

DOI 10.18522/2415-8852-2025-4-64-100

УДК 821.161.1

ДИАЛОГ ВАН ГОГА И ГОГЕНА В ПЬЕСЕ О. КУЧКИНОЙ «МИСТРАЛЬ»**Кристина Владимировна Загороднева**

кандидат филологических наук, доцент Пермского государственного института культуры (Пермь, Россия)

e-mail: zagor-kris@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-4383-5513

Аннотация. В статье исследуется «диалог перед изображением» (термин Н.В. Брагинской) в пьесе «Мистраль» российского драматурга, поэта, прозаика и журналиста Ольги Кучкиной (1936–2023) с учетом поэтики диалога, диалогического экфрасиса и визуальности в драме. Интермедиаальный подход обусловил обращение к картинам Ван Гога и Гогена, а также к их интерпретации в письмах обоих художников и в искусствоведческой литературе. Показывается, что Кучкина не только использовала биографический материал, но и стилизовала экфрасическую речь героев, что вызвало недовольство ее учителя А.Н. Арбузова. Пространство пьесы создается реминисценциями к картинам Ван Гога и Гогена (кафе «Альказар» в Арле, «желтый дом» Ван Гога, кладбище Аликан), а время непосредственно связано с эпизодами из жизни художников, которые проживали в Арле в 1888 г. Диалог контрастных по характеру и темпераменту представителей постимпрессионизма организуется вокруг картин: как правило, выбирая одинаковые сюжеты (пейзажи Арля и портреты арльских дам), они предлагают разные живописные интерпретации. Метафорой дружбы становится образ стульев, а картина Гогена «Кто мы? Откуда? Куда идем?» символически подводит итог их разговорам о жизни и смерти. Экфрасис картин Ван Гога и Гогена характеризует реальных и вымышленных персонажей пьесы. Образы мадам Жину и мадам Рулен, которые являются своеобразными двойниками Ван Гога, создаются только в речи героев через ассоциации с их изображением на картинах, в то время как Мирей и Рашель непосредственно участвуют в действии. Их изображений на картинах Ван Гога и Гогена нет, но их образы тоже создаются в пьесе через экфрасические ассоциации. Диаметрально противоположны мсье Жину и мсье Рулен (рацио и чувство), играющие соответственно роли обвинителя и утешителя по отношению к Ван Гог и окружающим. Неоднозначным представляется хозяин «ночного кафе» Жан, который испытывает тоску, созвучную мистрально. В пьесе акцентируется внимание на трагедии взаимного непонимания художников и неизбежном одиночестве творца, но в конечном итоге Ван Гог и Гоген оказываются ближе друг к другу, чем к другим персонажам, продолжая диалог в своем творчестве.

Ключевые слова: диалог, Ольга Кучкина, современная драма, экфрасис, интермедиаальность, Винсент Ван Гог, Поль Гоген

В драматургию Ольга Андреевна Кучкина (1936–2023) приходит в начале 70-х гг. XX в., когда производится очередной набор в московскую школу-студию драмы А.Н. Арбузова. В третье поколение учеников известного драматурга входили: Вениамин Балясный, Аркадий Инин, Владимир Карасев, Алексей Казанцев, Лев Корсунский, Людмила Петрушевская, Александр Ремез, Анна Родионова, Александр Розанов, Марк Розовский, Виктор Славкин, Аркадий Ставицкий. Как обозреватель газеты «Комсомольская правда» Кучкина «писала о театре, кинематографе, брала интервью и путешествовала. Ее путевые очерки составили книгу о дальних странствиях по морям и океанам. Но автор, очевидно, чувствовал некую “сердечную недостаточность” избранных жанров <...> Информация и размышления исключали авторскую исповедь. И Ольга Кучкина обратилась к драматургии» [Свободин: 74].

Карьеру Кучкиной как репертуарного драматурга сложно однозначно назвать успешной. С одной стороны, на страницах журналов «Театр» и «Современная драматургия» с 70-х гг. появляются пьесы «Белое лето» (1975), «Движение колеса» (1978), «Синицы в октябре» (1983), «Очередь» (1987), «Иосиф и Надежда» (1992), «А.Я.» (1997) и другие, к которым проявляют интерес режиссеры столичных театров. С другой – рецензенты не пропускают отдельные пьесы, например, «Лилю»: «Члены редакционной коллегии

против публикации. В отделе не в восторге от пьесы» [Кучкина 1990: 106–124]. Благодаря поддержке известных деятелей искусства (Леонида Зорина, Алексея Германа, Анатолия Смелянского, Семена Злотникова) пьеса «Лилля» была опубликована в журнале «Современная драматургия».

В авторском послесловии к «Лиле» Кучкина отмечает:

«Пьеса написана в 1984 году (редакция 1988 года). От отчаяния. Кругом дефицит. Дефицит чести, чистоты, духовности, интеллигентности. Узкое себялюбие, вранье, личная непорядочность. Громадные разрушения. На работе и дома. Поскольку разрушения в душах. Общество разлагалось, мы это видели. Перо тянулось к бумаге, чтобы прокричать. Люди, посмотрите же, что с нами происходит! Лилля – судья? Такой же преступник, и такая же жертва. Пьесу никто не поставил. Пять лет я не могла ее опубликовать. Сейчас, по сути, многое ли переменялось в нас?» [Там же: 120].

В письме-поддержке театрального критика и историка театра Анатолия Смелянского присутствуют как сочувствие, так и назидание:

«Дорогая Оля! Начал читать и понял, что уже читал “Лиллю” по крайней мере три года назад. До читав, увидел твое послесловие к пьесе и понял, что случилась какая-то беда. Что это за послесловие, кому оно нужно? Почему автор должен объяснять после пьесы отдельно, так сказать, на десерт, то, что

он хотел сказать в пьесе? <...> Не пиши никаких предисловий и послесловий, поверь мне, что эта пьеса обязательно найдет театр и своего режиссера» [Там же: 121].

Непростая судьба и у драмы Кучкиной «Мистраль» (1982). Прочитав пьесу в рукописи, Алексей Арбузов отрицательно отозвался о ней:

«Оля! Этой Вашей пьесе я не судья. Даже догадаться не могу, зачем Вы написали эту литературу. Думаю, что непростительно подобное после “Варвары”. Путано и нарочито бессвязно. Кто Вам эти лица, некоторым из которых Вы присваиваете звонкие фамилии? Неужели Вы рассчитываете, что их духовный хаос поможет нам хоть как-то объяснить странности и причуды нашего – нашего – существования? Беда и удивление в том, однако, что пьеса на редкость дурно написана. Мне показалось даже, что Вы нарочно меня мистифицируете – не поставить ли, дескать, этого дурака в тупик своим косноязычием? Тоже некий вид литературной игры. Чтобы доказать свою объективность, сообщаю, что почему-то с 52-й страницы и до финала пьеса обретает вдруг литературную форму, а последняя картина действительно драматична. Раньше-то где Вы были? В связи с этим очень хотелось бы послать Вас к чертям, но я так не поступлю, ибо, даже невзирая на только что прочитанный опус, отношусь к Вам с нежностью. Как и прежде. Оля, перечитайте, будьте любезны, Ваши “Страсти по Варваре” и не валяйте дурака» [цит. по: Кучкина 2018: 260–261].

Проблематика пьесы «Мистраль» изложена в ответной реплике автора пьесы: «Именно про наше – мое – существование я и писала эту пьесу, а он сердился, как мне кажется, <...> на то, что я плохо усваиваю не профессиональные, а жизненные уроки. Мой духовный хаос был ему не по душе. Он и мне был не по душе – писанием пыталась спастись» [Кучкина 2018: 261]. Резкая оценка пьесы может объясняться и литературной позицией Арбузова: «никогда не шел на компромиссы, не писал пьес о ЖЗЛ, не делал инсценировок чужих мемуаров» [Петрушевская: 337]. Драма «Мистраль» была впервые опубликована через год после смерти Арбузова в сборнике «Белое лето» (1987).

Список действующих лиц составляют реальные и вымышленные персонажи. К первым относятся Винсент Ван Гог, Поль Гоген, Рулен, Жину, Рашель. Ко вторым – Жан, Мирей и Кабатчик. Имя Мирей отсылает к опере Шарля Гуно по одноименной поэме Фредерика Мистралья (1859), где влюбленный в девушку главный герой Винсент терпит поражение. В письме к Тео от 3 февраля 1889 г. упоминается «Мирей»: «Ты спрашиваешь, читал ли я “Мирей” Мистралья. Как и ты, я мог познакомиться с ней лишь по переведенным отрывкам. Но, может быть, ты слышал или даже точно знаешь, что Гуно положил эту вещь на музыку?» [Ван Гог 2021: 382]. Так объясняется выбор имени вымышленной героини и, возможно, названия драмы «Мистраль».

Сюжетная коллизия пьесы Кучкиной построена на взаимоотношении двух крупных художников-постимпрессионистов Винсента Ван Гога (1853–1890) и Поля Гогена (1848–1903). Два эпизода их совместной жизни в Арле в 1888 г. обозначены во вступительной ремарке: «несколько дней в октябре и несколько – в декабре», и соответствуют двум действиям пьесы [Кучкина 1987: 254]. Заключительную сцену, где Гоген, Рашель и Рулен встречаются в Марселе через пять лет, можно считать вымышленной, так как в биографиях художника и письмах нет о ней упоминания. Формально пьеса не делится на сцены (картины), хотя действие происходит в разных местах, атмосфера которых создается реминисценциями к картинам Ван Гога и Гогена: ночное кафе в Арле, «желтый дом» Ван Гога, кладбище Аликан и другие.

Увлечение Ван Гогом во второй половине XX в. в России связано с переводами на русский язык биографического романа И. Стоуна «Жажда жизни» (1954; перевод с англ. в 1961 г. Н. Банникова) и биографии А. Перрюшо «Жизнь Ван Гога» (1957; перевод с фр. в 1973 г. С. Тархановой и Ю. Яхниной). В 1972 г. Н. Рыковой впервые осуществляется перевод писем Гогена. В поэзии к творчеству Ван Гога обращались: Е. Евтушенко «Монолог из драмы “Ван Гог”» (1957), А. Тарковский «Пускай меня простит Винсент Ван Гог...» (1958), А. Кушнер «Зачем Ван Гог вихреобразный...» (1969), «Арльские дамы» (2014) и Е.

Рейн «Пейзаж в Овере после дождя» (2013). В статье «Поэтический “диалог перед картинами” Ван Гога: А. Тарковский, А. Кушнер, Е. Рейн» представлен сравнительный анализ трех экфрасических стихотворений [Загороднева 2014: 148–159]. Позже к этим стихотворениям применялись и другие методы исследования [Суханова: 105–110; Шилова, Вечерова: 429–436].

Цель нашей статьи – проследить диалог Ван Гога и Гогена в пьесе О. Кучкиной «Мистраль», делая акцент на экфрасисе картин художников. Для достижения этой цели нам следует выявить отсылки к произведениям Ван Гога и Гогена в пьесе, сопоставить их интерпретацию в биографической и искусствоведческой литературе, а также определить функции экфрасиса картин в создании места действия, конфликта, системы образов.

Поэтика диалога методологически осмысливается в работах М.М. Бахтина: «Мысль выясняется для себя самого лишь в процессе ее выяснения для другого. Поэтому нет и не может быть, так сказать, абсолютного монолога, т. е. никому не адресованного, чисто индивидуального выражения мысли для себя самого <...> Всякое высказывание диалогично, т. е. адресовано другим, участвует в процессе обмена мыслями, социально» [Бахтин: 213]. Утверждение Бахтина о том, что любое высказывание диалогично, распространяется на текст культуры. Уже в античной поэзии представлен сложный диалог с карти-

ной и диалог перед картиной: «Когда говорит сама вещь – это магическое отождествление вещи и ее души; хотя параллельно уже осознала вещь как образ (произведение искусства) – тогда говорят изображенные на ней персонажи или мастер, который ее сделал. Наконец, в “диалоге перед картиной” говорят другие – воспринимающие ее» [Бочкарева 2009: 81]. Н.В. Брагинская называет диалогическим экфрасисом только «запись диалога перед изображением» [Брагинская: 281]. В «Картинах» Филострата два человека ведут диалог перед реально существующими или вымышленными картинами, комментируя их [Филострат]. В драме как литературном роде диалогичность тоже эксплицируется. При этом в основном тексте и в ремарках часто представлен эксплицитный или имплицитный диалог перед картиной, с картиной или внутри картины [см. Загороднева 2017: 99–105; Бочкарева, Загороднева 2020: 118–128; Загороднева 2022: 120–132 и др.].

Оба действия пьесы Кучкиной начинаются в кафе «Альказар», в пьесе хозяин кафе – Жан, который привез из деревни Мирей в качестве помощницы и любовницы. Атмосфера кафе «Альказар» соответствует картине Ван Гога «Ночное кафе» (Рис. 1). Ее экфрасис оставил сам художник в письмах к брату Тео от 8 сентября 1888 г.:

«В этой картине я попытался выразить неистовые человеческие страсти красным и зеленым цветом.

Комната кроваво-красная и глухо-желтая с зеленым бильярдным столом посередине; четыре лимонно-желтые лампы, излучающие оранжевый и зеленый. Всюду столкновение и контраст наиболее далеких друг от друга красного и зеленого; в фигурах бродяг, заснувших в пустой, печальной комнате, – фиолетового и синего. Кроваво-красный и желто-зеленый цвет бильярдного стола контрастирует, например, с нежно-зеленым цветом прилавка, на котором стоит букет роз. Белая куртка бодрствующего хозяина превращается в этом жерле ада в лимонно-желтую и светится бледно-зеленым» [Ван Гог 2021: 311–312].



Рис. 1. Ночное кафе

В кафе «Альказар» приходит с ночного поезда и Гоген, когда ожидавший его весь вечер Ван Гог и все посетители уже уходят. Первое впечатление Поля Гогена от Арля описано

в автобиографической книге «Прежде и потом» (1903):

«В Арля я приехал ночью и стал дожидаться рассвета в ночном кафе. Хозяин взглянул на меня и воскликнул: “Вы и есть тот самый приятель: я вас узнаю”. Восклицание хозяина объяснялось тем, что недавно я послал Винсенту свой автопортрет. Показав ему мой портрет, Винсент объяснил, что именно этот приятель должен скоро приехать. Не слишком рано, но и не мешкая, я отправился будить Винсента. День был посвящен моему устройству, бесконечной болтовне и прогулке, чтобы я смог полюбоваться красотами Арля и арлезианок, от которых, между прочим, я никак не смог прийти в особый восторг» [Гоген: 190].

Биограф Пьер Декс отмечает: «Гоген сразу попал в окружение Винсента, так как кафе, хозяин которого его узнал, и было тем самым Кафе у вокзала, где жил Винсент с мая вплоть до переезда в дом с желтым фасадом. Хозяина звали Жозеф Жину, и это с его жены Мари написал Ван Гог свою “Арлезианку”. Само же заведение фигурировало в обоих вариантах его “Ночного кафе”» [Декс: 116]. Отель де ла Гар («отель у вокзала») фигурирует в романе И. Стоуна «Жажда жизни» [Стоун: 385]. Однако Н.А. Дмитриева утверждает, что на картине «Ночное кафе» изображен интерьер кафе на площади Ламартин, где Винсент жил до приобретения дома: «Не следует путать его с кафе на площади Форум, которое изображено в картине “Терраса ночного кафе”, а также с при-

вокзальным рестораном супругов Жину, где он столовался» [Дмитриева: 254]. В пьесе Кучкиной кафе «Альказар» на площади Ламартин становится основным местом действия, а визуальная метафора ночного кафе распространяется на все заведения Арля, в том числе и на кафе у вокзала мсье Жину.

Ночное кафе и погодные условия (мистраль) инициируют нервное напряжение жителей Арля, а также Ван Гога. Болезненное состояние художника подчеркивается в начале пьесы:

«Винсент. Я прошу кофе.

Жан. Я подумал, что вы опять ничего не едите, смотрите, чтоб не было, как в прошлый раз. (Подает кофе.)

Винсент. Ничего, постараюсь больше не падать» [Кучкина 1987: 255].

Эмоционально близок Ван Гог образ мадам Жину, который создается только в репликах других персонажей. О ее очередной попытке самоубийства рассказывает Жан:

«Жан. Вы слышали про мадам Жину? Говорят, снова выкинула фокус. Распахнула все окна, отдернула занавески, встала на окно, которое ей показалось самым подходящим... Хорошо, что мсье Жину вошел» [Там же: 255].

Встречаясь в кафе «Альказар» с мсье Жину, художник обращается к нему с просьбой:

«Винсент (Жину). Эй, погодите! Передайте вашей жене, я хочу написать ее. Если она не против.

Жину. Она? Причем тут она? Прежде всего вам следовало бы обратиться ко мне» [Там же: 257].

Две интерпретации портрета мадам Жину в пьесе раскрывают конфликт между Ван Гогом и Гогеном. Речь Ван Гога отрывиста, неровна и напоминает стиль его писем:

«Мы оба с ним написали портрет мадам Жину. У меня с книгой и смотрит перед собой. Фон бледно-лимонный, зеленый стол, лицо серое, платье черное, на нем кое-где берлинская лазурь. Чего-то ей недодала жизнь. Смирение. Но и тоска... А у него она с хитрым и тупым лицом. набросок углем. Но он сказал: “Мадам Жину, этот портрет будет висеть в Лувре”. Про мою “Арлезианку”. Я дал ей такое название “Арлезианка”» [Там же: 282].

В интерпретации портретов мадам Жину автор пьесы опирается на письма Ван Гога и работы искусствоведов («Арлезианкой» обычно называют портрет, который Ван Гог написал в Арле в 1888 г.):

«Как много значило для Ван Гога непосредственное созерцание природы при работе, показывает написанный с натуры портрет мадам Жину возле столика с книгами. Эта вещь еще более “гогеновская” по манере: все упрощено самым решительным образом: фон – ровная желтая плоскость, стол – темно-зеленая плоскость, фигура женщины – черно-синий силуэт

с белым пластроном. Но какой глубокий портрет! <...> ее мечтательность, печаль, замкнутость, покорность судьбе и физическая усталая отяжеленность настолько индивидуальны, что заранее, из головы, ничего этого ни представить, ни придумать нельзя <...> Эта женщина, хозяйка уютного ресторана <...> принадлежала к тому душевно-хрупкому женскому типу, который всегда вызывал у него <Ван Гога> симпатию» [Дмитриева: 264].

В письме к Тео от ноября 1888 г. Ван Гог как будто описывает некую абстрактную арлезианку: «... фигура, которую я отмахал за какой-нибудь час: фон – бледно-лимонный; лицо – серое; платье – черное, иссиня-черное, чистая прусская синяя. Модель сидит в оранжевом деревянном кресле, опираясь на зеленый стол» [Ван Гог 2021: 352]. В письме от 23 января 1889 г. акцентировано внимание художника на конкретном человеке: «Видел ли ты во время своего краткого пребывания здесь портрет г-жи Жину в черном и желтом? Я написал его за три четверти часа» [Там же: 377].

Все эти комментарии относятся к «Арлезианке» Ван Гога, где мадам Жину сидит с раскрытой книгой в руке (Рис. 2). Приехав в Арль, Гоген «тоже попросил мадам Жину позировать» и «вскоре сделал широкий по замыслу рисунок арлезианки, который собирался использовать для интерьерера ночного кафе, хотя заявлял, что сюжет ему не по вкусу» [Ревалд: 174]. Гогену принадлежат рисунок углем (Рис. 3) и картина маслом «Кафе в Арле» (Рис. 4).



Рис. 2. Арлезианка



Рис. 3. Арлезианка

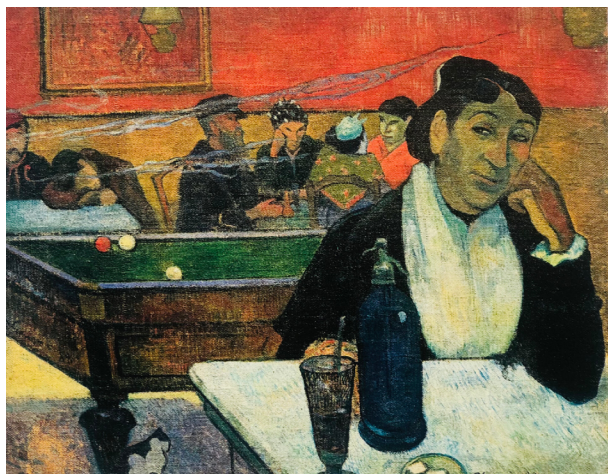


Рис. 4. Кафе в Арле

Гоген «стилизовал» мадам Жину как некую «арлезианку» и «посетительницу сомнительного заведения»: на его картине «мы видим довольно отталкивающую черноволосую пожилую особу, может быть, даже под хмельком» [Дмитриева: 264]. Через несколько месяцев Ван Гог воспользовался рисунком Гогена, но интерпретировал сюжет по-другому:

«Он решил его в мягкой мечтательной гамме: фон цвета блекнувшей розы, книги в тонах бледного веронеза на теплой зелени стола. Изменил и сущность лица, сохраняя абрис и пропорции гогеновского рисунка. Постепенно, от варианта к варианту,

“арлезианка” становилась кроткой, самоуглубленной, немного сентиментальной. Высоко поднятые брови и взгляд, устремленный в пространство, стали выражать печально вопрошающую задумчивость. Видны названия книг, которые она читала и задумалась над ними: “Хижина дяди Тома” и “Рождественские рассказы” Диккенса» [Там же: 265].

Примечательно, что и на этих картинах Ван Гога (Рис. 5) мадам Жину изображена рядом с книгами, а не с бокалом вина, как у Гогена. Портрет мадам Жину стал «памятником их расхождений во взглядах на людей и на искусство портрета» [Там же: 265].



Рис. 5. Портрет мадам Жину

В пьесе Кучкиной мадам Жину не появляется на сцене, но становится своеобразным

двойником Ван Гога, выражая его отношение к миру:

«Жину. Говорят: сошел с ума. Общепринятое выражение. Но возьмем мою жену. Разве она не стояла у плиты, не ходила на рынок, не шила себе платья, а занималась напряженной умственной работой? Притом что рядом был я, спокойный, рассудительный, никогда не повышающий голоса. Почему тогда с ума? А ее ум всегда был не выше нормы, нормальный ум. Нет, неточно. Это не с ума. Тут что-то другое.

Винсент (с силой). Я должен добиться высшей желтой ноты. (Спокойно.) Он приедет и увидит...

Жину. Мсье Винсент, а я и не заметил вас!

Винсент. Я уже говорил вам: мсье Винсент – нелепица. Одно не соединяется с другим. Винсент – голландское имя.

Жину. Вы говорили, да. Но когда только приехали в Арль. Прошел год. Вообще, строго говоря, вы уже давно живете во Франции, надо привыкать к правилам и обычаям страны, в которой живете. Я думал, вы привыкли.

Винсент. Привык... И мадам Жину тоже привыкла... Вам не приходило в голову, что кафе – это место, где можно совершить преступление, погибнуть или сойти с ума? Хотя вы и говорите, что это следует назвать как-то иначе... (Умолк.) В красном и зеленом.

Жину. Не понял вас.

Винсент. Это сочетание. Нужно это сочетание. Красного с зеленым. Роковые страсти – этим сочетанием...» [Кучкина 1987: 256–257].

Сочетание красного с зеленым звучит как аккорд по аналогии с «высшей желтой нотой». В этом диалоге автор пьесы использует характеристику ночного кафе из писем Ван Гога:

«В моей картине “Ночное кафе” я пытался показать, что кафе – это место, где можно погибнуть, сойти с ума или совершить преступление. Словом, я пытался, сталкивая контрасты нежно-розового с кроваво-красным и винно-красным, нежно-зеленого и веронеза с желто-зеленым и жестким сине-зеленым, воспроизвести атмосферу адского пекла, цвет бледной серы, передать демоническую мощь кабака-западни. И все это под личиной японской веселости и тартареновского добродушия» [Ван Гог 2021: 315–316].

Впоследствии слова Ван Гога повторяет Жан, как будто предчувствуя драматическую развязку своих отношений с Мирей:

«Жан (заливаясь краской). Что сказал Винсент? Про наше кафе. Что именно тут можно сойти с ума, совершить преступление и погибнуть. Тебе не ясно?

Мирей. Он сказал: или. Или совершить преступление, или погибнуть» [Кучкина 1987: 260].

Пунктирно представленная в пьесе история любви Поля Гогена и Мирей начинается в кафе «Альказар»:

«Винсент (не ответив на вопрос). Мирей о вас спрашивала. Девушка из кафе “Альказар”.

Поль. “Альказар”? Которое вы написали? Ваше “Ночное кафе”, красное с зеленым? <...> Как, вы сказали, зовут эту девушку? Это такая худенькая, высокая? Мирей? Пожалуй, надо попользоваться» [Там же: 271–273].

Как и Ван Гог, Мирей эмоционально подключается к напряженному ожиданию Гогена. Сочувствуя девушке и самому себе, он называет ее «моя бедная арлезианка», тем самым проводя параллель между ней и мадам Жину:

«Мирей. Хотите, раскину на вас карты, и мы все узнаем? И про вашего друга тоже?

Винсент. Не надо.

Жан. Он же говорит, каждый сам знает. Свою судьбу.

Винсент. Мое “я” знает. А вы всегда можете или хотите узнать свое “я”? (Мирей.) Тебе жалко меня, бедная моя арлезианка?

Мирей. Я в Арле не так давно... Мне жалко себя. Жалко всех девушек, которые не знают, что вам нужно. И что нужно им, тоже не знают» [Там же: 262].

По стечению обстоятельств Гоген становится «последней картой» не только для Ван Гога, но и для самой Мирей, которая ассоциируется с природной стихией – мистралем:

«Жан. Поздравляю. Господин Ван Гог развлек тебя своими шутками?

Мирей. Это не шутка. Сегодня я сама не знаю что <...>

Жан (грубо схватив ее за руку). Моя беда в том, что робкой деревенской девчонкой я тобой владел, а осмелев, ты вцепилась мне в сердце, и я не могу тебя из него выбросить! (Отпуская ее.) Но как мгновенно все меняется. Р-раз! И ни ты, ни я не помним, как было. А уже как есть. Только как есть.

Мирей. Это не то, что вы думаете.

Жан. Это ты думаешь, что не то. А на самом деле все одно и то же. (После паузы.) Он ждет от него спасенья, от этого господина Гогена. Это, видно, его последняя карта...» [Там же: 263].

Разное отношение к Мирей тоже отражает противоречие между Ван Гогом и Гогеном. Образы арльских женщин по-разному представлены в картинах Ван Гога «Арльские дамы» (Рис. 6) (другие названия – «Воспоминания о саде в Эттене», «Прогулка») и Гогена «Старые девы в городском саду в Арле» (другое название – «Садовая дорожка арльского госпиталя») (Рис. 7). Неизвестно, кому

«первому пришла в голову композиционная идея, использованная в обоих полотнах, но создание их превратилось в своеобразный творческий спор между живописцами. У Гогена дорожка пересекается прямыми линиями частокола и пирамидально подстриженных кустов. Линии и мазки Ван Гога наделены пламенеющим характером. Взамен гогеновской плоскостности Ван Гог так чрезмерно нагрузил холст краской, что в картине появилось нечто скульптуроподобное <...> крайняя слева женщина похожа на г-жу Жину» [Костеневич: 457].



Рис. 6. Арльские дамы



Рис. 7. Старые девы в городском саду в Арле

Н.А. Дмитриева, ссылаясь на письма Ван Гога, утверждает, что на картине изображены его мать и сестра, а не арльские женщины [Дмитриева: 262]. Эттен – деревня в Нидерландах, где в 1881 г. недолго жил художник. Однако работа написана в Арле и по композиции схожа с картиной Гогена.

В письме Гогена Эмилю Бернару от ноября 1888 г. так описываются арлезианки:

«Женщины здесь с изящными прическами, их красота – греческая. Они в шальях, образующих складки, как у примитивов, – я называю их греческими шествиями. Любая девушка, проходящая по улице, имеет осанку важной дамы и по внешнему виду девственна, как Юнона. Впрочем, все это надо еще рассмотреть. Во всяком случае, здесь имеется подлинный источник прекрасного современного стиля» [Гоген: 51].

На картине Гогена изображены четыре женщины, две из которых на переднем плане плотно закутаны в шали. Их печальные лица отрешены и равнодушны.

На картине Ван Гога «Арена в Арле» (Рис. 8)

«женщина в зеленом платье при всей недосказанности – это г-жа Жину <...> Две небольшие фигуры в центре – женщина в красном платье с младенцем и бородачатый мужчина – это, как впервые указал Р. Пикванс, почтмейстер Рулен и его жена, с которыми Ван Гог водил тесную дружбу. Помещая чету Руленов в центре композиции, художник затрагивает тему семьи, всегда остававшуюся для него важной» [Костевич: 456].



Рис. 8. Арена в Арле

Почтмейстер Рулен, глава счастливого многодетного семейства, – еще один персонаж пьесы Кучкиной, который разговаривает с Ван Гогом в кафе «Альказар»:

«Рулен. Меня переводят в Марсель. С маленьким повышением, но вы знаете, у меня большая семья.

Винсент. Мне жаль будет с вами расстаться.

Рулен. Я беспокоюсь за вас.

Винсент. Вы очень добры. Я доволен вашим портретом. Мне хочется написать еще портрет вашей маленькой.

Рулен. Спасибо. Жена будет рада.

Винсент. И я буду рад <...> Жену я тоже напишу. Если успею. До вашего отъезда, я имею в виду. Только это будет не портрет, а картина. Да, я назову

ее «Колыбельная». Мы с ним говорили об исландских рыбаках. Как они одни в море. Дети и мученики» [Кучкина 1987: 281].

Ван Гог не раз обращался с просьбой к папаше Рулен написать всех членов семьи, что отражено в письмах. Наиболее известны такие картины, как «Портрет почтальона Жозефа Рулена» (Рис. 9), «Портрет Армана Рулена» (Рис. 10), «Августина Рулен со своим молочным сыном» (Рис. 11). Картина «Колыбельная» (Рис. 12) в пьесе становится своеобразным символом материнской любви. Разговоры с Гогеном об исландских рыбаках подталкивают Ван Гога к ее написанию.

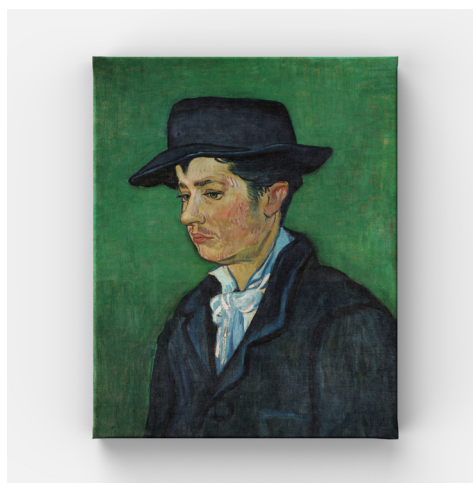


Рис. 10. Портрет Армана Рулена



Рис. 9. Портрет почтальона Жозефа Рулена



Рис. 11. Августина Рулен со своим молочным сыном



Рис. 12. Колыбельная

В письме к Тео от 28 января 1889 г. Ван Гог рассказывает о «Колыбельной»:

«Я работал над ней как раз тогда, когда меня захватила болезнь. Эта вещь у меня в данное время тоже в двух набросках. Хотел бы я поговорить о ней с Гогеном. Мы часто с ним болтали об исландских рыбаках, об их меланхолическом одиночестве и о тех опасностях, которые они испытывают одни в печальном море. Я тогда и задумал написать картину, увидев которую в каюте исландского рыбацкого судна моряки – эти дети и мученики – почувствовали бы, что их качает, и вспомнили бы старинные песни няnek. Если угодно, эта картина похожа на дешевый лубок. Женщина с оранжевыми волосами, одетая в зеленое, выделяется на зеленом фоне с розовыми цветами, и все эти разнообразные рез-

кие и напряженные цвета – розовый, оранжевый, зеленый – смягчены минорными цветами красного и зеленого» [Ван Гог 1994б: 189–190].

Картина «Колыбельная» – «фольклоризованный портрет госпожи Рулен <...> Художник представлял себе картину как центральную часть триптиха – по сторонам должны были висеть “Подсолнечники” <...> Узорный фон “Колыбельной” богат и красив. Кажется, впервые здесь появляются волнистые волнообразные изгибы, впоследствии так часто у Ван Гога встречающиеся, – их колышущийся ритм действительно напоминает о неспокойном качании моря, но через нежные “домашние” розовые цветы оно незаметно переходит в мирное покачивание колыбели. Динамика фона стихает в простое, статичном абрисе женской фигуры и одновременно выделяет его – без такого фона рисунок фигуры выглядел бы слишком скупым и бедным. Рыжеволосая голова выступает из темно-зеленого, как манящий теплый свет» [Дмитриева: 274–275].

Образ мадам Рулен в пьесе непосредственно связан и с воспоминаниями о матери художника: «Винсент (пытается напеть). Ла-ла-ла-ла... ла-ла-ла-ла... Кстати, это русская колыбельная. Я начал писать мою маму. По памяти. Я нехорошо умею делать по памяти. Я слишком привержен натуре, он всегда упрекал меня в этом... упрекает... Но мне так тяжело было видеть ее серую фотографию! Я напишу ее в гармоничных красках...» [Кучкина 1987: 283]. Портрет матери – Анны Кор-

нелии Карбентус (1819–1907) – был написан художником в октябре 1888 г. в Арле по фотографии (Рис. 13).

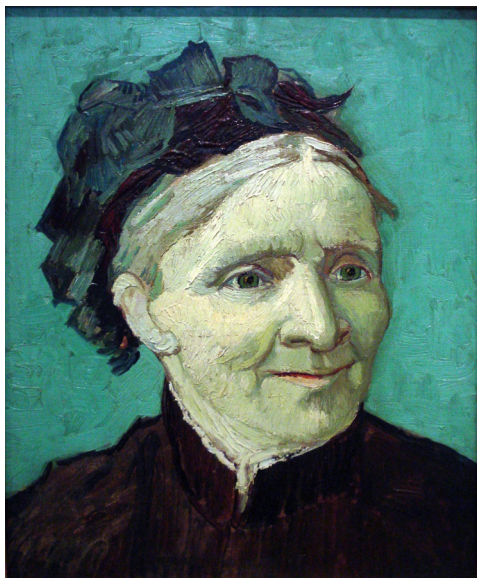


Рис. 13. Портрет матери художника

Как и мадам Жину, госпожа Рулен не появляется на сцене: ее образ создается через мотив колыбельной, хотя оба художника писали в Арле и другие портреты мадам Рулен (Рис. 14, 15): «...оба эти портрета выполнены резкими контурами, с минимальной моделировкой, но у Гогена портрет выглядит более плоским, чем у Ван Гога, из-за значительно менее буйных мазков» [Ревалд 1996: 180–181].



Рис. 14. Портрет мадам Рулен



Рис. 15. Портрет мадам Рулен

В пьесе Кучкиной Ван Гог напевает колыбельную спящему Гогену после того, как швыряет в его голову стакан в ночном кафе:

«Винсент. Вы правы. Рулен. Вы правы. (Вдруг, Полю.) Что это у вас такое? В форме головы?

Полю. Какое?

Винсент. Такое. Безобразное. А, лоб!.. Хм, какой же он узкий! Как странно. Это неверно. Тут какая-то ошибка. У вас такой мозг! Да вы почти так же умны, как... как мсье Жину, вы его знаете. А этот лоб... он вам не идет. Вообще не годится. Совсем не годится <...> Его надо сокрушить. Я про ваш лоб. Узкий, страшный, совершенно неподходящий вам лоб!.. (Швыряет в голову Поля стакан с абсентом.)

Полю уклоняется от удара. Секундное молчание. Затем он хватается Винсента в охапку и уносит» [Кучкина 1987: 287].

В следующей сцене Винсент сидит в своем доме у постели Гогена, который притворяется спящим:

«Винсент (напевая колыбельную). Ла-ла-ла-ла... ла-ла-ла-ла... Спи, младенец мой прекрасный... ла-ла-ла... ла-ла-ла-ла. Я не причиню тебе зла. Не бойся. Я только поговорю с тобой. Как мне всегда хотелось поговорить. Спросить кое-что. Может, ты знаешь. (Присаживается на краешек постели.) Кто ты и кто я? Что ты об этом думаешь? Мы художники, все верно. А ты думаешь, это главное? Или главное, что мы люди?» [Там же: 287].

В воспоминаниях Поля Гогена из книги «Прежде и потом» Ван Гог прежде всего изображен как человек полный противоречий, впадающий в крайности:

«Несмотря на все мои старания найти в этом хаотическом сознании какие-то логические основы его критических суждений, я никак не мог объяснить себе противоречий между его живописью и взглядами. Так, например, он бесконечно восхищался Мейссонье и глубоко ненавидел Энгра. Дега приводил его в отчаяние, а Сезанн был просто шарлатаном. Думая о Монтичелли, он плакал. Он приходил в ярость от того, что вынужден был признать у меня большой ум, в то время как лоб мой был слишком маленьким – признак тупости. И при всем этом он проявлял величайшую нежность, вернее даже – какой-то евангельский альтруизм» [Гоген 1972: 191].

В пьесе Кучкиной в противоположность замечанию о голове Гогена Ван Гог сравнивает череп Рулена с сократовским. Доброжелательность и прямотуше Рулена воспринимаются им как глубокая мудрость:

«Рулен. Вы слишком долго были один.

Винсент (резко). Откуда это известно?

Рулен. Ваши письма. Их число. К вашему брату Тео. Я вам друг и желаю только добра. Человек, у которого есть с кем разделить утреннюю и вечернюю еду, что важно, а также ночную и дневную мысль, что еще важнее... <...>

Винсент. Я смотрю на форму вашей головы, Рулен <...> Каждый из нас, в конце концов, снаружи только то, что он внутри. Нужно взглядеться. Ваш череп схож с черепом Сократа» [Кучкина 1987: 259–260].

В адресованном спящему Гогену развернутом монологе Ван Гога на первый план выходят темы любви и дружбы, жизни и смерти:

«Почему мы так мучительно ищем гармонии? И не находим в реальной жизни. Только на холсте. В редчайшие мгновения. Зато повсюду находим несправедливость. Богатство одних и нищету других. Попирание достоинства. Глухоту. Ясно, по неудавшемуся наброску не стоит судить о художнике. Может, и о нашем Творце нельзя судить по этому неудачному творению. А есть ли другие? Где они? Что такое жизнь и что такое смерть? Я написал “Сеятеля”. Я напишу “Жнеца”. Один – жизнь. Другой – другое. Кончается ли все, когда приходит это другое? Или после смерти есть еще что-то?» [Кучкина 1987: 288].

В письме к Тео из Арля весной 1888 г. художник описывает своего сеятеля (Рис. 16): «Я вчера и сегодня рисовал сеятеля, который теперь совершенно переработан. Небо – зеленое и желтое, земля фиолетовая и оранжевая. Из этого чудесного мотива наверняка можно сделать картину, и я твердо верю, что в один прекрасный день она будет сделана, может быть кем-нибудь другим, а может быть и мною» [Ван Гог 1994б: 82–83]. В очередном письме к Тео образ сеятеля связывается с темой ноч-

ного кафе: «Мысль о “Сеятеле” владеет мной. Такие преувеличенные наброски, как сеятель и как теперь, ночное кафе, мне представляются жутко некрасивыми» [Там же: 111].

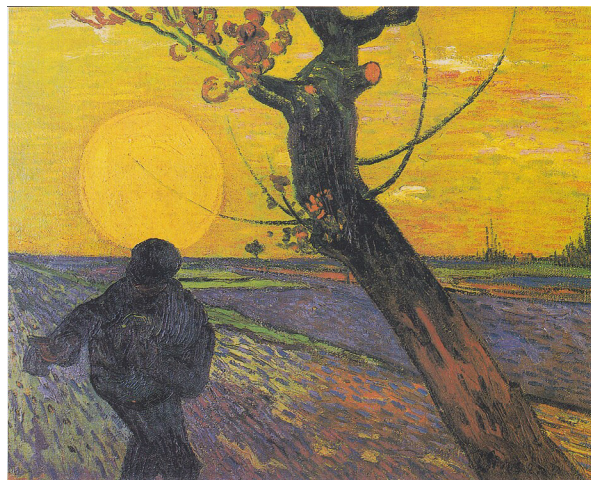


Рис. 16. Сеятель

«Сеятель» Ван Гога «предстает посланцем великого светила <...> необычно большое солнце стоит низко, касаясь пашни, – и его положение определяет воображаемое положение художника, пишущего эту картину: он где-то напротив солнечного диска, так что если диск позади головы сеятеля, то художник видит сеятеля в фас и так же близко, как сзади близко к нему придвинуто солнце» [Дмитриева: 252]. К образу сеятеля Ван Гог обращался на протяжении нескольких лет (Рис. 17). На картине «Пшеничное поле с жнецом и солнцем»

(Рис. 18) жнец оказывается наедине с полем и солнечным диском, устремленным на него.



Рис. 17. Сеятель



Рис. 18. Пшеничное поле с жнецом и солнцем

Похожие на солнце яркие подсолнухи украшают «желтый дом» Ван Гога:

«Утро следующего дня. Дом Ван Гога. На стенах – яркие подсолнухи.

Винсент и Поль сидят друг против друга.

Винсент. Так что в Париже, Поль?

Поль. По-прежнему не покупают и не выставляют. А что тут?

Винсент. То же самое. Впрочем, все остальное превосходно.

Поль. Что именно?

Винсент. Все. Условия. Погода. Очень хорошо относятся.

Поль. Ладно. (Смотрит на подсолнухи.) Это неплохо. Это цветы. Да, это цветы. Посмотрим, может, правда в этой вашей затее... нашей затее что-то есть...» [Кучкина 1987: 263].

Расписанный подсолнухами «желтый дом» Ван Гога (Рис. 19) вместе с хозяином ждет приезда друга: «Рулен. Вы славно отделали этот желтый домик на площади Ламартина. Ваши подсолнухи на стенах просто сияют. Правда, здорово. Вашему другу не может не понравиться!» [Кучкина 1987: 262]. В письме к Тео из Арля (август–начало сентября 1888 г.) Ван Гог сообщает: «В комнате, где будешь жить ты или Гоген, если он приедет, мы декорировали белые стены большими желтыми подсолнечниками» [Ван Гог 1994б: 109]. Однако в конце сентября Ван Гог отмечает: «...мой дом и то, что вокруг него, под солнцем света желтой

серы <...> ужасны эти желтые дома на солнце и эта несравненная свежесть голубизны. Вся земля желтая» [Там же: 125]. «Желтый дом» в пьесе, с одной стороны, становится метафорой дома для потерявших рассудок, с другой – домом художников.



Рис. 19. Желтый дом

Дружба Гогена и Ван Гога началась в Париже в 1886 г., «и они обменялись подарками. Со стороны Ван Гога это были два варианта подсолнухов» [Декс: 94]. После разрыва отношений в письме Ван Гога к брату от 17 января 1889 г. тема подсолнухов снова появляется:

«Я нахожу довольно странным, что он требует от меня картину “Подсолнечники” и предлагает мне, насколько понимаю, в обмен или подарок кое-какие

этюды, оставленные им здесь. Я отошлю ему его этюды, которые имеют для него, по-видимому, какое-то значение, – для меня они этого не имеют. Но я оставлю себе мои картины и категорически оставлю себе также и эти самые “Подсолнечники”. У него их имеется уже два, и этого достаточно. А если он недоволен обменом, который он со мной произвел, тогда пусть возьмет обратно маленькую картину из Мартиника и портрет из Бретани; но в таком случае пусть он возвратит мне и мой портрет, и “Подсолнечники”, взятые им у меня в Париже» [Ван Гог 1994б: 181].

В письме к художнику Андреа Фонтена от сентября 1902 г. Гоген отмечает свое непосредственное влияние на Ван Гога и упоминает подсолнухи:

«Если Вам представится случай, посмотрите картины Ван Гога, написанные до и после моего пребывания вместе с ним в Арле. Ван Гог, находившийся под влиянием неоимпрессионистских исканий, применял всегда резкие противопоставления тонов к дополнительному желтому, к фиолетовому и т. д. ... А позже, руководствуясь моими советами и уроками, он стал поступать совершенно иначе. Он писал желтые подсолнухи на желтом же фоне и т. д., научился оркестровке чистого цвета всеми его производными оттенками. Затем, в пейзажах, все это обычное нагромождение натюрмортных предметов, прежде необходимое, сменилось мощными полновзвучными цветовыми аккордами, составляющими некую общую гармонию. Вследствие этого литературная часть, или, если угодно, пояснительная, приобрела второ-

степенный интерес. В результате и рисунок его стал более гибким. Все это, конечно, вопросы ремесла, но они весьма и весьма существенны. Но поскольку все это побуждало его к поискам, соответствующим его уму и неистовому темпераменту, его оригинальность и индивидуальность только выиграли» [Гоген: 121–122].

Подготовка дома для приезда Гогена отнимает много времени и энергии у Ван Гога, что находит отражение и в пьесе, и в письмах художника: «В Арле Вам, может быть, и не понравится, если Вы приедете сюда, когда дует мистраль <...> Дом Вам на первых порах вряд ли, конечно, покажется уютным, но мало-помалу мы его таким сделаем» [Ван Гог 2017: 199]. После разрыва с другом художник пишет: «... повремените ругать наш бедный желтый домишко, прежде чем мы оба не обдумаем все как следует» [Там же: 200]. В Арле

«природа предлагала Ван Гогу бесчисленные сюжеты <...> набережные широкой и ленивой Роны с железными мостами через нее, тенистые аллеи и римские гробницы Аликана, романтические руины Монмажура <...> Был здесь еще и его выкрашенный желтой краской дом вблизи от станции, который он обставил, когда ожидал приезда Гогена, были кафе, которое он часто посещал, городской парк, который привлекал его» [Ревалд: 151].

В пьесе Кучкиной после разговоров об устройстве «желтого дома» Ван Гог и Гоген ведут диалог об Арле:

«Винсент. Видите, какое звучание света? Краски мягкие и в то же время интенсивные. Ко всему примешивается старое золото. А небо надо писать зеленой лазурью. В духе Делакруа.

Поль. Пожалуй. Только Делакруа тут ни при чем.

Пауза.

Винсент. Я поведу вас на пристань. Покажу развалины старого аббатства. Оно на холме, который называется Монмажур. А в саду Аликан вы увидите...

Поль (отходя от окна). На Мартинике, конечно, природа ярче.

Винсент (в ярости). Послушайте! А вам известно, что в Арле существует бой быков?

Поль. Предположим. И что? Что дальше? В этом преимущество Арля? Или вам пришло в голову какое-то сравнение? Что вы молчите? Может, вы хотели сразу дать мне сюжет?» [Кучкина 1987: 265].

Связанный с корридой сюжет заимствован Кучкиной из очередного письма Ван Гога к брату Тео:

«Вчера я видел еще один бой быков, где пятеро мужчин обрабатывали одного быка лентами и кокардами. Один тореадор разбил, когда прыгал через баррикаду. Это был белокурый парень с серыми глазами, обладавший большим хладнокровием. Говорят, он долго будет болеть после этого. Одет он был в небесно-голубое и в золото, вроде того маленького всадника на нашем Монтичелли с тремя фигурами в лесу. Бои быков очень красивы, когда

есть солнце и много людей... Ты знаешь, что я в работе подвержен колебаниям и что эта страсть – писать фруктовые деревья – будет не всегда. Потом, может быть, я буду писать и бои быков» [Ван Гог 1994б: 60].

В пьесе это описание включается в диалог:

«Винсент. Торeadор, белокурый, сероглазый, хладнокровный парень, упал, прыгая через барьер. Со мной рядом сидел знаток. Сказал: что-то серьезное, если и поднимется, то не скоро <...>

Поль. Ваш торeadор зарвался. Или струсил... Или... или накопилась усталость.

Винсент. Он был одет в небесно-голубое, с золотом. Как маленький кавалер у Монтичелли, помните эту картину? <...>

Поль. Я хотел объяснить вам природу неуспеха, возможно, там, где мог быть успех. Это золотое с голубым, эта изнеженность, изнервленность – разве путь в искусстве? Разве этим можно накормить людей? Им нужна более грубая, простая и здоровая пища» [Кучкина 1987: 266].

Здесь очевидны реминисценции на картину Ван Гога «Арена в Арле», где «воплощается мотив солнца». Персонаж картины «рыжий, как и сам художник, изображен в голубой куртке» [Костеневич: 456]. В пьесе Кучкиной проводится связь Монтичелли и Ван Гога:

«Винсент. Монтичелли...

Поль. Оставьте в покое вашего Монтичелли!

Этот полупомешанный, который кончил свои дни в тюрьме Ла-Рокетт!..

Винсент (тихо). Полупомешанный?.. Зачем так? <...> Франс Хальс, Рембрандт, Делакруа были сумасшедшие. Да, Монтичелли, возможно, тоже. Но встает вопрос: а кто же тогда нормален? Быть может, вышибалы в публичных домах? Художники не правы, а вот они правы всегда» [Кучкина 1987: 275].

Предшественник импрессионизма Адольф Жозеф Монтичелли (1824–1886) обостряет конфликт между голландским художником и Гогеном, который открыто не признает таланта за Монтичелли, в то время как Ван Гог ему поклоняется. Находясь в ожидании приезда Гогена, художник в письме к Тео от октября 1888 г. делится замыслами:

«... у меня иногда бывает чувство, что я мог бы продолжать здесь Монтичелли. Так вот, видишь, мы и устраиваем здесь эту мастерскую. То, что сделает Гоген, что сделаю я, станет рядом с этими чудесными творениями Монтичелли. Мы докажем этим милым, милым людям, что Монтичелли не потонул в бочке вина, не умер, но что этот маленький человек еще живет. И нами это дело еще не кончится: мы двинем его и поставим на солидную, крепкую базу» [Ван Гог 1994б: 124].

Или в другом письме:

«Видишь ли, когда я чувствую себя охваченным такой мозговой работой и когда я должен найти

равновесие между шестью основными цветами, – красным, синим, желтым, оранжевым, лиловым, зеленым, – мне часто приходит на ум хороший живописец Монтичелли, которого обвиняли в пьянстве и в безумии <...> Колорист Монтичелли, логик, способный разобраться в запутаннейших расчетах при распределении красочной шкалы и выровнять последнюю, конечно, перенапрягал этой работой свой мозг так же, как Делакруа и Рихард Вагнер» [Там же: 86–87].

В письме к Эмилю Бернару из Арля от ноября 1888 г. Гоген отмечает принципиальные расхождения с Ван Гогом:

«С Винсентом мы мало в чем сходимся, и вообще, и особенно в живописи. Он восхищается Домье, Добиньи, Зиемом и великим Руссо – людьми, которых я не переносу. И наоборот, он ненавидит Энгра, Рафаэля, Дега – всех, кем я восхищаюсь. Чтобы иметь покой, я отвечаю: господин начальник, вы правы. Ему очень нравятся мои картины, но когда я их пишу, он всегда находит, что и то не так и это не так. Он романтик, а меня привлекает скорее первобытность. С точки зрения цвета – он любит все случайности густого наложения краски – как у Монтичелли, я же ненавижу месиво в фактуре и т. д.» [Гоген: 51].

В пьесе Кучкиной приготовление супа сравнивается с манерой письма художников: «Поль. Как вы краски смешиваете, так вы и суп варите! Все в кучу!» [Кучкина 1987: 275].

Наряду с кафе «Альказар» и «желтым домом» кладбище Аликан становится важным местом, где встречаются художники и где происходят наиболее драматичные диалоги между ними:

«Поль. Я жаден. Мне всего мало. Я хочу собрать в одно полотно всё буйство форм и красок. Весь мир! <...> Вы копируете природу. Ваши “Подсолнухи” мне нравятся. И в “Сеятеле” что-то есть. И эти ваши бесчисленные провансальские сады, виноградники, ветки миндаля одни и те же, но, конечно, всякий раз разные, разное время года, погода, освещение, ясно... Но понимаете, что получается? Записи, записи, записи. Для чего-то, что последует потом. А зачем? Когда можно сразу сказать одно и начисто! Хотя, если взять, скажем, ваших “Едоков картофеля”... если взять “Едоков картофеля”... Если взять “Едоков картофеля”... (Замолчал.) Не слушайте меня. Это ваш путь, идите им.

Винсент (стремясь к согласию). Это вяз. Правда, какой богатый кирпичный цвет.

Поль (подчеркнуто). Красный.

Винсент. Кирпичный» [Кучкина 1987: 270].

Картина «Едоки картофеля» (Рис. 20) была написана в голландский период творчества художника, за несколько лет до поездки в Арль, в 1885 г. Известны два варианта картины, которые хранятся в музее Ван Гога (Амстердам) и в музее Крёллер-Мюллер (Оттерло). В письме к Тео из Нуенена от 1885 г. Ван Гог отмечает:

«я много работаю над “Едоками картофеля” и написал заново этюды для голов; руки я сильно изменил. Больше того, я делаю все возможное, чтобы вдохнуть в них жизнь <...> Думаю, в них будет нечто совершенно другое, чем то, что ты, и по крайней мере так отчетливо, когда-либо у меня видел. Я имею в виду прежде всего жизнь. Я ее пишу, выдуывая от себя» [Ван Гог 1994а: 372–383].



Рис. 20. Едоки картофеля

В романе И. Стоуна «Жажда жизни», как и в биографии А. Перрюшо «Жизнь Ван Гога», созданию картины «Едоки картофеля» посвящена отдельная глава.

В пьесе Кучкиной Гоген, вспоминая свою «страстно любимую» дочь Алину, опять обращается к «Едокам картофеля»: «Я закрываю глаза и вижу “Едоков картофеля”. Эти

скулы, эти руки... Все измято, искажено, сдвинуто... На всем печать черного земляного труда. Печать молчания. Печать судьбы. Это останется» [Кучкина 1987: 272–273].

Упоминание о возможной смерти Алины переключается с воспоминанием об умершем в младенчестве брате Ван Гога по имени Винсент:

«Винсент. Вот... здесь кругом гробницы.

Поль. Гробницы, аллея Аликан, остатки средневекового акрополя... Вы говорите это третий раз. Вы нехорошо себя чувствуете? А? Вы что-то сказали?

Винсент. Он был белокурым. А может, тоже рыжим. Да, по-видимому, все-таки рыжим. (Украдкой смотрится в осколок зеркала.) Конечно, наверняка... Только черты нежней и мягче... Очень нежные, должно быть. Как у Монтичелли. Если бы Монтичелли писал детей.

Поль. Опять Монтичелли... О ком вы говорите?

Винсент. О своем брате.

Поль. О Тео? <...> тихо, как в саду мертвых.

Винсент. Винсент Ван Гог. Надпись на могильном камне.

Поль. Перестаньте. Что вы сегодня...

Винсент. Это имя моего маленького брата. Он покоится на кладбище далеко отсюда, в Голландии. Я никогда не видел его. Я родился после его смерти» [Кучкина 1987: 271].

Мотив осколка зеркала повторяется на протяжении пьесы и отражает беспокойство Ван Гога о своем состоянии:

«Винсент. Мой портрет. Он написал мой портрет. Рулен. И это произвело на вас такое впечатление, что вы...

Винсент. Очень похож. Точно я. Только ввалившийся в безумие. (Украдкой смотрится в осколок зеркала.)» [Там же: 282].

Однако на картине Гогена «Ван Гог, рисующий подсолнухи» (Рис. 21) художник не выглядит безумным, в отличие от автопортретов самого Ван Гога.



Рис. 21. Ван Гог, рисующий подсолнухи

Аллея Аликан в письмах к Гогену связывается у Ван Гога с Петrarкой:

«Эти края уже видели культ Венеры, носившей в Греции по преимуществу художественный характер; видели они также поэтов и художников Воз-

рождения. А где могли расцвести такие явления, там расцветет и импрессионизм. И мне хотелось бы написать этот сад так, чтобы, глядя на него, люди думали о бывшем певце здешних мест (вернее, Авиньона) Петrarке и о новом их певце – Поле Гогене» [Ван Гог 2017: 197].

Упоминания о Петrarке, кажется, сближают художников в пьесе:

«Винсент (взволнованно). Тут рядом, в Авиньоне, совсем близко. Помните, кто там жил? Петrarка. Мы с вами видим те же олеандры, на которые смотрел он! Вот живешь, живешь и малюешь эти холсты, и пьешь или не пьешь, и тошнит от литров черного кофе, и лица тупы и некрасивы, и башмаки порвались, и груды грязного белья, а прачка не идет, и дует мистраль... А подумаешь об этом и – меняется масштаб. Всего. Всего происходящего. Я думал – не часто, но иногда – один. Теперь вы здесь, я могу поделиться этим с вами» [Кучкина 1987: 273].

Но Гоген прерывает излишние друга грубой насмешкой, приводя его в состояние безумия: «Винсент (в бешенстве). Эти чертовы буйнопомешанные деревья! Растут так, словно они эпилептики в припадке, только застыли! Застыли... Момент неподвижности... в вечном движенье... Это – живопись» [Там же: 273].

Вместе работать Гоген и Ван Гог

«начали в Аликане, но писали они в одно и то же время разные мотивы и ни разу не устанавливали

свои мольберты бок о бок. Этюд Гогена в Аликане <...> подчеркивает пламенеющие краски осени. Версия Ван Гога была не только более красочной <...> но и более могучей и грубой, выполненной вибрирующими и стремительными мазками, в отличие от более тонкой и менее темпераментной техники Гогена» [Ревалд: 173].

Оба художника выполнили несколько изображений древнеримского некрополя с каменными аллеями и саркофагами. В пьесе Винсент сообщает: «Я сделал этот мотив в четырех вариантах. Он в двух. Но уже в двух!» [Кучкина 1987: 282].

После прогулки в аллее Аликан Ван Гог и Гоген спорят по поводу изображения зуава (член французского пехотного подразделения, первоначально состоявшего из алжирцев, носивший яркую форму):

«Поль. Сегодня два зуава валялись в траве. Красиво. Форма у них красивая. Синее сукно, красные шнуры. У одного куртка распахнулась, и там белая сорочка. И феска тоже красная в траве. Чистые тона. Красное, белое, синее, зеленое. Может, написать?»

Винсент. Почему вы не пишете сразу? Разве есть что-нибудь выше натуры?

Поль. Мысль. Передать натуру не так трудно. Дать сгусток ее, образ, мысль куда труднее.

Винсент (отложив половник). Если вы будете внимательно, не важничая и не задираясь, всматриваться в натуру и следовать ей, она откроет вам

свой секрет. И вы достигнете того, чего никогда не добьетесь сколь угодно глубокомысленным умствованием. Посмотрите на моего зуава!

Поль. Не имеет значения.

Винсент. Что не имеет? Что я думаю или моя картина?

Поль. Нет, это невозможно. Одно и то же. Одно и то же! Как две капли воды! Вспомните вчерашний спор о красках. Надо молчать. Молчать!..

Винсент. Не надо молчать. Я же говорил вам! Ничего не происходит тотчас. Нужно терпение. Вы даете мне. Я даю вам [Кучкина 1987: 274].

Когда Ван Гог писал «портрет лейтенанта зуавов Милье, ставшего наряду с Руленом ближайшим другом художника, то упивался столкновениями красного, синего, зеленого и белого» (Рис. 22) [Ревалд: 155]. В письме к Тео художник отмечает:

«У меня теперь модель: зуав, маленький человек с бычьим лбом и глазами тигра. Я начал было портрет, а затем еще раз стал писать его, вместе с другой вещью. Погрудный портрет, который я сделал, был ужасен. В эмалево-голубой форме, оранжево-красные шнуры и две лимонно-желтые звезды на груди; самый обычный синий цвет, но как трудно было его сделать. Совершенно бронзовая кошачья голова в красной фуражке. Я посадил его на фоне двери, выкрашенной в зеленое, и на фоне оранжевой кирпичной стены. Уже это само по себе варварское сочетание противоречивых тонов чрезвычайно неудобно для выполнения. Этюд, который я

сфабриковал, кажется мне очень трудным; но мне хотелось бы всегда писать такие лубки, даже в том случае, если бы они так же резко кричали, как этот. Тут я учусь, и здесь есть то, чего я прежде всего требую от моей работы» [Ван Гог 1994б: 81–82].



Рис. 22. Зуав

Образ зуава в пьесе разъединяет художников: после ссоры Гоген отказался писать его.

А вот образ стульев становится метафорой дружбы. Об этом Винсент рассказывает Рашели, которая «входит» в образ его матери:

«Был такой художник, мама, Льюк Филдс. Он иллюстрировал Диккенса. Когда Диккенс умер, он вошел в комнату и увидел его пустой стул. У него есть такой рисунок, так называется – “Пустой стул”.

Я только что закончил две картины: пустое место Поля – его кресло, и свой стул. Стул желтый. А кресло – красное с зеленым. Так пишутся человеческие страсти. Которые убивают. Но стул – желтый! Я должен был добиться этой высокой желтой ноты, и я добился!..» [Кучкина 1987: 294].

Тема дружбы с Гогеном отражается и в письме к Тео из Арля в декабре 1888 г.:

«Я определенно полагаю, что мы всегда будем дружить с Гогеном и иметь с ним дело. Было бы чудесно, если бы ему удалось устроить мастерскую в тропиках <...> А пока что могу тебе сказать, что две последние картины выглядят довольно забавно <...> Деревянный стул с совершенно желтым соломенным сиденьем на красных плитах и на фоне стены (днем). Потом стул Гогена, красный и зеленый; ночное освещение; стена и пол красно-зеленые, на сиденье два романа и свечка» [Ван Гог 1994б: 168–169].

В пьесе Ван Гог дважды приходит к Рашели по прозвищу Габи, которая по его просьбе «входит» в образы близких ему женщин – Урсулы и Христины:

«Винсент. Молчи, Рашель, молчи... Молчи, Урсула. Молчи, Кее. Сейчас время Син. Син, Христина! Твое явление.

Рашель. А-а, господин художник! Пожаловали к обеду? Вы так уверены, что вас ждет обед? Из скольких блюд? Ты точно знаешь, что у меня было, из чего приготовить? <...>

Винсент. Если б ты дала мне возможность вставить хоть словечко, ты бы узнала, что пришел перевод от Тео. Я был на почте. Возьми. Это я оставляю себе на кисти и краски. Остальное твое.

Рашель (беря деньги). Я не встречала человека лучше тебя. Правда, мне всегда доставалось самое отребье, так что...

Винсент. Син, мы должны постараться. Мы оба должны постараться. Если мы оба не постараемся, никто нам не поможет. И тогда будет плохо, совсем плохо» [Кучкина 1987: 278–279].

Известны изображения проститутки Христины, которую Ван Гог взял в свой дом вместе с ребенком: «Скорбь» (1882), «Син в белом с сигарой, сидящая на полу» (1882) и «Сидящая женщина (Син)» (1882, Рис. 23–25). Изображения Рашели нет, хотя именно ей Ван Гог принес в публичный дом свое отрезанное ухо:

«Газета “Форюм републикен” так сообщила арлезианцам об этом событии. “В прошлое воскресенье, в половине двенадцатого ночи, некий Винсент Ван Гог, художник, родом из Голландии, явился в дом терпимости № 1, спросил некую Рашель, вручил ей свое отрезанное ухо, заявив: “Берегите его как зеницу ока”, и исчез. Узнав об этом поступке, совершить который мог только несчастный безумец, полиция отправилась наутро к этому человеку и нашла его в постели без всяких признаков жизни. Несчастного срочно доставили в больницу”» [цит. по: Перрюшо: 239].



Рис. 23. Скорбь



Рис. 24. Син в белом с сигаретой, сидящая на полу



Рис. 25. Сидящая женщина

В пьесе Кучкиной образ Рашели приобретает особое значение. Она одна понимает и любит Ван Гога, успокаивает и защищает его. Даже после его смерти она живет памятью о нем. В последнем эпизоде Рашель «входит» в образ монахини и встречается с Гогеном, провоцируя его на откровенный разговор о Ван Гоге:

«Рашель. Я знаю, что первый раз вы покинули Францию меньше чем через год после его смерти <...>

Поль. Это болезнь. Он был болен, знал это и сознательно решил... прервать свою жизнь <...> У меня был друг, Эмиль Бернар. Был Шуффенеккер. Был мой учитель, Писарро. Была жена Метта. Почему вы решили, что именно Винсент связан со мной каким-то особым, роковым образом?

Рашель. Были. Все были... Вы написали такие же желтые подсолнухи. Правда, среди других цветов. Вы написали желтого Христа с голубым нимбом <...> Желтое с голубым – это не ваши, его цвета» [Кучкина 1987: 298–299].

В заключительном развернутом монологе Гоген задает в том числе и самому себе три вопроса, которые отсылают к его картине с философским названием «Кто мы? Откуда? Куда идем?» (1897–1898), размышляя о близости с Ван Гогом:

«В детстве я жил далеко отсюда, в Перу. Там есть такой налог, на сумасшедших. Каждый домовладелец обязан содержать одного сумасшедшего. Мы жили в доме донна Пио. Один раз я проснулся, а он смотрит на меня... ах, какими глазами! Не дон Пио, а сумасшедший. Так же на меня смотрел Ван Гог, великий художник. Он не был безумен. Просто он заканчивал свои дела на земле, а они требовали такой ярости и отдачи, что возместить было некому и нечем, и отсюда... Придет другой художник, который назовет желтый цвет Ван Гога “яичницей катастрофы” ... Что за загадка – жизнь? Почему никто из живущих не может разгадать ее? Ты права. Я тоже написал желтого Христа и желтые подсолнухи. Сам не ведал, как глубоко это в меня вонзилось... Кто мы? Откуда? Куда идем?..» [Там же: 301].

В письме к Шарлю Морису (июль 1901 г.) Гоген раскрывает замысел картины «От-

куда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?»
(Рис. 26). Кажется, что здесь Гоген становится учеником Ван Гога из пьесы Кучкиной.

«Но сначала эмоции, а затем понимание!

В этой большой картине:

Куда мы идем?

Старая женщина в преддверии смерти. Странная глупая птица как бы завершает все.

Что мы такое?

Повседневная жизнь.

Человек инстинктивно спрашивает себя, что все это значит.

Откуда мы пришли?

Источник.

Дитя.

Общая жизнь.

Птица завершает поэму – сравнение низшего существа с существом разумным в том великом всё, которое и есть проблема, возвещенная заглавием.

За деревом две зловещие фигуры, окутанные одеяниями печального цвета, являют собой скорбную ноту, порожденную этим самым познанием, – сравнение с простыми существами среди девственной природы, которая могла бы быть раем, как его представляет человеческое сознание, существами, бездумно отдающимися счастью бытия <...> В нескольких словах я объясняю тебе картину» [Гоген: 117].

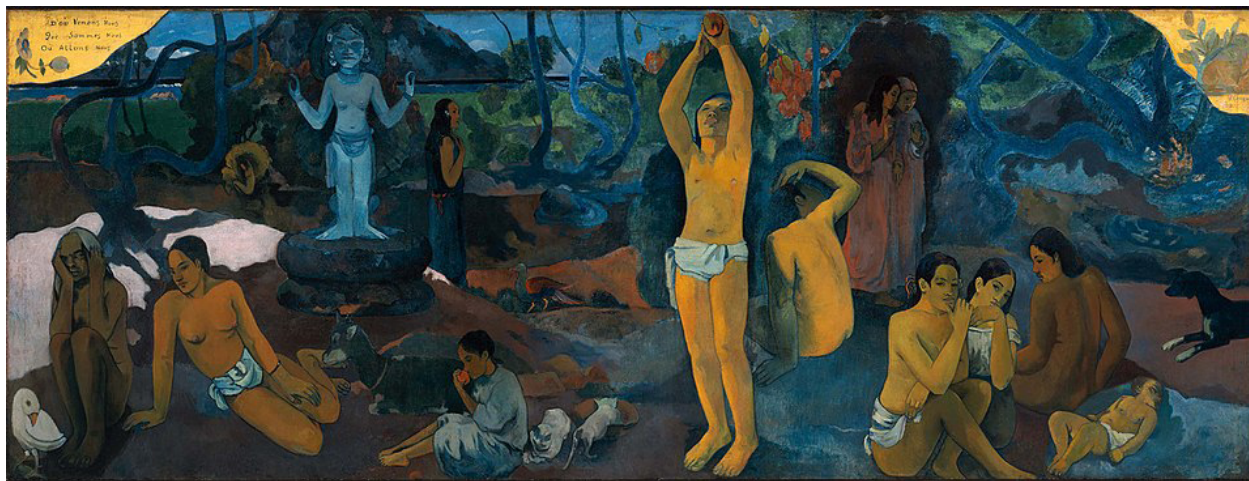


Рис. 26. Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?

Таким образом, Ольга Кучкина в пьесе «Мистраль» демонстрирует тщательное и вдумчивое прочтение писем и дневников обоих художников, биографий и исследований их творчества. Более того, она стилизует речь героев под отрывистый, неровный, но очень точный, колоритный и эмоциональный стиль их писем. Ван Гог и Гоген в пьесе совершенно противоположны по внешности, темпераменту, образу жизни и творческой манере. Поэтому их диалог – это почти всегда спор перед их собственными картинами на один и тот же сюжет. Однако в финале картина Гогена становится своеобразным итогом их общих размышлений о жизни и смерти.

Экфрасис картин Ван Гога и Гогена характеризует место действия в пьесе (ночное кафе в Арле, желтый дом Ван Гога, аллея гробниц Аликан), а также образы реальных и вымышленных персонажей. Неоднозначным представляется хозяин «ночного кафе» Жан, который переживает свою личную драму, признается в непонимании жизни и ощущает тоску, созвучную мистралю. Диаметрально противоположны в пьесе мсье Жину и мсье Рулен – как разум и чувство, играющие соответственно роли обвинителя и утешителя по отношению к Ван Гог и окружающим.

Образы их жен (мадам Жину и мадам Рулен) создаются только в речи героев через ассоциации с их изображением на картинах. Было бы интересно, особенно здесь и в других случаях, проецировать на задник сцены

картины Ван Гога, изображающие этих женщин. Они становятся двойниками художника, отражая разные стороны его состояния. Мирей и Рашель, напротив, непосредственно участвуют в действии, оказываясь в сложных отношениях с героями пьесы и выражая свою симпатию к обоим художникам. Собственно их изображений на картинах Ван Гога и Гогена нет, но их образы тоже создаются через экфрасистические ассоциации («Арлезианские женщины», «Портрет матери», «Христина» и другие).

Актуальность пьесы, о которой говорила сама Кучкина, выражается в трагедии взаимного непонимания художников и неизбежном одиночестве творца, которое автор пьесы пыталась преодолеть на протяжении всего своего творческого пути. В конечном итоге Гоген и Ван Гог оказываются ближе друг к другу, чем к другим персонажам, продолжая диалог в своем творчестве. Читатель (зритель) пьесы «Мистраль» знает их картины уже завершенными, а для героев-художников – это всегда процесс создания, постоянный творческий поиск.

Литература

Бахтин, М.М. Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров» // Собр. соч. в 7 т. М.: Русские словари, 1997. Т. 5. С. 207–286.

Бочкарева, Н.С. Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков» // Вестник Пермского универ-

ситета. Российская и зарубежная филология. 2009. Вып. 6. С. 81–92.

Бочкарева, Н.С., Загороднева К.В. Символика картин в пьесе Н. Коляды «Канотье» // Филологический класс. 2020. Том 25. № 3. С. 118–128.

Брагинская, Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Наука, 1977. С. 259–283.

Ван Гог, В. Письма: В 2 т. / пер. Н. Щекотова. М.: ТЕРРА, 1994а. Т. 1.

Ван Гог, В. Письма: В 2 т. / пер. Н. Щекотова. М.: ТЕРРА, 1994б. Т. 2.

Ван Гог, В. Письма к брату Тео / пер. П. Мелковой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021.

Ван Гог, В. Письма к друзьям / пер. П. Мелковой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017.

Гоген, П. Письма. Ноа Ноа. Из книги «Прежде и потом» / пер. с фр. Н.Я. Рыковой. Л.: Искусство, 1971.

Декс, П. Поль Гоген / пер. с фр. С. Сурковой. М.: Молодая гвардия, 2003.

Дмитриева, Н.А. Винсент Ван Гог. Человек и художник. М.: Наука, 1980.

Загороднева, К.В. Диалоги с художником и функции картин в пьесе Аркадия Ставицкого «Добрый день, господин Гоген» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2022. Т. 14. Вып. 1. С. 120–132.

Загороднева, К.В. Контексты экфрасической пьесы Марка Розовского «Черный квадрат» // Вестник Челябинского государственного университета. Научный журнал. № 1. 2017. С. 99–105.

Загороднева, К.В. Поэтический «диалог перед картинами» Ван Гога: А. Тарковский, А. Кушнер, Е. Рейн // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. Вып. 2 (26). С. 148–159.

Костеневич, А.Г. От Моне до Пикассо. Французская живопись второй половины XIX – начала XX века в Эрмитаже. Л.: Аврора, 1989.

Кучкина, О. Белое лето. М.: Советский писатель, 1987.

Кучкина, О. Из хаоса звуков. Мемуар // Современная драматургия. 2018. № 4. С. 259–266.

Кучкина, О. Лиля // Современная драматургия. 1990. № 1. С. 106–124.

Перрюшо, А. Жизнь Ван Гога / пер. Ю.Я. Яхниной, С. Тархановой. Киев: Мистецтво, 1994.

Петрушевская, Л. Брат Алеша // Сказки... Сказки... Старого Арбата / Сост. К.А. Арбузов, О.А. Кучкина, В.И. Славкин. М.: Зебра Е, 2004. С. 331–338.

Ревалд, Дж. Постимпрессионизм / пер. с англ. П.В. Мелковой. М.: Республика, 1996.

Свободин, А. В поисках простоты // Современная драматургия. 1983. № 3. С. 74–75.

Стоун, И. Жажда жизни / пер. с англ. Н. Банникова. СПб.: Северо-Запад, 1993.

Суханова, И.А. Стихотворение Александра Кушнера «Зачем Ван Гог вихреобразный...» с лингвоинтермедиаальной точки зрения // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2015. № 8. С. 105–110.

Филострат. Картины. Калистрат. Описание статуй. Томск: Водолей, 1996.

Шилова, Н.Л., Вечерова, П.В. Поэтика интермедиаальности в книге стихов А. Тарковского «Перед снегом» (1962) // Национально-культурные коды мировой литературы в контексте аудиовизуальных практик искусства: монография; отв. ред. Т.А. Шарыпина, М.К. Меньщикова. Нижний Новгород, 2022. С. 429–436.

References

Bakhtin, M.M. (1997). Iz arkhivnykh zapisey k rabote “Problema rechevykh zhanrov” [From archival records to the work “The problem of speech genres”]. *Sobr. soch. v 7 t.* [Collected works in 7 vols.] (Vol. 5). Moscow: Russian Dictionaries, 207–286.

Bochkareva, N.S. (2009). Funktsii zhivopisnogo ekfrasisa v romane Gregori Normintona “Korabl’ durakov” [The functions of pictorial ekphrasis in Gregory Norminton’s “Ship of fools”]. *Vestnik Permskogo Universiteta. Rossiyskaya i Zarubezhnaya Filologiya* [Bulletin of Perm University. Russian and Foreign Philology], 6, 81–92.

Bochkareva, N.S., & Zagorodneva, K.V. (2020). Simvolika kartin v pyese N. Kolyady

“Kanoťye” [The symbolism of paintings in N. Kolyada’s play “Boater”]. *Filologicheskij Klass* [Philological Class], 25(3), 118–128.

Braginskaya, N.V. (1977). Ekfrasis kak tip teksta (k probleme strukturnoy klassifikatsii) [Ekphrasis as a text type (on the problem of structural classification)]. *Slavyanskoye i Balkanskoye Yazykoznanie. Karpato-Vostochnoslavyanskiye Paralleli. Struktura Balkanskogo Teksta* [Slavic and Balkan Linguistics. Carpathian-East Slavic Parallels. The Structure of the Balkan Text], Moscow: Nauka, 259–283.

Deks, P. (2003). *Pol’ Gogen* [Paul Gauguin] (S. Surkova, Trans.). Moscow: Molodaya Gvardiya.

Dmitriyeva, N.A. (1980). *Vincent Van Gog. Chelovek i khudozhnik* [Vincent van Gogh. The man and the artist]. Moscow: Nauka.

Filostrat. (1996). *Kartiny. Kalistrat. Opisaniye statuy* [Paintings. Kalistratus. Description of statues]. Tomsk: Vodolay.

Gauguin, P. (1971). *Pis’ma. Noa Noa. Iz knigi “Prezhde i potom”* [Letters. Noah Noah. From the book “Before and after”] (N.Ya. Rykova, Trans.). Leningrad: Iskusstvo.

Kostenevich, A.G. (1989). *Ot Mone do Pikasso. Frantsuzskaya zhivopis’ vtoroy poloviny XIX – nachala XX veka v Ermitazhe* [From Monet to Picasso. French painting of the second half of the 19th – early 20th century in the Hermitage]. Leningrad: Aurora.

Kuchkina, O. (1987). *Beloye leto* [White summer]. Moscow: Soviet Writer.

Kuchkina, O. (2018). *Iz khaosa zvukov. Memuar* [From the chaos of sounds. Memoir]. *Sovremennaya Dramaturgiya* [Modern Drama], 4, 259–266.

Kuchkina, O. (1990). Lilya [Lilya]. *Sovremennaya Dramaturgiya* [Modern Drama], 1, 106–124.

Perryucho, A. (1994). *Zhizn' Van Goga* [The life of Van Gogh] (Yu.Ya. Yakhnina, & S. Tarkhanova, Trans.). Kyiv: Mistetstvo.

Petrushevskaya, L. (2004). Brat Alesha [Brother Alyosha]. In K.A. Arbuzov, O.A. Kuchkina, & V.I. Slavkin (Eds.), *Skazki... Skazki... Skazki... Starogo Arbata* [Fairy Tales... Fairy Tales... of Old Arbat]. Moscow: Zebra E, 331–338.

Rewald, J. (1996). *Post-Impressionism* (P.V. Melkova, Trans.). Moscow: Respublika.

Shilova, N.L., & Veчерova, P.V. (2022). Poetika intermedial'nosti v knige stikhov A. Tarkovskogo “Pered snegom” (1962) [The poetics of intermediality in A. Tarkovsky’s book of poems “Before the snow” (1962)]. In T.A. Sharypina, & M.K. Menshchikova (Eds.), *Natsional'no-kul'turnyye kody mirovoy literatury v kontekste audiovizual'nykh praktik iskusstva* [National and cultural codes of world literature in the context of audiovisual art practices]. Nizhny Novgorod, 429–436.

Stone, I. (1993). *Lust for life* (N. Bannikova, Trans.). St. Petersburg: Severo-Zapad.

Sukhanova, I.A. (2015). Stikhotvoreniye Aleksandra Kushnera “Zachem Van Gog

vikhreobraznyy...” s lingvointermedial'noy tochki zreniya [Alexander Kushner’s poem “Why Van Gogh is vortex-like...” from a linguistic-intermediate point of view]. *Vestnik Vyatskogo Gosudarstvennogo Gumanitarnogo Universiteta* [Bulletin of Vyatka State Humanitarian University], 8, 105–110.

Svobodin, A. (1983). V poiskakh prostoty [In search of simplicity]. *Sovremennaya Dramaturgiya* [Modern Drama], 3, 74–75.

Van Gogh, V. (1994a). *Pis'ma: V 2 t.* [Letters: in 2 vols.] (Vol. 1) (N. Shchekotov, Trans.). Moscow: TERRA.

Van Gogh, V. (1994b). *Pis'ma: V 2 t.* [Letters: In 2 vols.] (Vol. 2) (N. Shchekotov, Trans.). Moscow: TERRA.

Van Gogh, V. (2021). *Lettres à son frère Théo* [Letters to his brother Theo] (P. Melkova, Trans.). St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Atticus.

Van Gogh, V. (2017). *Pis'ma k druž'yam* [Letters to friends] (P. Melkova, Trans.). St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Atticus.

Zagorodneva, K.V. (2022). Dialogi s khudozhnikom i funktsii kartin v p'yese Arkadiya Stavitskogo “Dobryy den, gospodin Gogen” [Dialogues with the artist and the functions of paintings in Arkady Stavitsky’s play “Good afternoon, Mr. Gauguin”]. *Vestnik Permskogo Universiteta. Rossiyskaya i Zarubezhnaya Filologiya* [Bulletin of Perm University. Russian and Foreign Philology], 14(1), 120–132.

Zagorodneva, K.V. (2017). Konteksty ekfrasticheskoy p'yesy Marka Rozovskogo

“Chernyy kvadrat” [Contexts of Mark Rozovsky’s ekphrastic play “Black square”]. *Vestnik Chelyabinskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Nauchnyy Zhurnal*. [Bulletin of Chelyabinsk State University. Scientific Journal], 1, 99–105.

Zagrodneva, K.V. (2014). Poeticheskiy “dialog pered kartinami” Van Goga: A. Tarkovskiy, A.

Kushner, Ye. Reyn [Van Gogh’s Poetic “Dialogue before the Paintings”]: A. Tarkovsky, A. Kushner, E. Rein]. *Vestnik Permskogo Universiteta. Rossiyskaya i Zarubezhnaya Filologiya*. [Bulletin of Perm University. Russian and Foreign Philology], 2(26), 148–159.

Для цитирования: Загороднева, К.В. Диалог Ван Гога и Гогена в пьесе О. Кучкиной «Мистраль» // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2025. Т. 10. № 4. С. 64–100. DOI: 10.18522/2415-8852-2025-4-64-100

For citation: Zagrodneva, K.V. (2025). Dialogue between Van Gogh and Gauguin in O. Kuchkina’s play “Mistral”. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 10 (4), 64–100. DOI: 10.18522/2415-8852-2025-4-64-100

**DIALOGUE BETWEEN VAN GOGH AND GAUGUIN
IN O. KUCHKINA'S PLAY *MISTRAL***

Kristina V. Zagorodneva, PhD (Philology), Associate Professor at Perm State Institute of Culture (Perm, Russia); e-mail: zagor-kris@yandex.ru

Abstract. This article examines the “dialogue before a picture” (by N.V. Braginskaia) in the play “Mistral” by Russian playwright, poet, novelist, and journalist Olga Kuchkina (1936–2023), with consideration given to the poetics of dialogue, dialogic ekphrasis, and visuality in drama. The intermedial approach employed herein necessitates a reference to the paintings of Vincent van Gogh and Paul Gauguin, as well as to their interpretation in the artists’ letters and in history of arts. The article argues that Kuchkina not only used biographical material but also stylized the ekphrastic speech of her characters. This decision provoked disapproval of her mentor, A.N. Arbuzov. The play’s spatial dimension is constructed through reminiscences of paintings by Van Gogh and Gauguin (the “Café Alcazar” in Arles, Van Gogh’s “Yellow House,” the Alyscamps cemetery), while its temporal dimension is directly linked to episodes from the lives of the artists during their cohabitation in Arles in 1888. The dialogue between these contrasting representatives of Post-Impressionism, so different in character and temperament, is organized around paintings: as a rule, while selecting the same objects (landscapes of Arles and portraits of Arlesian women), they offer contrasting painterly interpretations. The motif of chairs serves as a metaphor for their friendship, and Gauguin’s painting “Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going?” symbolically culminates their conversations about life and death. Apart from that, the ekphrasis of Van Gogh’s and Gauguin’s paintings serves to characterize fictional characters of the play. The images of Madame Ginoux and Madame Roulin, who function as symbolic doubles of Van Gogh, are created solely through the characters’ speech via associations with their depictions in the paintings, whereas Mireille and Rachel participate directly in the action. Although they are not depicted in the paintings by Van Gogh and Gauguin, their images are likewise constructed in the play through ekphrastic associations. Monsieur Ginoux and Monsieur Roulin are presented as diametrically opposed, embodying reason and emotion respectively, and thus playing the roles of accuser and comforter in relation to Van Gogh and those around him. The character of Jean, the owner of the “Night Café,” is rendered as ambiguous, experiencing an existential ennui that resonates with the mistral wind. The play emphasizes the tragedy of the artists’ mutual misunderstanding and the inevitable solitude of the Artist; however, in the long run, Van Gogh and Gauguin are shown to be closer to each other than to the other characters, continuing their dialogue through their artistic oeuvres.

Key words: dialogue, Olga Kuchkina, contemporary drama, ekphrasis, intermediality, Vincent van Gogh, Paul Gauguin

