

УСТРЕМЛЕНИЯ НОВОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ ЖИВОПИСИ

(СЕЗАНН. ВАН-ГОГ. ГОГЕН)

У всех разнообразных и друг на друга не похожих течений искусства, обобщаемых под именем «Новой живописи», есть одно общее свойство: эти картины никогда не становятся понятны с первого раза и требуют известной привычки глаза.

Мысленно возвращаясь к самым первым своим впечатлениям французской живописи, я совершенно ясно помню ту растерянность, смущение и невольный протест глаза, которые возникли во мне, когда я в первый раз вошел в ту залу Люксамбурского музея, где помещается коллекция Кайбота,¹ обнимающая Клода Моне, Ренуара, Сизлея, Дега и Сезанна. Этот непроизвольный протест перешел бы, наверное, в негодование и издевательство, если бы не тенденциозное сочувствие «новому искусству», которого я еще не знал, но которому приехал учиться.

Спустя некоторое время, растревоженный этим впечатлением глаз стал замечать вокруг себя на парижских улицах больше красок и линий, чем мог видеть раньше, по-новому стал видеть солнечный свет, и тогда, вернувшись к полотнам импрессионистов, я мог сказать им радостно и уверенно «да!».

Чешуя спала с глаз, и я уже удивлялся тому, что не понял и не увидел их с первого раза.

Прозрение это наступило не так, как это бывает относительно картин старых мастеров — благодаря расширению и углублению общего эстетического познания, а лишь через новый опыт, через новое прозрение глаза.

Тогда я стал водить в Люксамбурский музей тех, кто не понимал «новой живописи», и объяснял ее. И выяснилось, что старое искусство можно осветить словом, для понимания же нового необходим личный опыт глаза, и никакие слова объяснений не могут помочь.

Действительно, существуют две живописи, и хотя имена «старая» и «новая» живопись сложились совершенно произвольно, тем не менее под этими именами скрыты вполне реальные понятия.

Различие это таится в основных свойствах нашего глаза.

Свет, прорвавший окна в темном человеческом жилище, точно так же просверлил слепую броню черепа, разбередил спавшие нервы и растрявил их боль до неугасимого горения, которое стало зрением.

Это было безумие боли, купель страданий, нестройность расплавленного хаоса красок, которые хлынули в сознание человека.

Тогда сознание, великий уравновешиватель страданий, призвало на помощь то чувство, которое служит для человека критерием объективного, — осязание.

Осязание, в котором был скоплен весь опыт человека о реальностях вещей, слившись со зрением, стало линией, формой, гранью, перспективой.

Растворившись в отвлеченной геометрии форм, зрение перестало быть болью, а стало знанием.

Так человек снова стал слепым.

Наше зрение, которым мы пользуемся каждую минуту, не есть виденье. Это лишь бессознательная логическая работа, беглое чтение иероглифов привычной обстановки, которые мы различаем по внешним признакам, как слова в книге. Обычно мы не видим глазами, мы лишь собираем материалы, отмечаем и группируем.

Из этих качеств нашего зрения вытекает неизбежность существования двух стихий живописи: одной синтетической, основанной на том опыте, который наш глаз унаследовал от осязания, и другой аналитической, существующей новыми прозрениями глаза.

Если первая нас успокаивает и дает то ощущение гармонии, которое обычно считается необходимым свойством истинной красоты, то другая тревожит и срывает с нашего глаза те покровы знания, под которыми успокоился для нас зрительный мир.

Поэтому, когда мы *впервые* останавливаемся перед картинами новых мастеров, то в наш мозг врываются вихри огня и красок и нам снова приходится переживать страдания слепого существа, которое впервые стало безумно зренiem.

Когда эстетическое чувство, жаждущее успокоения и гармонии, протестует, зрячий человек, не подозревающий о том, что он слеп, негодует, поносит новую живопись скверными словами и утверждает, что «в природе так никогда не бывает».

В сущности ни аналитическая, ни синтетическая живопись не могут существовать отдельно одна от другой, они существуют в каждой картине. Но преобладает одна из них соответственно искаиням художника.

Раньше художники искали смысла видимого, в конце же XIX века они начали стремиться увидеть новое. Первых можно сравнить с оратором, произносящим вдохновенную речь, а вторых с поэтом, раскрывающим новые миры в звуке отдельного слова.

Старый художник, рисуя лицо человека, стремился познать его индивидуальность, его личный характер, новый же в том же лице видит лишь поле преломления света и противупоставление красок и, изучая их, прозревает через них мировые законы зrenия. Кто из них правее — вопрос праздный. Но если синтетическая живопись понятнее и приятнее для зрителя, то путь художника-аналитика труднее и трагичнее.

Марсель Швоб в одной из своих «Вымышленных жизней» такими словами рассказывает жизнь живописца Паоло Учелло:²

«Учелло не заботился о реальности вещей, но лишь об их разнообразии и о бесконечности линий; он рисовал синие поля и красные города, рыцарей в черных доспехах, на лошадях из черного дерева и с огневеющими ноздрями и копья, подобные лучам солнца, устремленные во все концы неба.

Он составлял круги, делил углы, исследовал все создания во всех их видах, он ходил спрашивать объяснения проблем Эвклида у своего друга математика Джованни Маннетти;³ после он запирался и покрывал листы бумаги точками и дугами. Он постоянно занимался архитектурой, но вовсе не для того, чтобы строить.

Он ограничивался тем, что намечал направление линий от фундамента до верхних карнизов, пересечения прямых линий, схождения сводов к их ключу, ракурсы потолочных балок, которые расширялись веерами, расходились в одну точку в глубине длинных зал. Он изображал всех животных, их движения, людей для того лишь, чтобы свести их к простейшим линиям.

Затем, подобно алхимику, который топит металлы и элементы и в их сплавках ищет золота, Учелло сливал все формы в плавильную печь форм. Он их соединял, комбинировал, плавил, чтобы найти простейшую форму, от которой зависели бы остальные. Он думал, что можно упростить все линии до единой идеальной формы. Он хотел познать мир так, как он отражается в глазу Господа, который видит все фигуры лучащимися из единого сложного центра.

Кругом него жили и творили Гиберти, делла Роббиа, Брунелески, Донателло,⁴ каждый гордый своим искусством и презирая бедного Учелло с его манией перспективы, с его голодным домом, полным пауков. Но Учелло был еще более горд, чем они. С каждой новой комбинацией линий он мечтал, что нашел метод творчества. Своей целью он ставил не подражание природе, но власть свободно создавать вещи. Так он жил, и его тяжело думающая голова была всегда завернута в плащ. Он не замечал того, что он ел и что он был и стал вполне подобен отшельнику. Однажды в поле около старых камней, заросших травой, он встретил девушку в венке из цветов. Она была одета в длинное платье, стянутое у пояса бледной лентой, и движения ее были гибки, как стебли, которые она гнула. Ее звали Сельваджия, и она улыбнулась Учелло. Он отметил изгиб ее улыбки. А когда она посмотрела на него, он увидел все маленькие линии ее ресниц, кружки ее зрачков, и изгиб ее век, и тонкие завитки ее волос, и он представил себе мысленно различные положения венка, который был на ее голове. Но Сельваджия не знала об этом, потому что ей было тринадцать лет. Она взяла Учелло за руку и полюбила его. Учелло увел ее в свой дом.

Целые дни она сидела на корточках перед стеной, на которой Учелло чертил вселенские формы. Никогда она не могла понять, почему он больше любил смотреть на прямые и дугообразные линии, чем на нежное ее лицо, которое тянулось к нему.

Утром она просыпалась раньше Учелло и радовалась, видя себя окруженней нарисованными птицами и зверями. Учелло нарисовал ее губы, ее глаза, ее волосы, ее руки, отметил все положения ее тела; но он не написал с нее портрета, как делали другие художники, когда любили женщину.

Ибо Учелло не знал радости ограничиваться индивидуальностью. Все формы и движения Сельваджии были брошены в плавильную печь форм вместе с движениями животных, линиями растений и камней, лучами света, извивами дыма и морских волн. И, не думая о Сельваджии, Учелло оставался склоненным над плавильной печью форм.

Между тем в доме Учелло нечего было есть. Сельваджия не посмела об этом сказать ни Донателло, ни другим. Она замолчала и умерла. Учелло

зачертил фигуру ее окоченевшего тела и сочетанье ее худеньких ручек и линию ее бедных замкнувшихся глаз. Он не знал, что она умерла: впрочем, он настолько же не знал, что она была жива. Эти новые отмеченные формы он кинул туда же, где были все формы, им собранные.

Учелло стал стар, и никто не понимал его картин. В них видели сплетение кривых линий. В них невозможно было больше различить ни земли, ни растений, ни животных, ни людей. Уже в течение многих лет работал он над своим лучшим творением, которое он укрывал от всех глаз. Оно должно было обнять все его исследования и стать верным лицом его концепции. Учелло кончил свою картину, когда ему было 80 лет. Он позвал Донателло и благоговейно раскрыл ее перед ним. Донателло воскликнул: „О, Паоло, закрой свою картину!“. Учелло стал спрашивать великого скульптора, но тот не прибавил ни слова. Таким образом Учелло узнал, что он сотворил чудо. Но Донателло не видел ничего, кроме бессвязного клубка линий.

Несколько лет спустя Паоло Учелло нашли мертвым от истощения на его одре. Лицо его лучилось морщинами. Глаза остановились на познанной тайне. В плотно сжатой руке он держал клочок бумаги, покрытый переплетеньями, которые шли от центра к окружности и от окружности возвращались к центру».

Эта жизнь глубоко напоминает жизнь Сезанна, как мы знаем ее по Клоду Лантье в романе Золя «L'oeuvre»,⁵ и жизнь Ван-Гога, как она раскрывается из его переписки.

Клод Лантье — Сезанн пишет, точно так же как Учелло, портрет своего умершего ребенка, и толпа на выставке издевается над его вещью. Ван-Гог в своих письмах в каком-то экстазе переименовывает целыми страницами имена красок, которыми он пишет свои этюды.

Паоло Учелло искал смысла линии, Ван-Гог и Сезанн искали смысла красок.

До прекрасного, трогательного и жалкого безумия Сезанна и Ван-Гога живопись дошла через импрессионизм. Это был длинный путь.

Своим предком импрессионисты именуют Делакруа. Делакруа, зачарованный Тицианом и Веронецом, искал лишь большей яркости и полноты красок, ударяя, как литавры, друг о друга дополнительные тона. Но его сущностью оставались не краски, а романтический пафос композиций.

Эдуард Манэ пошел от испанцев: от Веласкеза и Гойи, и слишком любил и ценил личность. Первое поколение импрессионистов — Кл. Моне, Сизлей, Ренуар — еще не переживало трагедии Учелло. Для них живопись была радостным, простым и наивным искусством.

В тот знаменательный для французского искусства день, когда в маленьком голландском городке Саандаме юный Клод Моне,⁶ разворачивая купленный им в лавке кусок сыра, увидел, что он завернут в рисунок, который был первой японской гравюрой, попавшейся ему на глаза, и был так потрясен неожиданным откровением красок, что от радости мог лишь несколько раз воскликнуть «черт побери! черт побери!», в этот день импрессионизм родился⁷ и стал существовать.

Правда, японское искусство Гонкуры открыли двадцатилетием раньше⁸

и уже в слове создавали то, что впоследствии стало импрессионистским пейзажем, но кто читал Гонкуров в то время — в начале семидесятых годов? И молодые художники, так же как Клод Моне, не только не видали, но и не слыхали ничего о японском искусстве. Нужна была лишь эта маленькая гравюра Корена,⁹ изображавшая стадо диких коз, измятая и запачканная голландским сыром, чтобы серая плева сошла с глаз европейской живописи.¹⁰ Зарождение импрессионизма было радостно, как ранняя весна Ренессанса. Первые импрессионисты не строили никаких сложных теорий.

Они вышли на свет из темной комнаты и по-детски радовались свету и краскам и передавали наивно и точно, как примитивы *plein-air'a*, лишь то, что они видели, не заботясь ни о каких обобщениях и углублениях.

Казалось бы, что судьба Учелло суждена была той группе, что пошла за ними и дала научное обоснование их теориям, — неоимпрессионистам: Сейра, Синьяку, Люсу, Рюиссельбергу,¹¹ но это было не то. Неоимпрессионисты вовсе не искали в самой живописи новых законов света. Они лишь применили готовые научные теории Гельмгольца, Шевреля к живописи,¹² созданной Моне, и стали писать ярко, логично, но холодно и утратили солнечный лиризм первых импрессионистов.

Судьба Учелло была суждена Сезанну и Ван-Гогу.

Сезанн — это Савонаролла современной живописи.¹³ На искупительном костре своего творчества он сжег все внешне красивое, все маскарадные наряды и маски, все чары века сего. Это аскет, подвижник, иконооборец. Его живопись это обнаженная правда. Не правда ослепительного впечатления, как у импрессионистов, а скучная и некрасивая правда упорной работы, от которой начинает мутиться в глазах, фигуры кривятся, краски становятся жестяными и грязными. В нем несокрушимый порыв творческой воли и глубокое отчаянье работы.

В мире линий и красок, точно так же как и в мире слова, существуют «клише»: готовые фразы, употребляющиеся в речи как простые слова. Для понимания речи клише необходимы. В то время как обилие их делает речь плоской и пустой, полное отсутствие их ведет к темноте и непонятности произведения, к мученичеству художника. Таким мучеником был Маллармэ во вторую половину своего творчества, такое же мученичество — картины Сезанна.

Грубая и жестокая живопись Сезанна так же глубоко утончена, как поэзия Маллармэ, как искания Учелло. Сезанна оценили раньше всего, еще со времени первого героического похода Гюисманса,¹⁴ как изобретателя *natures mortes* — синей скатерти, фаянсовых тарелок и красных яблок. Это было самое доступное в нем.

Безотрадные пейзажи его, написанные тяжелыми глыбами, точно грубая мозаика из потускневшей жести, цинка, съеденного кислотами, и зацветшей меди, уже труднее приемлемы для глаза. Точно так же, как Учелло прозревал свои безотрадные круги, сечения и кривые в полноте расцвета итальянского Ренессанса, точно так же Сезанн свои тусклые жестяные пейзажи, написанные с такой титанической силой, видел под сияющим золотом провансальского солнца.

Сила же, вложенная им в его портреты, почти недоступна пониманию того глаза, который не привык жить распластанным на полотне. В этих портретах страшная правда галлюцинации глаза, пресыщенного работой, ослепшего от внимательного взглядуванья. Фигуры их кривы, лица склонены, глаза не поставлены на место; даже внешнюю правильность рисунка, даже соблюдение анатомического скелета Сезанн-подвижник отвергает как непростительную роскошь, пошлое клише знания.

Пустынник Пафнутий в «Таис» Анатоля Франса, после того как он потряс своим обличающим словом душу юной Александрийской куртизанки и на костре заставил ее сжечь ее сокровища, в течение целого дня волочит за собой по раскаленным пескам ее, измученную и кающуюся, и наконец оборачивается и плюет ей в лицо святым христианским плевком. Портреты Сезанна таят в себе оскорбительность, необузданную грубость, пламенеющую чистоту и святость такого плевка. В них дух все-сожжения, пламень великолепного аскетизма. Сезанну можно удивляться; но можно ли его полюбить? А вместе с тем по широте и полноте колорита чувствуется, что, приди Сезанн в другую эпоху, когда надо было не разрушать старые клише, а произносить пышные и красивые речи, он бы говорил не менее звучными октавами, чем Веронез, не менее законченными стансами, чем Тициан.

В этом его отличие от *Ван-Гога*. В какую бы эпоху расцвета Ван-Гог ни пришел на землю,¹⁵ он всегда остался бы тем же Ван-Гогом, эпилептиком красок, тем же человеком с бледно-желтым бескровным лицом, с жалкими бесцветными глазами, в синей шапке с черным мехом и кровавой повязкой вокруг головы, как на его известном автопортрете, где он написал себя с отрезанным ухом.

История этого портрета кажется эпизодом из жизни Учелло. Это было в Арле. Ван-Гог работал до экстаза. Он настойчиво звал к себе Гогена из Бретани. Гоген приехал. Они поселились в одной комнате и работали вместе, рядом, как два слона, регулярно, без отдыха, без передышки, каждый делая по два этюда, ни о чем друг с другом не говоря, ни о чем не думая, кроме красок. В это время Ван-Гог стал тихо сходить с ума. Однажды, когда Гоген ушел на работу, он отрезал себе бритвой правое ухо до самого корня, отнес его в полицейский комиссариат и, вернувшись домой, сел перед зеркалом писать свой портрет, четко отмечая эффект темно-зеленой куртки на бирюзово-зеленом фоне стены, красноватый японский эстамп, желтое деревянное окно и нервные подергивания боли на своем бескровном лице. Через несколько дней он по собственному побуждению отправился в психиатрическую лечебницу, откуда писал Гогену: «Приезжай сюда. Здесь тебя тоже вылечат».

После он выздоровел и снова писал копченые селедки в бронзовых и синих тонах, пронизанные светом подсолнечники на зелено-голубом фоне. Однажды он вышел на этюды с холстами, но, не дойдя до того места, где обычно садился писать, достал револьвер и выстрелил себе в живот. Он не упал, но дошел до ближайшего кафе, сел на табурет посреди комнаты и попросил сходить за доктором. Тогда только заметили около него лужу крови. «И это не сорвалось?» — спросил он врача. Когда же тот

ответил ему, что рана смертельна, Ван-Гог спросил табака, набил трубку и, сидя согнувшись на табурете, долго и тяжело затягивался, пока не упал мертвый, не произнеся больше ни слова.

В лице Сезанна и Ван-Гога аналитическая живопись дошла до последних пределов психологических возможностей. Дух современного человека не мог больше выдержать язвы на свет разверстого, ничем не защищенного глаза.

Такова судьба всех искателей философского камня в области искусства. Их жизнь всегда тесна, душна и трагична. А пригоршни драгоценностей, ими оставленные (драгоценностей, которые никогда не радовали их самих, потому что не о них они мечтали), они таят в себе роковые чары заклятых ожерелий и перстней, несущих с собою злой рок и жажду смерти. Произведения эти так напитаны горьким хмелем их души, что в том тревожном восторге, который внушают они, невозможно отделить эстетического наслаждения воплощенными формами от острой жалости и удивления к их судьбе. Так, рассматривая старинное здание, нельзя определить, что волнует больше: гармония ли архитектурных линий или исторические воспоминания.

Рядом с этими мучениками новой живописи, с этими «побежденными, чьи сердца переполнены пеплом печали», стоит героическая фигура завоевателя империи — Гогена. Он один из могучего племени легендарных полубогов и героев. Если он не царь современной живописи, то он «царский сын». (К нему так идет это имя, которое граф Гобино употреблял для обозначения сверхчеловека.¹⁶ Этот блестящий и парадоксальный мыслитель, имевший такое влияние на Ницше, воспитал свой ум в Персии у древнейших горнов восточной мудрости, и это имя, переносящее в страны «тысячи одной ночи», звучало для него проще, человечнее и горделивее, чем отвлеченное понятие «сверхчеловека». Царский сын на самом деле может быть сыном купца или сыном крестьянина, но все же он царский сын, потому что он молод, предприимчив, силен, свободен, жаждет завоевания новых царств).

Гоген был царским сыном.

В жилах Гогена текла кровь, сгустевшая под перуанским солнцем, и в сердце его вспыхивали древние мечты о золоте и пурпуре. Ему должны были грезиться походы Кортэса, его душе должно было узывно говорить то мгновение, когда Пизарро, дойдя до Тихого океана, по пояс вошел в воду со знаменем в руках и объявил океан под властью святой Марии Пречистой.

Его жажду золота не могли удовлетворить желтые подсолнечники Ван-Гога на бирюзовом фоне, а его тоску по пурпуре и блеску — красные яблоки и фаянсовые тарелки Сезанна на голубой скатерти.

Его кровь задыхалась среди этих импрессионистических мелочей, среди этих искусственных трамплинов света, в которых Ван-Гог и Сезанн искали философского камня живописи.

Гогену не нужно было философского камня. Он любил простое, реальное, конкретное, человеческое. Он любил вещества и его формы, а не идею. Он искал вовсе не новой живописи, а новых ликов жизни. И когда

он нашел их, полюбил и понял, тогда он мимоходом создал и новую живопись.

Глубокая истина заключается в том, что искусство в противоположность философскому мышлению изображает лишь индивидуальное и жаждет лишь исключительного. Оно не обобщает явления, оно индивидуализирует их.

На дверях лабиринта предательски перепутаны надписи: те, кто прямо идут на поиски отвлеченных идей, принципов и систем, те попадают в липкие сети маленьких вещей, серых и будничных, тарелок и яблок Сезанна, чертежей Учелло и копченых селедок Ван-Гога; те же, кто, не заботясь об общем, влюбляются в вещи и готовы всем своим бессмертием пожертвовать за преходящие формы этого мира, те находят играя философский камень, превращающий в золото все, к чему ни прикасаются они.

Гоген ушел из Европы в поисках не за живописью, а за новой жизнью. Он нашел ее в Океании, там, где самое старое земное человечество, человечество трижды доисторической Лемурии,¹⁷ сохранило наивную свежесть первой юности Земли.

Он оставил Бретань, где работал вместе с Ван-Гогом, Серюзье и Морисом Дени,¹⁸ и уехал на Таити.

Это было восьмого июня (он отметил этот день, как важное событие в своей жизни), когда он вступил на землю Таити.¹⁹ Огляdevшись, он не мог не заметить, что этот остров лишь вершина горы, затопленной во время последнего всемирного Потопа. Таити переживал тревожные дни: последний король острова был болен,²⁰ и темные пятна, выступавшие на горе в час заката, предвещали его смерть. Вместе с королем умирали последние скрепы древнего царства. Во время похорон короля Гогена призвали помочь королеве²¹ украшать залу, в которой совершилась церемония. По ночам он слушал погребальные песни, которые пел весь народ, и они звучали для него слаще Патетической симфонии. После он ушел из столицы Папеэте, где было слишком много европейцев, в глубину острова и нашел для себя хижину в округе Матаиэа. Хижина стояла на плече горы, а кругом было море.

Прежде всего, поселившись в ней, он познал одиночество и молчание таитийской ночи, от которой был отделен лишь легким наметом пальмовых листьев. Утром он увидел на море пирогу и в ней нагую женщину.

На пурпурной земле лежали желтые, как бы металлические листья, складывавшиеся в узорные знаки священного письма. И он прочел в них слово Atua, что по-маорийски значит Бог.

Так в первый день были преподаны ему молчание, нагота и имя Божье.

На другой день он почувствовал голод, но увидел, что здесь ничего нельзя купить за деньги и что, хотя пища висит на деревьях и кишит в море, но он не умеет достать ее. Тогда к хижине его подошла маленькая девочка и поставила перед ним вареные овощи и свежие плоды. А когда он насытился, мимо него прошел человек и спросил: «Paia?» (сыт ли ты?).

И Гоген спросил себя в первый раз, кто дикарь: они или он?

Он пытался писать. Но пейзаж с его свободными, дикими красками ослеплял его. Он не решался сказать на полотне то, что видели его глаза.

В его хижину пришла женщина и стала рассматривать фотографии, развешанные на стенах. «Олимпию» Эдуарда Манэ она рассматривала с особым интересом.

— Она нравится тебе?

— Да, она очень красива. Она твоя жена?

И тогда Гоген солгал и признал себя мужем прекрасной Олимпии. Эта женщина согласилась, чтобы он написал портрет.

Она не была красива согласно европейским канонам красоты. Она была прекрасна; черты ее лица были гармоничны, углы рождались от пересечения изогнутых линий, как на портретах Рафаэля, и рот ее был вылеплен скульптором, который в одну линию сумел вложить всю радость и все страдания одновременно. Он работал страстно и торопливо, читая в чертах ее лица и в глубине ее глаз тысячелетия неведомой ему жизни.

Он начал понимать язык таитян и во всем стал подобен людям, жившим рядом с ним. И они приняли его и стали смотреть как на своего. Один из его новых друзей однажды сказал ему: «Ты не такой, как все. Ты можешь то, чего другие не могут. Ты приносишь пользу людям».

Это слово больше всего поразило Гогена. Это был первый человек, из уст которого он услыхал, что *художник — полезен*.

Из черного и розового дерева он вырезал фигуры людей и богов, и его стали звать на острове «человеком, который делает людей».

В нем возникло желание найти себе жену. Он сел на лошадь и поехал на другой край острова.

Когда он проезжал через округ Фаонэ, один старик сказал ему с порога своего дома: «Эй, человек, который делает людей, иди есть с нами».

— Я иду искать себе жену, — ответил он на вопрос, куда идет он.

— Хочешь взять мою дочь? Она молода, красива и здорова.

— Приведи ее.

На ней было прозрачное платье из розовой кисеи, чрез которую были видны ее золотистые плечи и грудь, которая была заострена двумя твердыми розовыми сосцами. Ей было тринадцать лет, как Сельваджии. Ее звали Теура.

— Ты не боишься меня? — спросил Гоген.

— Aita! (нет).

— Хочешь всегда жить в моем доме?

— Eha! (да).

Так Теура стала его женой.

Теура была смешлива и грустна одновременно. Она говорила мало. Сперва они внимательно изучали друг друга. Но в то время как через несколько дней он почувствовал, что Теура читает в его душе, как в открытой книге, сам он увидел, что в ее юной и древней душе таятся неразрешимые для европейца тайны. Он полюбил Теуру и сказал ей об этом. Она же засмеялась, потому что уже знала это. И Теура полюбила его, но не говорила об этом. Она помогала его работе и научила многому, чего он не знал.

Однажды, когда, ушед на целый день в город, он вернулся позднею ночью, то застал Теуру в темной комнате, лежащей на груди, с зрачками,

безмерно расширенными от ужаса. Она смотрела на него и не узнавала. Страх ее был могуч, передавался ему; когда она пришла в себя, она сказала ему голосом, в котором дрожали рыданья:

— Никогда не оставляй меня одну без огня.

— Мы, французы, ничего не боимся, — сказал Гоген. Но это была ложь, потому что в этот час ему открылось познание великого страха, которым живо человечество.

Теура научила его именам богов страшных и могучих, которые сотворили мир и правят им; она сказала ему имена звезд и планет и спела ему старые легенды..И он чувствовал, что миллионы поколений древнейшего из человечеств говорят с ним ее младенческим лепетом. У него же не было тех знаний, которыми он мог бы обогатить ее. Он пытался объяснить ей, что земля движется вокруг солнца, но не мог.

В словах же маорийских легенд он нашел семена и прообразы всех идей и научных теорий, которыми гордится европейская наука.

Однажды, когда начался лов рыбы, Гогену посчастливилось вытащить две чудовищных скумбрии. Это заслужило ему большое почтение между островитянами, так как счастье есть величайшая из добродетелей. Но в то же время он уловил за своей спиной легкий смех. Крючок его лесы оба раза впился рыбе в нижнюю челюсть, что указывало на неверность жены во время отсутствия мужа.

— Хорошо ли ты провела этот день со своим любовником? — спросил он у Теуры.

— У меня нет любовника.

— Ты лжешь. Рыба сказала.

Тогда Теура медленно поднялась и пристально поглядела на него. Ее детское лицо вдруг преобразилось таким внутренним светом мистической торжественности, величия и тайны, что Гоген ясно почувствовал, что «*Некто Властный стоит между ними*», и против воли его пронизал трепет веры.

Теура тихо заперла дверь и, ставши посреди комнаты, громким голосом начала произносить слова молитвы:

Спаси меня! спаси меня!
 Вот вечер... это вечер богов!
 Боже мой, помилуй меня!
 Господи, остереги меня!
 От вражьей чары, дурного совета охрани меня!
 От довременной могилы, от злого навета охрани меня!
 От спора и свары охрани меня!
 Мир да царит между нами!
 Господи, охрани меня от диких воителей,
 От того, кто бродит в ночи,
 От того, кто навевает ужас,
 От того, чьи волосы стоят дыбом.
 Чтобы я и душа моя были живы,
 Господи.

В эту ночь Гоген молился грозным божествам древнего острова, затерянного среди необъятного океана, и, как ребенок, повторял за Теурой слова молитвы.

В этот вечер, когда сокровенная душа мира раскрылась ему в трепете веры и ужаса, он получил последнее посвящение искусства и теперь мог творить, как творили безыменные мастера, создавшие древнее священное искусство.

Во время всемирной выставки в Чикаго²² были получены в художественном отделе большие свитки полотен. Их развернули, и никто не мог понять их смысла. Это были странные и дикие сочетания ослепительных красок: синей, оранжевой и пурпурно-алой. Члены жюри приняли их сперва за наглую шутку какого-нибудь рапэна,²³ но, когда на пакете прочли неизвестное имя отправителя: «Гоген, Таити», то все догадались сразу, что перед ними драгоценные образцы доисторической живописи. И картины Гогена были повешены на почетном месте в отделе Мексиканских древностей.

Еще два раза возвращался Гоген в Европу. Но европейцы не понимали его картин, а прежние его друзья стали ему чужды.

В последний раз он был в Париже постаревший и больной. Когда-то в Бретани в одном порту матросы оскорбили женщину, с которой он шел. Гоген избил десятерых, но одиннадцатый раздробил ему колено ударом тяжелого сабо. Теперь эта нога отказывалась служить.

Он уехал умирать на Таити.

Когда же он умер, миссионеры сожгли оставшиеся после него картины и изображения богов, вырезанные им из дерева.

О ВОЗМОЖНЫХ ПУТЯХ СКУЛЬПТУРЫ

I

Так вы верите тому, что Роден сам своими руками лепит все статуи, которые обозначаются теперь его именем?.. Он дает последнюю ретушовку и подписывается. Не больше! Я вам предсказываю: вся скульптура нашего поколения будет подписана Роденом. Это судьба искусства во все эпохи. Рынок не любит многих имен. Он отбирает все достойное и просто неплохое и крестит самым громким именем эпохи. Разве под большинством произведений Джорджоне не стоит имени Тициана только потому, что было время, когда имя первого звучало менее трубно, чем имя второго? Через пятьдесят лет, когда поколение современников и учеников Родена уйдет, — все скульптуры, что плесневеют теперь на дворах мастерских и выдерживаются, как вино, в подвалах художественных торговцев, будут пущены на рынок под его именем. Будущим поколениям не мало предстоит изумляться титанической работоспособности Родена. Он будет единственным автором всех скульптурных произведений на-