисовать» (202).

«... в искусстве старомодные представления о прирожденной гениальности, вдохновении и пр. должны быть, не скажу отброшены совсем, но тщательно исследованы, проверены и весьма основательно пересмотрены. Я вовсе не отрицаю, что существуют гении, и даже прирожденные...» (217).

«Многие я нахожу *очень красивыми*, и тут я имею в виду, прежде всего, работы колористов или тех, кто пытается таковыми быть, кто ищет повсюду светлые, перламутровые сочетания. Но, на мой взгляд, это не всегда *настоящее*; это слишком жеманно, и я предпочитаю видеть простой мазок и менее аффектированный, менее сложный цвет, одним словом, больше простоты, мудрой простоты, которая не боится смелой техники» (266).

«Будь я иным человеком, я избрал бы себе в жизни другое дело; но раз уж я таков, каков есть, я часто занимаюсь живописью не без удовольствия и за дымкой времени уже провижу те дни, когда научусь писать картины, в которых будет и молодость и свежесть, хотя сам я давно их утратил» (331).

«Поэтому поразмысли, что лучше – утверждать, будто ты занимаешься искусством ради каких-то благих целей, или откровенно сознаться, что у тебя есть к нему призвание, которое родилось на свет вместе с тобой, которое сильнее тебя и которому ты отдаешься потому, что подчиняешься своей природе» (333).

«Однако согласитесь, что люди больные и сумасшедшие тем не менее довольно часто любят природу. Таковы художники» (578).

«Фигуры – единственное в живописи, что волнует меня до глубины души: они сильнее, чем все остальное, дают мне почувствовать бесконечность...» (375).

«Но вернемся, однако, к нашей теме. Итак, египетские художники, люди верующие и руководствовавшиеся в работе инстинктом и чувством, умели с помощью нескольких искусственных кривых и безошибочного ощущения пропорций передать неуловимое: доброту, бесконечное терпение, мудрость, душевную ясность. Этим я еще раз хочу сказать, что, когда изображаемый предмет гармонирует с манерой его изображения, в работе есть стиль и она становится искусством» (472).

«Кипарисы все еще увлекают меня. Я хотел бы сделать из них нечто вроде моих полотен с подсолнечниками; меня удивляет, что до сих пор они не были написаны так, как их вижу я.

По линиям и пропорциям они прекрасны, как египетский обелиск.

И какая изысканная зелень!» (477).

«Есть только один или почти единственный художник, о котором можно сказать то же самое, – это Рембрандт. У Шекспира не раз встречаешь ту же тоскливую нежность человеческого взгляда, отличающую «Учеников в Эммаусе», «Еврейскую невесту» и изумительного ангела на картине, которую тебе посчастливилось увидеть, эту слегка приоткрытую дверь в сверхчеловеческую бесконечность, кажущуюся тем не менее такой естественной» (478).

«Какая любопытная вещь *мазок*, прикосновение кисти к холсту!

Художник, работая на воздухе под ветром, солнцем и взглядами зевак, заполняет холст кое-как, по мере сил, но вместе с тем схватывает в натуре то, что в ней есть подлинного и существенного, а в этом-то и состоит главная трудность. Когда же потом, через некоторое время он возвращается к этюду и приводит мазки в соответствие с характером предметов, у него получается нечто более гармоничное и приятное для глаза, нечто более умиротворенное и улыбающееся» (491).

«Картина начинается там, где есть линии – упругие и волевые, даже если они утрированы. Приблизительно то же чувствуют Бернар и Гоген. Они совсем не требуют, чтобы, скажем, у дерева была достоверная форма, но стараются, чтобы каждый мог определить, круглая это форма или четырехугольная. И, ей-богу, 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!»» (495).

«... художник не может писать так, как он видит» (509).

«Что поделаешь! Я не эксцентричен: греческая статуя, крестьянин Милле, голландский портрет, обнаженная женщина Курбе или Дега – эти совершенства с их спокойной моделировкой производят на меня такое впечатление, что после них многое, в том числе примитивы и японцы, начинает мне казаться лишь «*пробой пера*». Это тоже необычайно интересует меня, но только законченная вещь, только совершенство позволяет нам ощутить бесконечность, а ведь наслаждение прекрасной вещью, подобно обладанию женщиной, и есть миг бесконечности» (548).

Комментарии

Дж. Ревалд

«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 Нуэнене 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 художнической карьеры.

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 Гог необходимо было выразить все, кипевшее в его мозгу и сердце, и дало ему мужество стойко продолжать борьбу» (21–22).

*Ирвинг Стоун*¹³

«Он знал, что люди смотрят на него как на странного, малоприятного бездельника, не нашедшего себе места в жизни. Ему хотелось показать в своих работах, чем переполнено сердце этого бездельника и чудака. В самых жалких лачугах, в самых грязных углах ему виделись картины и рисунки. Чем больше он писал, тем больше терял интерес ко всякой другой работе. И по мере того как он отдалялся от посторонних дел, глаза его все острее схватывали в жизни яркое, живописное. Искусство требовало упорной работы, несмотря ни на какие трудности, оно требовало неусыпной наблюдательности» (239).

Н. А. Дмитриева

«В том, что он считал важным, Ван Гог был максималистом».

«...фантастическим религиозным рвением.

Оно дошло до апогея в Париже, куда его перевели весной 1875 года» (13).

«...в шахтерском поселке какой-то неудачливый евангелист, подыхая от голода и снедаемый отчаянием, решил научиться рисовать?

Было бы, впрочем, глубоким заблуждением думать, что он пошел на это только с отчаяния: была не была, стану художником – это лучше, чем стать булочником! Стать художником – не было для него одной из возможностей «вырваться из клетки», а поистине единственной. Этот голос, этот призыв звучал в нем давно, и его жажда апостольства проистекала отсюда – он заблуждался только в роде апостольства, к которому призван.

¹³ Стоун И. Жажда жизни: Повесть о Винсенте Ван Гоге. СПб., 1993. В дальнейшем ссылки на И. Стоуна имеют в виду эту работу.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.