



Поль Гоген, философ и музыкант цвета*

Б. Кани

Университет Париж-VIII, Париж, Франция

DOI: 10.30727/0235-1188-2018-9-129-144

Оригинальная исследовательская статья

Аннотация

В основе диалога между произведением искусства и миром – работа художника над передачей своих ощущений. У Гогена эта работа включает в себя провозглашаемое им философское измерение, поскольку он рассматривает свои картины в результате философского пересоздания цвета. Его идея состоит в том, что ощущения художника рождаются из его контакта не с эмпирическим, а скорее с метафизическим миром. Это связано с тем, что художник конкурирует с природой: его подражание изобретательно (а не подражательно) и его истина – творческая (истинна для его субъективного восприятия). Художник-философ, который в то же время является мыслящим субъектом, таким образом подтверждает прагматическую необходимость восприятия. Могущий быть разнообразным, цвет – это инструмент, с помощью которого художник выражает свое мышление (он раскрывает свои метафизические ощущения и предлагает их зрителю). Создавая установку, раскрывающую внутреннюю музыкальную гармонию вещей и существ, художник думает без слов, в симфонии.

Ключевые слова: художник-философ, Гоген, абстракция, метафора, музыкальность цвета, всеобъемлющее произведение искусства.

Кани Брюно – французский философ, поэт, издатель, профессор Университета Париж-VIII (государственный университет Сен-Дени), основатель и директор журнала «Критические тетради по философии» факультета философии университета Париж-VIII.

canu.bruno@gmail.com

Перевод с французского:

<https://orcid.org/0000-0002-4491-7895>

* *Canu B.* Paul Gauguin, Philosophe et musicien de la couleur. Публикуется впервые.

Чикин Александр Александрович – кандидат философских наук, научный сотрудник сектора современной западной философии Института философии РАН.

<https://iphras.ru/tchisan.htm>

tchisan@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4121-7997>

Цитирование: *Кани Б.* (2018) Поль Гоген, философ и музыкант цвета / пер. с франц. А.А. Чикина // Философские науки. 2018. № 9. С. 129–144.

DOI: 10.30727/0235-1188-2018-9-129-144

Paul Gauguin, Philosopher and Musician of color

B. Cany

University Paris-VIII, France

DOI: 10.30727/0235-1188-2018-9-129-144

Original research paper

Summary

At the heart of the dialog between the art piece and the world, the artist works at communicating his sensations. For Gauguin, this work involves a self-claimed philosophical bent, as he considers his paintings as the result of a philosophical refoundation of color. His idea is that the artist's sensations don't stem from his contact with the empirical world but rather with the metaphysical one. This is due to the fact that the painter competes with nature: his imitation is inventive (no matching with the original) and his truth is creative (true to his subjective perception). An artist-philosopher, who is also a thinking subject, thus reasserts the pragmatic necessity of the perception. Being diverse, the color is an instrument by which the artist expresses his thinking (he reveals his metaphysical sensations and offers them to the receptor). There is an arrangement that reveals the inner musical harmony of things and beings – by which the painter thinks out from words, within the symphony of pure colors.

Keywords: artist-philosopher, Gauguin, abstraction, metaphor, musicality of color, total artwork.

Bruno Cany – French Philosopher, Poet, Publisher, Professor at the University of Paris-VIII, Founder and Director of the Journal “Les Cahiers Critiques de Philosophie” at the Philosophy Department of the University of Paris-VIII.

Translated from French by:

<https://orcid.org/0000-0002-4491-7895>

Alexander Tchikine – Ph.D. in Philosophy, Research Fellow at the Department of Modern Western Philosophy, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences.

<https://iphras.ru/tchisan.htm>

tchisan@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4121-7997>

Citation: Cany B. (2018) Paul Gauguin, Philosopher and Musician of color (A.A. Tchikine, Trans.). *Russian Journal of Philosophical Sciences = Filosofskie nauki*. 2018. No. 9, pp. 129–144.

DOI: 10.30727/0235-1188-2018-9-129-144

«Картина, которую я хочу написать»

В основу своего рассказа о Поле Гогене я хотел бы положить его произведение *«Картина, которую я хочу написать»*. По правде сказать, это не-картина, потому что она никогда не была написана. Но хотя она так и не появилась, сохранилось ее описание, данное самим Гогеном во время его второго пребывания в Океании [Gauguin 2009, 165–166]. От этой не-картины живописной до нас дошла картина литературная, переносящая нас в мастерскую творца и позволяющая увидеть при желании музыкальную (и даже хоральную) мысль художника.

«Картина – шесть метров в длину и два в высоту. Почему именно такой размер? Потому что таковы размеры моей мастерской, а работа с картиной большей высоты меня чрезвычайно утомляет. Холст уже натянута, подготовлен, старательно разглажен: ни узла, ни складки, ни пятна. Можете себе представить, это будет шедевр.

Что до геометрической композиции, то линии будут исходить из центра, они будут эллиптическими вначале и более волнистыми на концах. Главная фигура – женщина превращающаяся в статую, все еще сохраняющая признаки жизни, но уже становящаяся идолом. Фоном для фигуры служит букет деревьев, такой, что не встретишь на земле, а только в раю. Моя идея ясна, не так ли? Это не оживающая статуя Пигмалиона, становящаяся человеком, но женщина, становящаяся идолом. И это не дочь Лота, превращающаяся в соляную статую – о, Боже, нет!

Со всех сторон появляются <sic> благоухающие цветы, в саду возятся дети, девушки собирают фрукты; фрукты грудой складывают в огромные корзины; крепкие и грациозные юноши приносят корзины к ногам идола. Картина должна быть серьезной как религиозное действие и веселой как ребенок. Ах! я забыл:

хочу, чтобы там также были очаровательные маленькие черные свинки, обнюхивающие пяточками <sic> лакомые фрукты, которые собираются съесть, и в предвкушении помахивающие хвостиками.

Мои персонажи будут в натуральную величину на переднем плане, но законы перспективы требуют очень высокого горизонта, а высота потолков моей мастерской – два метра, поэтому я мог бы изобразить пышные манговые деревья из своего сада.

Какая же сложная картина! Я безрассудно иду против пра-вля, меня побьют камнями.

Для серьезности <sic> нужны серьезные цвета. Для веселости <sic>, цвета станут как колос пшеницы, станут светлыми. Как написать одновременно темную и светлую картину? Есть достаточно «чего-то среднего», что удовлетворит каждого, но едва ли утешит меня.

Боже мой, как сложно писать, когда пытаешься выразить мысль живописными, а не литературными средствами. Конечно, картина, которую я хочу написать, далека от написания, мое желание превосходит возможности, моя слабость бесконечна (бесконечность и слабость, каково!). Спать...»

Художник-философ

Поль Гоген поздно пришел в живопись. Финансист по профессии он уже многого добился в обществе. Он открыл живопись как коллекционер, стал художником выходного дня, а затем все бросил, чтобы стать полноценным художником – с амбициями самопровозглашенного гения.

Он принадлежит ко второму поколению импрессионистов и участвует в этой революции критически. Второе поколение вообще ударило в критику импрессионистской революции. Эта критическая работа проходила одновременно на двух фронтах: с одной стороны, Сёра работал над научными основаниями оптики; с другой стороны, Гоген работал над философскими основаниями цвета.

Мы могли бы назвать его философом, поскольку он осмыслил отношение человека и мира – первое, с чем человек сталкивается в любом опыте, в котором он приходит к самому себе и в который он проецирует свой зрительный образ.

Первое осознание – это ощущение. Перед нами загадка мира: что-то в мире касается нас, но что именно – определить мы не можем. Отсюда факт: явленное может являться сверхъестественным

образом. Второе осознание – рефлексия: человек мыслит себя в мире как того, кто придает миру смысл.

Задача современного художника заключается в «понимании» этого ощущения, собственного ощущения, и в передаче его посредством своего творения. Это задача философская, потому что художнику недостаточно быть просто живой схемой, чистой емкостью для ощущений. Недостаточно просто ощущать, потому что каждый человек ощущает. Недостаточно быть гиперчувствительным, потому что, если не все люди таковы, а все художники таковы, не каждый гиперчувствительный – художник, и не все художники *просто* гиперчувствительны: быть художником не значит просто быть вместилищем ощущений – даже с приставкой «гипер-», дело в том, чтобы быть самосознающим вместилищем.

Чтобы быть истинным художником, недостаточно просто страдать, необходимо знать, где болит. И хотя художник не единственный, кто ощущает, или кто гиперчувствителен, именно он культивирует чувствительность. Он культивирует ее не для себя, но для того, чтобы она стала искусством. Чтобы ощущение стало искусством, необходимо, чтобы оно в первую очередь стало мыслью; а чтобы стать мыслью, как мы уже видели, ощущение должно осознавать само себя.

Возможно, Гоген не величайший художник ни всех времен, ни даже своего времени, но художник он неоспоримо уникальный тем, что он переосмысляет живопись и, переосмысляя живопись (в философском смысле), преобразует ее в деятельность мысли, а не только чувств (их получения и передачи). Отсюда его огромное влияние на живопись XX в.

С Гогеном живопись пытается схватить бытие (эту «глубинную реальность») природы («вновь обретенной природы») мыслью. При этом она берется за «поиск истины», который традиционно считается задачей мысли, и больше не занимается исследованием правдоподобного – задачей глаза, как у первых импрессионистов.

Но там, где философ становится художником, бытие уже мыслят не как обращенную на саму себя сущность (идеальный объект концепции), но как непрекращающееся изменение бесформенной эмпирии (доступное ощущениям). Бесформенное – это первобытная магма, подобная «архэ» досократиков. Для художника она – цвет. Цвет, который нельзя свести к оптическому факту, факту физическому, несмотря на то, что его секрет кроется в загадке ощущений, в которых он нам дан.

Задача художника – уметь воспринимать в себе эти ощущения, как у Ницше, а также уметь передать их живописью (действием цвета) зрителю. Ее решение требует не логики, но погружения в себя, во внутреннюю и мистическую (загадочную) силу, дающую музыкальные ощущения. Поэтому видение художника, следуя музыкальной логике, артикулирует мысль и восприятие и раскрывает их пластическое и поэтическое единство.

Революция в живописи, которая заключалась в эмансипации цвета, начатая поколением импрессионистов, должна быть завершена поколением постимпрессионистов: цвет необходимо было окончательно освободить от диктатуры рисунка и реализма (где первое – орудие второго). Для этого живопись должна была отказаться от физиологической концепции, основанной на науке, и от вытекающего из нее понятия «впечатление», которое разрабатывали художники от Моне до Сёра, и вернуться к антропологической концепции, основанной на философии.

Постимпрессионизм был возобновлением и новым витком проекта импрессионистов, которые попытались вернуть в живопись мастерской давно исчезнувший из нее цвет (живопись для буржуазных салонов была меньшей формой по сравнению с живописью для государственных институтов: холст и сюжет связаны). В живописи мастерской преобладал коричневый (каштановый, бежевый...): эта тональность – гармонический ключ композиции картины.

Между тем для смелого колориста, каким был Гоген, этот уникальный тон возвращается в грязном цвете, цвете, который никогда не воспринимается как цвет: розовый – никогда не розовый, но порозовевший коричневый, а зеленый...

В личном диалоге с миром представитель философской революции в живописи пытается не копировать природу, как она явлена, но схватить ее в сущности, схватить «вновь обретенную природу». Поэтому художник принимает во внимание не те ощущения, что вызваны контактом с природой (дело теперь не в том, чтобы уловить атмосферу), но те, что вызваны контактом с сущностью. Так живопись становится метафизикой, наукой о бытии. Видение становится мышлением, видением сверх видения, схватывающим мир в его бытии: цвете. Метафизика цвета – это в первую очередь «мышление цвета».

Здесь точка расхождения с импрессионизмом, поскольку тот, кто мыслит цвет, не может быть одновременно тем, кто стремится

скопировать природу, как она явлена. Сёра от Гогена отличает концепция имитации. Для первого холст остается окном, открытым в эмпирический мир, который необходимо воспроизвести (при помощи оптической науки и техники рисунка) как можно более точно, тогда как для Гогена холст открывается назад, в невидимый мир, который, схваченный видением-мышлением, оказывается «перед» нами и предлагает нам свое присутствие. Необходимо уйти от концепции, для которой *имитировать* – это «повторять», которая все схватывание закрепощает в видимости. Необходимо понимать *имитацию* как «соперничество».

Имитация в смысле «подражания» ставит проблему невозможности контакта с сущностью. Критика ее восходит к Платону, осуждавшему этот вид имитации реальности (эмпирии), которая сама по себе есть имитация реального (сущности), поскольку для восприятия истины, говорит по сути философ, нам, развивавшимся в эмпирии, необходимо обратиться к сущности и встать на путь аскезы. Когда художник поступает наоборот, исходя из реальности (= копии сущности) и обращаясь к представлению (= копии копии), он решительно отдаляет нас от истины.

Неоплатоники стремились избежать категоричности этой альтернативы (либо философия и обещание истины / либо искусство и уверенность в ложности), противопоставив сущности дополнительную двойственность в самой имитации: с одной стороны, образ, сотворенный природой, с другой – искусством. Образ природы первичен (Творец творит его из ничего), образ искусства вторичен (творец творит его из уже существующих материалов, сотворенных Творцом) и соперничает с первым.

Именно такой вариант концепции мы находим у Гогена. Когда он, к примеру, пишет человека, художник творит образ идеи человека. Этот человек воспринимается в своей сущности, а не фактичности. Художник дает копию прототипа, а не копию копии. Он стремится не подражать природе, а соперничать с ней: соперничать с природой – это значит не стремиться к примату над ней, что было бы глупо, но соперничать с ней в ее же излипаниях и ее же избыточности.

Именно в этом соперничающем излипании и избыточности художник стремится «изобрести» новый мир, параллельный тому, что (уже) сотворила природа. Поэтому живописец не должен пытаться, получив уникальный тон грязного цвета, имитировать (копировать, представлять = *повторять*) природу, поскольку она

множественна, многообразна, изменчива, но должен изобретать новый мир, имитируя (в *соперничестве* с природой) природные излияния и изобилие.

Такая имитация сущности по природе изобретательна, потому что не должна быть верной сущности (она не обязана ничем адекватности, как концепция), но она должна быть верной тому, как будет воспринята: ощущение ухватывает сущность. Она показывает, насколько революция в живописи, инициированная Гогеном, сущностно важна не только для изобразительного искусства, но и для искусства в целом, и даже для самого мышления, потому что в этой революции мы возвращаемся к концепции предков – концепции мышления-видения (мышления, мыслимого как видение) и сущностного восприятия метафизических объектов.

Изобретаемый новый мир, конечно, был миром цвета: излиянием и изобилием розового, зеленого, желтого. Одна из наиболее характерных особенностей живописи Гогена: цвета его пейзажей не соответствуют природе, которую он изображает. Спросить «почему?» – значит уже найти ответ: нарисованные пейзажи не соответствуют естественным пейзажам просто потому, что они их не изображают.

Мы сказали, что живопись не имитирует природу, но актуализирует сущность, что задача мышления художника состоит в попытках схватить «мышление», но так, чтобы мышление художника не было трансцендентным рефлексивности сознания; что, возвращаясь к интенциональности мышления-видения, это мышление обращается к эмпирии цвета. И если новый мир – мир цвета, то оно подобно переводу наших мыслей (т.е. мира внутри нас) на язык этого мира.

Наши мысли проистекают из мира посредством наших ощущений. Ощущения наделены самосознанием в восприятии мира. Рефлексивность артикулирует в нас «ощущения» и «мысли». Мысли художника мыслят мир при помощи/посредством цвета.

Мысль художника о цвете отличается от философской мысли о концепции (и противостоит ей). В отличие от нее она не пытается произвести умозаключение, которое, с логической точки зрения, есть форма, гарантирующая истинность предложения.

Поскольку художник в сущности захвачен цветом, живопись – это, конечно, поиск истины, но эта истина не та, что модализирована научно-философским мышлением. Последняя фактиче-

ски обещает двойное удовлетворение: соответствие реальному (адекватность) и конструирование истинности моего рассуждения (логичность). Однако в сфере объектов один из параметров берет верх. Для всех эмпирических объектов более важна адекватность, она может даже привести нас к исправлению логики. Но для трансцендентальных объектов чистого мышления не может быть адекватности и единственным критерием истинности будет критерий логический.

В силу своего субъективизма художественная мысль взрывает наши категории: метафизический мир воспринимается через ощущения (а не мышление) и имитацию (а не интеллект): художнику нечего делать, не со всей истиной, но со своей научной, рационалистической и позитивистской концепцией. Гоген в этом совпадает с молодым Ницше – своим квази-современником (1), который заявляет, что у искусства (поэзия) есть функция – излечивать нас от истины. Фактически мышление как метафизическое видение более не нуждается в логике, и объект метафизики ускользает от какой-либо адекватации.

Поэтому Гоген смеется над идеями и логикой, и адекватация не приносит ему особой пользы. Ведь погрузившись в художественную материю, цвет, он стремится имитировать не в смысле повторения, но в смысле «соперничества».

Традиционно строгости дискурса истины (научно-философского) противопоставляется неясность дискурса, пренебрегающего поиском истины: наука, смеющаяся над вопросом об истинности, также контролирует влияние дискурса на слушателя. Начиная с Платона, риторика противопоставлялась диалектике. Согласно Сократу, диалектика предлагает формальный критерий, независимо от того, приятен дискурс или нет, и объективацию высказываний. Каждое движение диалектического рассуждения подтверждается следующим: тезис аргументом, аргумент примерами и т.д. Объективация подтверждает, что то, что думаю я, действительно для всех. Риторика использует искусство дискурса, чтобы нравиться (а не объективировать). Если нравиться означает говорить людям то, что они хотят слышать, то риторика, несомненно, вредна.

В то же время риторику нельзя свести только к ее отрицательной стороне; риторика – это также и необходимое соблазнение. Более того, если подавить риторику полностью, можно пройти мимо этого ее действия. Если я обхожусь без риторики, без соблаз-

нения, я рискую при этом не заинтересовать другого, слушателя. А если я не передам интерес к своему творению, оно мгновенно будет забыто. Поэтому важно реабилитировать эстетику эффектов и их восприятия.

В заключение скажем две вещи:

Что касается истины, прежде всего, поскольку, если верно, что мы не можем ее игнорировать (учитывая, что невозможно мыслить вещь без того, чтобы мыслить ее истинной), то отказаться от научной модели истины вовсе не означает отвергать истину вообще, но наоборот – работать над иной концепцией истины: концепцией художественно-философской.

Что же касается науки об эффектах, ее прагматическая модель – риторика, поскольку она утверждает себя не как путь истины, но как путь другой истины. Истины, которая лежит не в имитации (адекватации), но в творении (изобретении).

Итак, если есть соответствие искусства и природы, то это соответствие, согласно Гогену, заключается в цвете, или точнее во множественности цветов: холст, как природа, предлагает множество цветов. И это соответствие принадлежит не уровню адекватации, т.е. поиска единства искусства в природе, но уровню дуальности, т.е. поиска единства искусства и сущности, поскольку множество цветов на холсте – это вовсе не множество цветов в природе!

Из цивилизованного художника, пишущего на коричневых холстах, это множество чистых цветов делает как бы примитивного художника, поскольку он предлагает этим множеством чистых цветов нечто архаичное, т.е. нечто *как* в природе.

Но это «как» метафорично, оно не означает идентичности: быть «как в природе» не означает быть «подобным природе». Так, живопись Гогена предлагает фейерверк чистых цветов (в этом смысле она примитивна и противоположна цивилизованной, бытие дикое и грубое в противоположность бытию рафинированному и сложному). Но чистые цвета картины не распределены подобно тому, как распределены чистые цвета в природе: дерево у Гогена не обязательно зеленое – иногда оно розовое. И эта система чистых цветов, не соответствующих природе, делает Гогена поистине художником-философом, художником абстракции, который стремится схватить бытие природы цветом. Бытие схвачено мыслью-видением, мыслью, которая видит то, что мыслит.

Художник-музыкант

Абстракция Гогена – не фигуративная абстракция, не исчезновение реализма, и не возвращение к формальной фигуре, не геометрическая абстракция.

Отношение искусства к природе не принадлежит порядку идентичности (идентичного чему-либо), оно не следует логике, поскольку его целью не является имитация. Оно открывает иной мир, мир, который открывает для искусства абстракцию. Эта абстракция – вовсе не одна из двух радикальных форм абстракции, абстракции «лирической» и абстракции геометрической, которые скоро узнает XX век. Абстракция Гогена основана на том факте, что живопись больше не имитирует эмпирический мир, а стремится схватить мир метафизический. Его абстракция выражена прежде всего в том факте, что изображение абстрагируется (отстраняется) от задачи представления (истины картины в том, что она «говорит» о представляемом, о референте) и что, обращенное к сущности, оно свободно производит независимые от реальности образы – абстрактные в смысле отсутствия соответствия эмпирическому миру.

Таким образом, искусство, которое не освободилось от негеометрического изображения, есть абстракция потому, что в художественном образе встречаются абстракция и изображение, и необходимо выразить и то и другое так, чтобы картина не была ни чисто абстрактной, ни чисто реалистической, так как абстракция – это излучение из сердца изображения.

В этой двойственности – сложность. Искусство заимствует свой мотив у природы, не пытаясь ее имитировать; а когда картина идет своей собственной дорогой, оно пользуется абстракцией, и чем более полной, тем более непонятной:

«Я написал автопортрет для Винсента [ван Гога], о котором он меня просил. Мне кажется, что это одна из лучших моих вещей; *абсолютно непостижимый* (вот те на!), *до того он абстрактен*. На первый взгляд – голова бандита, этакий Жан Вальжан (из «Отверженных»), воплощающий также образ художника-импрессиониста, презираемого и постоянно влачащего цепь перед лицом света. *Рисунок совершенно особый, полнейшая абстракция*. Глаза, рот, нос подобны цветам персидского ковра, воплощают символистский аспект картины. *Цвет далек от природы*: представьте себе смутное воспоминание о керамике, обожженной на сильном огне! Все тона красные, фиолетовые,

исполосованные огненными бликами, словно огромная, сияющая перед глазами печь – место борьбы противоречивых *мыслей художника*. Нежный фон с детскими цветами – обои для девичьей комнаты. Импрессионист – это чистое человеческое существо, еще не оскверненное гнилым поцелуем [Школы] изысканных искусств».

[Gauguin 2009, 41–42 (2)]

Художник вынужден встроить в мотив абстракцию: если дерево розовое – это абстракция, поскольку необходимость этого цвета не очевидна в наблюдении природы.

У Гогена совершенно особенное отношение к природе. В нашем отношении к ней абстракция противоположна имитации. Между тем эта неидентичность представленной вещи ее представлению соответствует практике мотива: для Гогена это означает написать воспоминание, как если бы картина была вашей, а не только копией природы. Как пишет Перрюшо, «Гоген в работе над пейзажами иногда прибегал к необычному методу: он начинал писать их на своей мансарде, а заканчивал на натуре. Таким образом, сохраняя “дробный” мазок импрессионистов, он добивался некоторой стилизации» [Perruchot 1963, 133].

Гоген делает шаг в сторону, противоположную идеалу импрессионистов – идеалу художника, схватывающего цветом плотность воздуха, разделяющего вещи в поле зрения, т.е. в пространстве, которое отделяет взгляд от горизонта. У него мы находим сосуществование мотива и его отсутствия, смесь присутствия мотива и присутствия памяти.

Что же делает произведение ценным? По крайней мере с точки зрения представления, картина тем лучше, чем реалистичнее. Ведь на картине мы имеем дело с представлением иного мира, так как исходим из мотива в настоящем как воспоминания о прошлом. Какова тогда ценность ирреалистической картины (розового дерева, белого моря...), зашедшей глубоко на территорию абстракции? Она заключается в ее собственно живописной гармонии (голубых тенях картины) и том факте, над которым она предлагает поразмыслить.

Гармония – это внутренняя ценность (собственно живописная). В ней критерий выбора цветов: голубого для теней, красного для собак и т.п. Именно в ней источник этой тайной музыкальности вещей.

Предложенное для размышления – это внешняя ценность: ценность не дана просто так. Без нее картина становится просто деко-

ративной. Нельзя не заметить, что в поисках новых философско-пластических основ живописи именно Гоген: а) делает арабеску, оторванную от сюжета, абстрактным и музыкальным мотивом; б) находит для объемов (что крайне редко в истории живописи) правильный вес их субстанциальности. Именно он заново изобретает декоративное искусство, при том, что его живопись ни на момент не становится *искусством ради искусства*.

Эта двойная артикуляция ценности – внутренняя и внешняя – говорит о том, что Гоген все еще принадлежит классической идее поиска Шедевра, или, в общем, поиска всеобъемлющего произведения. Он говорит: «Для меня шедевра не существует, если он не всеобъемлющее произведение» [Gauguin 2009, 67].

Но Гоген – великий художник не только потому, что его живопись – нечто ментальное, и он переосмысляет цвет, признавая его множественность, субъективность и устанавливая его гармонии, но и потому, и это очевидно, что его цвет мыслит и заставляет мыслить нас.

Для Гогена чистый цвет, без смешения, – это то, что мы находим в природе. Победа колористов над художниками смешения осуществляется путем утверждения природы. Надо перестать думать, что противопоставление зеленого красному дает коричневый. Их надо мыслить как две вибрирующие ноты: зеленая и красная. Но если я добавлю хромовый желтый, я получу три ноты, которые обогащают одна другую, и которые также обогащаются интенсивностью первого тона – зеленого. Если теперь я заменю желтый синим, у меня будет три тона, которые будут вызывать друг в друге вибрации. Если, наконец, я заменю синий и желтый фиолетовым, я вернусь к уникальному тону красного, но тону уже составному [Gauguin 2009, 24].

С другой стороны, цвет никогда не бывает одиноким, он не уникален, он всегда множествен. В природе нет одного цвета, их множество. Схема множественности цветов – это радуга, в которой я воспринимаю взаимозависимость цветов, рождающихся один из другого [Gauguin 2009, 25]. И цвета – это не атомы, отщепленные один от другого. Отсюда верность формулы «множественный цвет».

Наконец, не существует «цвета истины», или «истинного цвета» [Gauguin 2009, 176], поскольку цвет – вторичное качество вещей – постоянно меняется. Цвет не только всегда множествен, но и всегда находится в изменении, в зависимости от времени суток и

точки, с которой на него смотрят. Зеленое дерево или красное – это вопрос соглашения между людьми, но этот цвет всегда останется абстракцией, «чистым» цветом – потому что, не занимая одно и то же место в пространстве, цвет не будет явлен одинаково (т.е. в одном и том же тоне) разным людям. Его явленность зависит от источника света (без света цвет не явлен вовсе).

Освобождение цвета поэтому имеет важное значение: так как цвет – не первичное качество вещей, я могу выбирать цвет вещи и всегда буду прав, потому что цвет не принадлежит сущности объектов. Поэтому метафизический цвет, который отвергает эмпирическую адекватность, утверждаемую реализмом, отвергает одновременно отождествление с сущностью и требует субъективации мысли-видения. Поэтому, стоя перед картиной Гогена, важно видеть ирреализм цвета во множественности цветов, которая – и это решение вопроса о цвете – *подобна* той, что мы находим в природе.

Эта неоднозначность придает цвету загадочности. Загадка, как один из способов вопрошания, движет мышлением. Если цвет – загадка, его надо применять загадочно [Gauguin 2009, 179]. А цвет – загадка, поскольку, как считает Гоген, он мистическим образом вызывает в нас ощущения. Загадочны в нем, с одной стороны, кинестетическая связь (связь между цветом и ощущением) и, с другой стороны, изменение этой связи от человека к человеку. Поэтому (если здесь невозможна наука) необходимо применять цвет загадочно.

Чтобы помыслить кинестезию, связь между множественным цветом и ощущениями, Гоген, как мы видели, использует музыкальную метафору. Живопись подобна музыке: она – эстетический ответ на стимулы. Цвета, согласно Гогену, *подобны* нотам, а их комбинации – «аккорды» [Gauguin 2009, 89]. Поэтому в личном диалоге с миром художник стремится получить музыкальные ощущения, которые ведут к внутренней гармонии вещи. Тем самым живопись становится философской и касается самого общего: она выражает дерево, лес, все, чем могут быть люди...

Но работа художника не ограничивается схватыванием непомысленного и неназванного, поскольку музыкальные ощущения, однажды полученные, обязательно будут даны снова (одновременно) в живописной форме, на них указывающей.

Подчиненная цели указания живопись высказывает мысль, не сказав ничего о самих вещах – именно поэтому живопись не пред-

ставление. Наконец, живопись – это музыка, ведь она приводит в движение мысль, не производя идей сама по себе (поскольку она не дискурсивна), и в этом заключается главная трудность (см. выше: «Картина, которую я хочу написать»).

Гоген не первым отождествляет абстрактную мысль с музыкой. История этой идеи, близкой философам-музыкантам, проходит от Платона, через Руссо и к Ницше. Ницше было интересно посредством музыки и поэзии артикулировать мысли, наиболее абстрагированные от самых телесных из ощущений. Что касается Гогена, то отождествив мысль и живопись, работу мысли с работой цветов, он связал живопись и музыку. И тем самым – видение и мышление. Музыка в мышлении-видении позволяет ему мыслить мышление как мышление. Только с Джорджо де Кирико видение полностью становится мышлением и освобождается от музыкальной метафоры.

Однако для Гогена цвет все еще музыкален [Gauguin 2009, 27]. Его перо выведет несколько вариантов этой формулы, но базовая идея остается все той же. Это идея (если воспользоваться формулой Клоделя) *слушающего глаза*. Рассматривать картину значит слышать полифонию или симфонию цветов внутри вещей мира. Музыка картины – это, как говорит Гоген, впечатление, рожденное упорядочением цвета, света и тени [Gauguin 2009, 160].

Гармония, к которой стремится музыкальная картина, позволяет ему, в метафорическом измерении [Gauguin 2009, 94], воспринимать картину *как* музыку (это будет проектом Клее). В то же время в измерении сравнительном [Gauguin 2009, 24] она позволяет ему (даже если аргумент сомнителен в силу недостаточной аналитичности) обозначить различия между музыкой и живописью: сила инструментальной музыки, говорит Гоген, заключается в обладании базовым единством (как у числа в математике), а живописи – в обладании множеством (= цветами): черный разделен белым. В живописи столько единств, сколько цветов в радуге. А если мы добавим к этому единства смешанных цветов, количество их будет значительным.

Отсюда превосходство музыки над живописью, с точки зрения внутренней гармонии композиции.

Наконец, мышление, мыслящее цвет, не может считаться мышлением в том же смысле, что и мышление философское. Оно не выражено логико-концептуально, не выражено и в словах, а потому не может схватить «идеи». И по существу художественное

мышление цвета и рисунка – это прежде всего, как музыкальное мышление, «повод к мышлению» и «предложение помыслить» [Gauguin 2009, 138]. Порядок линий и цветов приводит в движение нашу мысль таинственным родством связей в мозге и на холсте так, что эти линии и цвета свободны от абстракции, ни к чему не отсылающей и ничего не значащей.

ПРИМЕЧАНИЕ

(1) Ницше: 1844 – 1889/1900, Гоген: 1848 – 1903.

(2) Курсив мой. – Б. К.

ЦИТИРУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА/REFERENCES

Cachin 1968 – *Cachin F. Gauguin*. – Paris: Hachette (Le livre de poche illustré), 1968.

Estienne 1953 – *Estienne Ch. Gauguin*. – Genève: Skira (Le goût de notre temps), 1953.

Gauguin 2009 – *Gauguin P. Ovirî. Ecrits d'un sauvage*. – Paris: Gallimard (Folio essais), 2009 (1ère éd. : 1974).

Gauguin 2003 – *Gauguin P. Lettres à sa femme et à ses amis*. – Paris : Grasset (Les cahiers rouges), 2003 (1ère éd. 1946).

Perruchot 1963 – *Perruchot H. La vie de Gauguin*. – Paris: Hachette (Le livre de poche), 1963 (1ère éd. : 1961).