

Елена Владимировна Ровенкоrovenko-lena@mail.ru

Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-аналитического отдела Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Elena V. Rovenkorovenko-lena@mail.ru

Ph.D. in Art Studies, Leading Researcher of the Research Analytics Department of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory

Музыка как смыслообразующий компонент ваноговского мифа

Аннотация

В статье обосновывается особый статус музыки как онтологической основы искусства Винсента Ван Гога. Характеризуются, во-первых, те мысли художника о музыке живописи, которые обусловлены стремлением ассимилировать важнейшие эстетические идеи эпохи, а во-вторых, конкретные свойства живописи, позволяющие достичь специфической музыкальности полотен.

Ключевые слова

Винсент Ван Гог, музыкальность живописи, Шарль Блан, закон дополнительных цветов, сигнификация в искусстве

Music as a Sensemaking Component of the Van Gogh Myth

Abstract

The article considers the special status of music as the ontological basis of Vincent Van Gogh's art. Two main aspects are characterized: firstly, the artist's thoughts on the music of painting, which are determined by his desire to assimilate the most important aesthetic ideas of the epoch; secondly, the specific properties of painting, that allow to achieve a specific musicality of canvases.

Keywords

Vincent Van Gogh, musicality of painting, Charles Blanc, the law of complementary colors, signification in art

Миф о Винсенте Ван Гоге многосоставен и неоднозначен. Как известно, создателями этого мифа выступили Юлиус Мейер-Грефе и отчасти Альбер Орье, компонентами — легенда о безумии художника, которому загадочные припадки помогали видеть нечто за пределами перцептивно воспринимаемой реальности; представление об интуитивной природе вангоговского творчества; мнение о символистском мировидении художника, на чьих полотнах центральным образом становится Солнце как онтологический эквивалент самого Господа Бога¹. «Солярный» компонент мифа вкупе с попыткой придать символистский оттенок творчеству Ван Гога, предложенный Орье в его знаменитой статье², был вежливо и деликатно отвергнут самим мастером³. А вот Юлиусу Мейер-Грефе художник уже не мог возразить, ведь немецкий историк искусства принялся выстраивать свою часть мифа после смерти Ван Гога, с 1900 года⁴. И поскольку Мейер-Грефе написал целый ряд книг, и, в отличие от чрезвычайно рано ушедшего Орье, дожил до 1935 года, созданный им яркий и увлекательный миф, несмотря на некоторые скандальные моменты, им порожденные⁵, продолжал постепенно дополняться смысловыми обертонами.

¹ Косвенным, но вполне убедительным подтверждением уместности уподобления Солнца Богу служит любопытное изменение диспозиции персонажей, которую произвел Ван Гог, создавая колористическую фантазию по рембрандтовскому офорту «Воскрешение Лазаря» (1632, резец, сухая игла. 368 × 256 мм, Рейксмузеум, Амстердам). Работа Ван Гога, хранящаяся в амстердамском Музее Ван Гога, примечательна сильной модификацией композиции: фигура Иисуса отсутствует, зато на горизонте возникает солнечный диск с красной окантовкой, которого не было в оригинале. В описании работы сказано следующее: «Он, вероятно, идентифицировал себя с Лазарем в гробнице. Это может объяснить, почему он изобразил фигуру с рыжей бородой. Две женщины у гробницы — это две знакомые из Арля: Мадам Рулен, в зеленом, и Мадам Жину, в темном с цветными полосками» («He probably identified with Lazarus in the tomb. That would explain why he gave the figure a red beard. The two women by the grave are two acquaintances from Arles: Mrs Roulin, in the green dress, and Mrs Ginoux, in a dark dress with colourful stripes» [39]). Здесь и далее — перевод автора настоящей статьи. Подробнее см. комментарий 3 к письму № 865 (Тео Ван Гогу, из Сен-Реми, 1 мая 1890 года): [36].

² «И эту навязчивую страсть к солнечному диску, который он любит заставлять сверкать в горении на своих небесах, и, в то же время, к другому солнцу, к этой растительной звезде, роскошному подсолнечнику, который он без устали реплицировал, как мноман, как объяснить, если мы откажемся признать это настойчивое беспокойство о какой-то смутной и победоносной аллегории, солнечном мифе?» («Et aussi cette obsédante passion pour le disque solaire, qu'il aime à faire rutiler dans l'embrasement de ses ciels et, en même temps, pour cet autre soleil, pour cet astre végétal, le somptueux tournesol, qu'il répète, sans se lasser, en monomane, comment l'expliquer si l'on refuse d'admettre sa persistance préoccupation de quelque vague et glorieuse allégorie héliomythique?» [3, 28]), — в этом вопросе Альбера Орье содержится недвусмысленное утверждение особого, скорее подсознательного, мифотворчества Ван Гога.

Априори солнце в мире Ван Гога не символ, а феномен, вкупе с полями, облаками и небом составляющий естественную структуру видимого мира. Символом оно становится апостериори, в восприятии зрителя, в системе сложнейших связей, которые возникают между людьми и предметами на картинах мастера (например, озаряя горизонт над головой сеятеля, светило вполне может быть воспринято как символ жизненной энергии и податель плодородия). Иногда символистские интенции, впрочем, задавал и сам Ван Гог. Так, усматривая в фигурке жнеца образ смерти, художник замечал, что смерть эта беспечальна, потому что является под золотистым солнцем, распространяющем повсюду свет (см. письмо № 800 к Тео 5 и 6 сентября 1889 года из Сен-Реми: [32]). Золотой свет солнца становится светом экзистенциального единства жизни и смерти, а возможно, — и цветом самой экзистенции.

Солярный миф продолжает жить и в книгах современных исследователей; например, красноречивы строки о Ван Гоге — Икаре в книге Д. Азио: [9, 75].

³ См. письмо Альберу Орье из Сен-Реми от 9 или 19 февраля 1890 года: [34].

⁴ См.: [7, 48-50, 108-110]. Автор монографии очень точно высказался о результатах стараний Мейер-Грефе: «Благодаря Мейер-Грефе Ван Гог стал больше чем художником. Он и его работы превратились в масштабный миф, обретший преобразующую силу. В личности Ван Гога и в его наследии поражение превратилось в победу, бедность в богатство, сомнения — в многократно усиленный спиритуализм» («With the help of Meier-Graefe, Van Gogh had become more than an artist. He and his work had blended into a formidable myth that assumed transformative power. In the person of Van Gogh and in his legacy, defeat was turned into victory, poverty into wealth, disputation into reverberating spiritualism» [7, 106])

⁵ О нашумевшей истории с поддельными картинами Отто Вакера (Otto Wacker), в которую был включен и Мейер-Грефе, веривший Вакеру практически безоговорочно, см.: [7, 116-124, 134-138].

Более того, в современном исследовательском пространстве миф о Ван Гоге обогатился еще одним аспектом, связанным с синтетической природой вангоговского искусства, а точнее — с его имманентной *музыкальностью*. Правда, и тут сам мастер мог бы возразить, да он, по сути, и сделал это в одном из писем к Тео (см. письмо из Сен-Реми-де-Прованса, датированное 12 февраля 1890 года): «Статья Орье в меня вселила бы мужество, если бы я позволил себе пойти на риск, выйти за границы реальности и создать цветом что-то вроде музыки красок, как иногда бывает у Монтичелли. Но правда так дорога мне, и поиски правды тоже, что, наконец, я полагаю, мне все же предпочтительно быть сапожником, чем музыкантом, работающим с цветом»⁶. Вероятно, в процитированном письме речь идет о самоценной игре красок: она при доведении до своего апогея влечет тотальную абстракцию, экспрессия которой была не чужда Ван Гогу в той мере, в которой она могла служить проекцией чувств художника, инспирированных реальностью, и даже проекцией сути самой окружающей реальности, как ее понимал и воспринимал мастер⁷.

Впрочем, на мой взгляд, *музыкальность вангоговских работ* — это та *сущностная часть мифа*, которая не только придает ему особую глубину и укорененность в романтической эстетике (и конституирует тем самым внутреннюю обусловленность коллективного романтизированного представления о художнике), но сама становится *импульсом* экспликации его смыслового ядра.

Феномен музыкальности вангоговского мира *диалектичен*. С одной стороны, Ван Гог, в отличие, например, от почитаемого Э. Делакруа или О. Редона, не играл на музыкальных инструментах, хотя и сожалел, что не смог тут преуспеть⁸. Долгое время он не имел возможности даже посещать концерты⁹. П. Шмунк указывает, что «упоминание Ван Гогом [тех или иных] <...> композиторов можно рассматривать как репрезентативное упоминание громких имен, которое претендует на определенную степень культурной утонченности; всё это нужно было также затем, чтобы интегрироваться в тот дискурс, который тогда был всеохватным и принимался во внимание художниками, с кем Ван Гог переписывался, независимо от их фактического музыкального опыта»¹⁰.

С другой стороны, сами *объективные свойства* художественного мира Ван Гога позволяют говорить об имплицитной музыкальности его работ, об асимптотическом сближении характеристик тех выразительных средств, которыми пользуется Ван Гог, со средствами, которыми располагает музыка. Недаром художник даже пришел к выводу, что

⁶ «L'article d'Aurier m'encouragerait, si j'osais m'y laisser aller, à risquer davantage à sortir de la réalité et à faire avec de la couleur comme une musique de tons ainsi que sont certains Monticelli. Mais elle m'est si chère la vérité/ le chercher à faire vrai aussi/ enfin je crois/ je crois que je préfère encore être cordonnier à être musicien/ avec les couleurs» [35].

⁷ Отсюда и диалектика символа в художественном мире Ван Гога, только одну сторону которой (стремление к абстракции и созданию особого смыслового ореола вокруг обыденных явлений и предметов) подчеркнул Орье. Другую же сторону этой диалектики тонко отметил Тео в письме художнику от 16 июня 1889 года: «...ты пошел гораздо дальше, и если есть те, кто заботится о поиске символа, совершая насилие над формой, я нахожу его во многих твоих картинах выраженным посредством концентрации твоих мыслей о природе и живых существах, которые ты так сильно ощущаешь в единстве» («...tu es allé plus loin & s'il y en a qui s'occupent de chercher le symbole à force de torturer la forme, je le trouve dans beaucoup de tes toiles par l'expression du résumé de tes pensées sur la nature et les êtres vivants, que tu y sens si fortement attachés» [14]). По мнению Патрисии Мэтьюз, Ван Гог не отвергал начисто потенциальную выразительную силу абстракции, осторожно предполагая, что мог бы и сам ее использовать спустя еще десять лет занятий живописью. «Однако по мере развития болезни абстракция стала пугать его» («However, as his illness developed, abstraction became a fearful thing to him» [12, 103]).

⁸ См. письмо № 683 Ван Гога к Тео от 18 сентября 1888 года из Арля: [30].

⁹ «Не музыкант и не меломан, Ван Гог не обладал пониманием музыки с технической стороны и имел только минимальный опыт посещения концертных залов» («Neither a musician nor a mélomane, Van Gogh lacked a technical understanding of music and had only minimal experience of its performance in the concert hall» [13, 271]).

¹⁰ «Van Gogh's citation of <...> composers might be regarded as name-dropping that pretended to a degree of cultural sophistication; it was also to participate in a discourse then widely current and understood by the artists with whom he corresponded, regardless of their actual experience of music» [13, 271].

понимает музыканта лучше, нежели живописца¹¹. Ван Гог стремился фундаментализировать свои намерения; «всепроникающий дискурс о “музыке” живописи среди художников, теоретиков и критиков в 1880-х годах побудил его познакомиться с этой идеей музыки, а затем заняться ее применением в своей собственной живописной практике» («the pervasive discourse on the “music” of painting among artists, theorists, and critics in the 1880s prompted him to become conversant with this idea of music and then commit to its application in his own practice of painting» [13, 271]).

Более того, во время проживания в Ньюэне (Nuenen, с 5 декабря 1883 года по 24 ноября 1885 года) в намерения Ван Гога входило брать уроки музыки. Как отмечает Тереза Долан, Ван Гог решил заниматься на фортепиано, вдохновившись музыкой Вагнера¹². По мнению же Петера Шмунка, эти уроки, более теоретического, чем практического плана, нужны были Ван Гогу для продуцирования идей, применимых к организации цвета в картине (см.: [13, 270]).

Комментаторы писем Ван Гога приводят сведения Диммена Гестеля¹³, обнаруженные в издании *Het Eindhovens Dagblad* от 10 октября 1930 года, согласно которым учителем Ван Гога был Хайн ван дер Занде (Hein van der Zande, 1820–1903)¹⁴. Вот что писал об этих занятиях Ван Гога Антон Керсемакерс, ученик художника (журнал *De Amsterdamer*, 1912 год): «Он всегда сравнивал живопись с музыкой, и, чтобы лучше понять градацию тонов, он начал брать уроки игры на фортепиано у старого учителя музыки, который также был органистом, в Э[йндховене]. Однако это продолжалось недолго, потому что во время уроков Ван Гог все время сравнивал ноты фортепиано с прусским синим и темно-зеленым или темную-охру с ярким кадмием, и поэтому бедный учитель решил, что имеет дело с сумасшедшим, и стал настолько бояться его, что бросил свои уроки»¹⁵. Как отмечает Тереза Долан, сам Ван Гог в более позднем письме Тео «вспоминал, что сравнивал ноты с прусским синим, темно-зеленым и охрой» («He recalled in a later letter to his brother Theo that he likened the notes to Prussian blue and dark greens and ochre» [6, 132]). Судя по всему, Ван Гог не обладал синестезией, а пытался найти ассоциативным путем некие соответствия звуков и цветов, возможно — соответствия в бодлеровском смысле¹⁶. Разумеется, самый светлый цвет — желтый — находил свой

¹¹ Из письма № 659 Ваг Гога к Тео 12 августа 1888 года из Арля: «Почему я лучше понимаю музыканта, почему я лучше вижу онтологический смысл его абстракций?» («Pourquoi conçois je mieux le musicien, pourquoi vois je mieux la raison d'être de ses abstractions» [27]. Также см.: [38, 95].

¹² «Революционная музыка Вагнера побудила его, молодого художника из Ньюэна, брать уроки игры на фортепиано» («Wagner's revolutionary music impelled him as a young artist in Nuenen to pursue piano lessons» [6, 132]).

¹³ Диммен Гестель (Dimmen Gestel, 1862–1945) — голландский художник, гравёр, в комментариях к письмам Ван Гога описывается как «брат владельца печатни Гестеля» («brother of the owner of the Gestel printing works» [21]). Подробнее см.: примечание 4 к письму № 516 Ван Гога к Антону ван Раппарду (около 15 июля 1885 года, [21]; примечание 2 к письму № 493 к Тео (от 13 апреля 1885 года, из Ньюэна) [19]; примечание 6 к письму № 496 к Тео (около 28 апреля 1885 года, из Ньюэна) [20].

¹⁴ См. комментарии (в частности, примечание 29) к письму № 683 Ван Гога к Тео 18 сентября 1888 года из Арля: [30].

¹⁵ «In 1912, in the magazine *De Amsterdamer*, Anton Kerssemakers recalled: 'He was always comparing painting with music, and so as to get a better understanding of the gradation of tones, he started to take piano lessons with an old music teacher, who was also an organist, in E[indhoven]. This didn't last long, though, because during the lessons Van Gogh kept comparing the notes of the piano with Prussian blue and dark green or dark ochre to bright cadmium, and so the poor man thought he must be dealing with a madman and became so afraid of him that he stopped the lessons» [30].

¹⁶ Предположительно Ван Гог мог заимствовать у Бодлера термин «гармонист» (в противоположность «колористу») относительно Рембрандта. См. комментарий 18 к письму № 536 Ван Гога к Тео (около 20 октября 1885 года, из Ньюэна): [22]. Впрочем, от идей Бодлера о живописи Ван Гог был не в восторге, как это следует из письма художника Эмилю Бернару от 30 июля 1888 года из Арля: «Давайте примем Бодлера таким, какой он есть, современным поэтом, а Мюссе-другим, но пусть они оставят нас в покое, когда мы говорим о живописи» («Prenons Baudelaire pour ce qu'il est, poète moderne ainsi que Musset en est un autre, mais qu'ils nous fichent la paix quand nous parlons peinture» [26]; орфография оригинала).

коррелят в виде «высокой ноты»¹⁷, а черный цвет звучал резко и неожиданно, врываясь в хроматическую феерию ярких и насыщенных красок.

Конечно, вопрос о психоэмоциональной реакции на цвет у представителей разных эпох, культур и ментальности требует еще изучения. Вероятно, специфика восприятия того или иного «качества цвета» («the quality of a color», по И. Иттену; см.: [10, 13-14]) зависит от особенностей мироощущения, работы мозга, личного опыта, настроения и художественного сознания конкретной личности. Верно и то, что определенные цвета вызывают различные ассоциации как у людей, так и в целом в пределах различных культур. Что касается идеи уподобления цветов звукам и выстраивания по сути эквивалентов из сферы выразительных средств, имманентных разным видам искусства, то эта идея могла быть заимствована Ван Гогом из конкретного источника — книги Шарля Блана «Художники моего времени» («Les artistes de mon temps», 1876). Говорит сама за себя в данном случае будто мимоходом брошенная фраза, на которую особое внимание обращают комментаторы писем Ван Гога, и которая могла бы послужить исследовательским кредо Блана: «цвету можно научиться, как музыке» («le coloris s'apprend comme la musique» [5, 62])¹⁸. Ван Гог читал и другую работу Блана, «Грамматика искусства рисунка» («Grammaire des arts du dessin», 1867), так что благодаря этим двум книгам, по словам Шмунка, «он осознал потенциал музыки как модели для живописи» отчего, «усвоив эти тексты, Ван Гог начал включать музыкальные метафоры в письма, где обсуждались конкретные художники и их искусство» («...he became aware of music's potential as a model for painting <...>. Having absorbed these texts, Van Gogh began to include musical metaphors in letters discussing particular painters and their art» [13, 270]).

Думается, Ван Гога в текстах Блана могли привлечь не только сами идеи, касающиеся родства искусств, но и синтезирующий характер соответствующих суждений. Блан не просто проводит параллели между искусствами, а пытается найти те имманентные им качества, которые могут обнаружить сущностное родство. Таковы корреляты: рисунок — мелодия и цвет — гармония. «...Будет справедливо сказать, — рассуждал Блан, — что рисунок и цвет в живописи суть то же самое, что мелодия и гармония в музыке, причем первое — скорее изобретение музыканта, а второе — обычно есть не что иное, как окраска мотивов. Однако есть известные художники, которые, так сказать, умеют компоновать цветом, если можно так выразиться, как есть и музыканты, мыслящие гармониями. Для них одеяние идеи сливается с самой идеей»¹⁹. Как видно, согласно трактовке Блана, рисунок и цвет представляют собой не рядоположные по смыслу и не комплементарные выразительные средства, а высшее единство благодаря их *разной функции в художественном целом*: идея и ее плоть.

Художником, которому удалось достичь подобного единства, вполне можно считать Эжена Делакруа. Ван Гог очень ценил Делакруа и во многом опирался на его открытия. Вероятно, вдохновившись идеями Делакруа относительно специфики цвета (см.: [8, 32]), Блан писал об искусстве мастера: «Многие люди полагают, что этот цвет — чистый дар небес, и что у него есть невыразимые тайны: это ошибка; цвет познается, как музыка. С незапамятных времен жители Востока знали его законы, и эти законы передавались из поколения в поколение с начала истории и вплоть до нашего времени. Подобно тому, как

¹⁷ «Мистер Рей говорит, что вместо того, чтобы есть достаточно и регулярно, я в основном питался кофе и алкоголем. Я признаю все это, но останется ли правдой то, что для того, чтобы достичь высокой желтой ноты, которой я достиг этим летом, мне, конечно, пришлось немного поднапрячься» («M. Rey dit qu'au lieu de manger assez et régulièrement je me suis surtout soutenu par le café et l'alcool. J'admets tout cela mais vrai restera-t-il que pour atteindre la haute note jaune que j'ai atteinte cet été il m'a bien fallu monter le coup un peu» [31]).

¹⁸ См. комментарии к письму № 683 Ван Гога к Тео 18 сентября 1888 года из Арля: [30].

¹⁹ «...Il est juste de dire que le dessin et la couleur sont, en peinture, ce que la mélodie et l'harmonie sont en musique, la première étant plutôt l'invention du musicien, la seconde n'étant d'ordinaire que la coloration de ses motifs. Cependant, il est des peintres célèbres qui ont la faculté de composer en couleur, pour ainsi dire, comme il est des musiciens qui pensent en harmonie. Pour eux, le vêtement de l'idée se confond avec l'idée même» [4, 22-23]. О сравнении музыки с другими искусствами см. также: [4, 486].

мы возвращаем музыкантов, по меньшей мере, знающими и умелыми, обучая их контрапункту, мы можем научить художников не допускать ошибок против гармонии, обучая их феномену одновременного восприятия цветов. То, что, несомненно, невозможно передать, чему нельзя научиться, — это душа, это вдохновение, которое заставляет музыканта найти возвышенную песню, подобную *молитве Моисея*, а колориста — мелодичный синтез, исполненный пафоса ансамбль, как в картине *Гамлет перед могильщиком*»²⁰.

Феномен одновременного восприятия цветов, о котором ведет речь Блан, связан с законами сочетаемости тонов, которые были сформулированы ученым: «Ньютон хотел увидеть семь цветов в призме, без сомнения, чтобы найти там поэтическую аналогию с семью нотами музыки; поэтому под названием индиго был произвольно введен седьмой цвет, который, однако, является лишь оттенком синего. Это допущение, которое не может быть оправдано величиим его гения. Далее, эти цвета, число которых доведено до семи; Ньютон назвал первичными (*primitives*); но, честно говоря, первичных цветов всего три»²¹.

Не обсуждая сейчас справедливость суждений Блана, напомним, что это желтый, красный и синий, которые невозможно составить из других цветов. Попарно смешивая три первичных цвета, получим три составных цвета («*trois couleurs composites*» [4, 561]): оранжевый, фиолетовый и зеленый. Поскольку, как верил Блан, белый свет состоит из «трех основных, порождающих цветов, желтого, красного и синего» («*les trois couleurs élémentaires et génératrices, le jaune, le rouge et le bleu*» [4, 561]) в их единстве, то, заменив два любых первичных цвета сформированным ими составным и соединив его с оставшимся первичным, получим тот же белый свет (синий + оранжевый; красный + зеленый; желтый + фиолетовый; см.: [4, 562]).

Отсюда Блан выводит «закон дополнительных цветов» («*Loi des couleurs complémentaires*» [4, 562]): любой составной цвет, будучи расположенным в паре и в непосредственном соседстве с его первичным, дополняющим его до «белого света», достигает *максимальной интенсивности* («*maximum d'intensité*» [4, 562]). Таким образом, соседство с желтым усиливает фиолетовый, а с синим — оранжевый; «красный цвет рядом с зеленым будет казаться более красным» («*le rouge mis à côté du vert en paraîtra plus rouge*» [4, 562]); «это — взаимное возбуждение дополнительных цветов, располагаемых рядом, которое М. Шеврель назвал “законом одновременного контраста цветов”»²². Блан, что не могло не быть важным для Ван Гога, придает своей концепции явный экзистенциальный окрас, рассматривая взаимодействие цветов как акт онтологического свойства, фундамирующий поляризацию сил в мире: «Заметим, насколько верна эта экспрессия дружественных цветов и цветов враждебных, которая дает нам общий язык (*le commun*

²⁰ «*Bien des gens supposent que le coloris est un pur don du ciel et qu'il a des arcanes incommunicables: c'est une erreur; le coloris s'apprend comme la musique. De temps immémorial, les Orientaux en ont connu les lois, et ces lois se sont transmises de génération en génération, depuis les commencements de l'histoire jusqu'à nous. De même que l'on fait des musiciens, au moins corrects et habiles, en leur enseignant le contre-point, de même on peut former les peintres à ne pas commettre de fautes contre l'harmonie, en leur enseignant les phénomènes de la perception simultanée des couleurs. Ce qui ne peut sans doute se communiquer, ce qu'on ne saurait apprendre, c'est l'âme, c'est l'inspiration, qui fait trouver au musicien un chant sublime comme la prière de Moïse, au coloriste une synthèse mélodieuse, un concert pathétique, comme le tableau de Hamlet devant le fossoyeur*» [5, 62]. См. также комментарии к письму Ван Гога к Тео № 683 18 сентября 1888 года из Арля: [30]. Видимо, имеется в виду молитва Моисея с хором из оперы Россини «Моисей в Египте» и одна из серии «гамлетовских картин» Делакруа.

²¹ «*Newton a voulu voir sept couleurs dans le prisme, sans doute pour y trouver une poétique analogie avec les sept notes de la musique; il y a donc introduit arbitrairement, sous le nom d'indigo, une septième couleur, qui n'est cependant qu'une nuance du bleu. C'est là une licence que la grandeur de son génie ne serait excuser. Ensuite, ces couleurs portées au nombre de sept, Newton les appelle primitives; mais, à vrai dire, il n'y a de primitives que trois couleurs*» [4, 561].

²² «*C'est l'exaltation réciproque des couleurs complémentaires juxtaposées que M. Chevreul a nommée “la loi du contraste simultané des couleurs”*» [4, 562].

langage), поскольку дополнительные подкрепляют друг друга до достижения триумфа или сражаются друг с другом до смерти»²³.

Ван Гог принимал концепцию Блана, отмечая множество раз в письмах комплементарность красного и зеленого, фиолетового букета цветов — и лимонно-желтого фона²⁴. «Нет синего без желтого и без оранжевого, и если вы применяете синий, то применяйте тогда и желтый и оранжевый тоже»²⁵, — писал он Эмилю Бернару 7 июня 1888 года из Арля. Говорят, что Ван Гог использовал яркие нити для поиска сочетаний цветовых контрастов (см. об этом: [38, 140]).

В концепции Блана Ван Гог могли особо импонировать, на мой взгляд, две идеи. Первая — идея *предельной интенсификации* соположенных дополнительных цветов, образующих пару. Вторая — идея *семантического наполнения* этого парного контраста, взывающего к энергично направленной сущностной диалектике экзистенции (гармония и борьба цветов как высшее неслиянное единство противоположностей, так как при слиянии наступает бесцветье серого, «ахроматизм», согласно Блану [4, 562-565]). И обе идеи в оригинальной реализации Ван Гогом неразрывно связаны с феноменом *имплицитной музыкальности* его живописи.

Первая идея Блана о взаимной интенсификации соседствующих дополнительных цветов ведет к самоценному любованию их сочетанием, безотносительно того предмета, который они призваны отобразить своей комбинацией. Усиливая друг друга, дополнительные цвета начинают вибрировать, то отступая вглубь, то выходя на первый план, в зависимости от масштабов, формы, насыщенности, светлоты и прочих параметров цвета. Эта жизнь цвета, вкупе с векторной устремленностью мазков, обуславливает эффект, который еще Делакруа назвал «музыкой картины» — «la musique du tableau», особенно подчеркивая свободу такой музыки от мимесиса, вернее — вторичность предметного плана если не в творческом процессе, то в процессе восприятия²⁶. Искусство цвета, которым, в глазах Ван Гога, в совершенстве владели Делакруа и Адольф Монтичелли, инспирирует метафорическую корреляцию с искусством звука, и основанием такого переноса служат концепты баланса, гармонии, согласованности первичных, неделимых единиц художественного материала по принципу диалектической противоположности свойств (притяжение противоположностей). Как отмечает Наташа Вельдхорст, Ван Гог импонировать и характеристика «Делакруа в музыке», данная в романе Золя «Творчество» Берлиозу [38, 59] (замечу, впрочем, что сам Делакруа пришел бы в ярость от подобного уподобления, потому что с легкой руки Шопена не почитал Берлиоза; что до Ван Гога, то он, согласно Петеру Шмунку, вообще, скорее всего, не слышал музыки Берлиоза, которая была для него лишь условным знаком элитарного искусства [13, 271]). А подлинным коррелятом творчества Делакруа и Монтичелли становится искусство Вагнера. Ван Гог прямо отмечал «связь, существующую между нашим цветом и музыкой Вагнера» («les rapports qu'il y a entre notre couleur et la musique de Wagner» [30]), и мечтал, чтобы подобный Вагнеру мастер появился и в живописи (см.: [24]).

Вторая идея Блана о борьбе или согласии дополнительных цветов, пусть и выраженная в неявной форме, имплицитно программирует присвоение тому или иному сочетанию цветов конкретной семантики, причем смысловой вектор тут может зависеть от конкретного мастера: одно и то же сочетание может восприниматься и как гармоничное, и как кричаще диссонантное. В художественном мире Ван Гога вектор подобной семантизации задается им самим. Именно вангоговский цвет, наделенный оригинальными

²³ «Remarquons déjà combien est juste cette expression de couleurs amies et de couleurs ennemies, que nous fournit le commun langage, puisque les complémentaires se soutiennent jusqu'au triomphe, ou se combattent jusqu'à la mort» [4, 562-563].

²⁴ См. письма к Тео № 536 от 20 октября 1885 года из Ньюэна и № 870 от 11 мая 1890 из Сен-Реми-де-Прованс: [22], [37].

²⁵ «Pas de bleu sans jaune et sans orangé et si vous faites le bleu faites donc le jaune & l'orangé aussi, n'est ce pas» [25].

²⁶ Подробнее об этом см.: [8].

семантическими «кодами» и притом интерпретируемый как феномен, обладающий имманентной музыкальностью, становится смыслообразующим фактором в художественном мире мастера.

Семантическое поле конкретных цветов хорошо известно²⁷; причем, что представляется особенно важным, тот или иной цвет, во-первых, коррелирует с музыкальными концептами («нота», «гармония», «регистр»²⁸), а во-вторых, — с экзистенциально важными чувствами (любовь, радость, сострадание) и метафизически ориентированными концептами (бесконечность, смерть, жизнь). Модальная окраска таких концептов соотносится с выразительными свойствами цвета, метафорически репрезентирующего их на холсте (оттенок и тональность, интенсивность, насыщенность, яркость, светлотность и прочее), и его фактурным воплощением (пастозность, характер мазка). Этот процесс сигнификации, где цвет — обозначающее, а метафизический концепт — обозначаемое, формирует онтологию художника, его картину мира. «Я, таким образом, всегда нахожусь между двумя потоками идей: прежде всего, материальных трудностей — вертеться и крутиться, чтобы обеспечить себе существование, а затем — изучения цвета. У меня все еще есть надежда там что-нибудь найти. Выразить любовь двух влюбленных через бракосочетание двух дополнительных [цветов], их смешение и их противопоставления, таинственные вибрации близких тонов. Выразить напрямую мысль через сияние светлого тона на темном фоне. Выразить надежду изобразив какую-нибудь звезду. Пылкость бытия в сиянии заходящего солнца. В этом, конечно, нет ничего от реалистичного обмана зрения (*trompe l'oeil*), но разве это не реально существующая вещь[?]»²⁹ — говорил Ван Гог о работе над колоритом.

Отмеченная двойная корреляция цвета с музыкальными феноменами и феноменами экзистенциального порядка подводит к мысли об особом статусе музыки в художественном и духовном мире Ван Гога. Музыка становится искусством: 1) свойства которого должна ассимилировать живопись, насколько возможно по ее природе (энергичность внутреннего движения материала, стремление к эффекту вибрации цвета³⁰, темпорализация художественного образа); 2) имманентные качества которого наиболее точно отражают суть жизни мироздания и существования собственного «Я» художника. «Несмотря на то, что я часто страдаю, внутри меня спокойствие, чистая гармония и музыка»³¹, — утверждал живописец. «Звучание» тех или иных цветов, характер которого определяется их модальностью и семантическим полем, соответствует, в представлении Ван Гога, «звучанию» разнообразных явлений самой жизни, во всей их чувственно постигаемой форме и интуитивно улавливаемой эмоциональной окраске.

Оригинальным вангоговским концептом, с помощью которого «музыка» цвета³² соотносится с «музыкой» конкретного явления, становится понятие «симфонии» («симфония желтого и синего» — «*une symphonie en bleu et jaune*» [28]; «симфония цвета»³³; пейзаж как «симфония желтого»³⁴; «возвращение отары в сумерках» названо «финалом

²⁷ См. обобщение в книге Д. Азио: [9, 83-84, 197, 213-214, 220-221, 263-264, 297-299, 307, 309].

²⁸ Подробнее об этом см.: [38, 95, 147].

²⁹ «Je suis ainsi toujours entres deux courants d'idées, les premières les difficultés materielles, se tourner et se retourner pour se créer une existence, et puis l'étude de la couleur. J'ai toujours l'espoir de trouver quelque chose là-dedans. Exprimer l'amour de deux amoureux par un mariage de deux complémentaires, leur melange et leurs oppositions, les vibrations mystérieuses des tons rapprochés. Exprimer la pensée d'un front par le rayonnement d'un ton clair sur un fond sombre. Exprimer l'espérance par quelqu'étoile. L'ardeur d'un être par un rayonnement de soleil couchant. Ce n'est certes pas là du trompe l'oeil realiste mais n'est ce pas une chose réellement existante» [29].

³⁰ Подробнее об этом см.: [38, 146].

³¹ «Al is het dat ik dikwijls in de beroerdigheid zit toch is er binnen in mij een kalme, reine harmonie en muziek» [15].

³² О «музыке цвета» и «музыке мазков» в представлении Ван Гога см.: [6, 132].

³³ «Но в Дюпре есть что-то от прекрасной симфонии в цвете» («Maar bij Dupré is er in de kleur iets van een prachtige symphonie <...>» [18])

³⁴ «Предположим, мне нужно нарисовать осенний пейзаж, деревья с желтой листвой. Хорошо, какая разница, если я воспринимаю это как симфонию в желтых тонах <...>» («Stel ik moet schilderen een herfst

симфонии», слышанной художником накануне; Ван Гог повествует о том, как внимал «симфонии, длившейся с рассвета до сумерек или, вернее, от ночи до ночи»³⁵).

Концепт «симфонии», который, по мысли Ван Гога, был на примете еще у Делакруа³⁶, рассматривается как концентрированное именование экзистенциальной гармонии, обретающей зримый эквивалент на холсте в виде гармонии красок — гармонии их свойств (оттенки, яркость и прочее) и гармонии их семантических «кодов»: «В живописи есть что-то бесконечное — я не могу тебе этого так объяснить, — но именно для выражения настроения, это так восхитительно[!] В красках скрыты вещи, относящиеся к гармонии и контрастам, которые действуют сами по себе и из которых в противном случае нельзя извлечь пользу»³⁷. Например, гармония сине-фиолетового (индиго) и желто-оранжевого — это не только тональный баланс, достигаемый комплементарным сочетанием красок; это также и гармония понятий «бесконечности» и «человеческой жизни».

Итак, любая пара дополнительных цветов (с учетом цветовых оттенков) является смысловым кодом, колористическим эквивалентом сути экзистенции в том или ином ее проявлении. Важно именно со-звучание, сим-фония цветов: как когда-то писал еще Делакруа, «в музыкальных аккордах одна нота ничего не выражает, две вместе создают целое, выражают некую идею» («dans les accords de la musique, une note n'a pas d'expression, deux ensemble font un tout, expriment une idée» [11, 199]).

Эта «идея», имманентная внутреннему миру Ван Гога, могла меняться в плане своего цветового эквивалента. Обращаясь к разработке одной и той же темы в разном эмоционально-психическом состоянии, Ван Гог, практически не меняя структуру предметного плана, модифицировал ее цветовую разработку и тем самым словно бы сочинял «экзистенциальные вариации». Ведь при смене пары желтый-фиолетовый на пару красный-зеленый смысл изображаемого изменится на диаметрально противоположный. «Для Ван Гога музыка представляла собой модель абстракции, которая побуждала его упрощать, преувеличивать и усиливать элементы визуальной формы» [13, 271], — замечает Шмунк. И правда, экзистенциальные вариации достигаются цветом, а сами почти неизменные формы на полотне, репрезентирующие одну и ту же тему, — становятся формами вариантного воплощения экзистенции, формами, которые цвет окрашивает семантически. Значение формы меняется в зависимости от наполнения цветом, наподобие того как в музыке суть формы-схемы меняется в зависимости от наполнения материалом. Сам Ван Гог говорил о подобных цветовых импровизациях в связи со своими упражнениями по копированию работ Делакруа и Милле, представленных в виде ахроматических гравюр³⁸. Однако идею колористических вариаций на тему (и вариаций цветового баланса) можно применить и к оригинальным сериям полотен Ван Гога. «В его

landschap, boomen met geele blaren.– Goed – wat komt 't er op aan als ik 't opvat als – een symfonie in geel <...>» [23])

³⁵ «Это возвращение отары в сумерках было финалом симфонии, которую я слышал вчера. <...> Круглый день, от рассвета до заката, или, скорее, от одной ночи до следующей, я забывался в этой симфонии» («Dat terugkeeren der kudde in de schemering was de finale van de symphonie die ik gisteren hoorde. <...> De dag was om en van de morgenschemering tot de avondschemering, of liever van den eenen nacht tot den anderen nacht had ik mij zelf vergeten in die symphonie» [17]).

³⁶ «Жюль Дюпре в пейзаже — то же, что Делакруа, потому что какое огромное разнообразие настроений он выразил в симфониях цвета» («Jules Dupré is in landschap wel wat Delacroix is, want wat enorme verscheidenheid van stemming drukte hij uit in symfonien van kleur» [23])

³⁷ «Er is in 't schilderen iets oneindigs – ik kan het U niet zoo uitleggen – maar juist voor het uitdrukken van stemming is het zoo heerlijk. Er zijn in de kleuren verborgen dingen van harmonie of contrasten die van zelf medewerken, en waar men anders geen partij van trekken kan» [16].

³⁸ «Я помещаю черно-белые работы Делакруа или Милле или по нив перед собой в качестве темы. И затем я импровизирую на нем цвет, но, разумеется, не совсем являясь самим собой, но ища воспоминания об их картинах; однако воспоминание, созвучная волна цветов, которые соответствуют тому же настроению, если они не верны, — это моя собственная интерпретация» («je pose le blanc et noir de Delacroix ou de Millet ou d'après eux devant moi comme motif.– Et puis j'improvise de la couleur là-dessus mais bien entendu pas tout à fait étant moi mais cherchant des souvenirs de leurs tableaux – mais le souvenir, la vague consonnance de couleurs qui sont dans le sentiment, sinon justes – ca c'est une interpretation à moi.» [33])

копиях мы видим одно правило, которому Ван Гог следовал на протяжении всего своего творчества, — правило вариации на тему. Тема оставалась узнаваемой, но могла трактоваться множеством самых разных способов» [1, 583], — уверены Инго Вальтер и Райнер Мецгер.

Карл Ясперс, предложивший весьма любопытную интерпретацию душевной болезни Ван Гога, связывает в тугой узел нити его жизни и творчества, замечая: «его экзистенция <...> без этих художественных произведений никогда не стала бы нам ясна и именно в них наиболее явно себя выражает» [2, 202]³⁹. Можно добавить: *экзистенция вангоговского «я», понятого как «я» общечеловеческое*, является единственной темой его работ, независимо от их сюжета, — темой для вариаций с помощью музыки цвета. Можно определить стратегию Ван Гога: не музицировать с помощью цвета, а выражать экзистенцию с помощью колористической музыки картины. Вот почему музыкальность искусства Ван Гога — это тот миф, который сам фундирует реальность. Независимо от того, справедливо ли современное представление о личности мастера, в «снятом виде» семантические коды, порождаемые созвучиями дополнительных и контрастных цветов, остаются равнозначны сами себе, экзистенциально самотождественны.

³⁹ Несмотря на то, что цитируемая работа о Ван Гоге и Стриндберге скорее относится к жанру аналитического эссе по вопросам шизофрении, чем напоминает литературно-философский очерк, следует учесть, что Ясперс подавал читателю медицинские изыскания с позиций собственных философских воззрений. По словам Ясперса, работа о Ван Гоге и Стриндберге «выросла из вопроса о границах возможного понимания жизни и творчества человека» [2, 7].

Литература

1. *Вальтер И. Ф., Мецгер Р.* Винсент Ван Гог. Полное собрание живописи. Том II. Арль, февраль 1888 – Овер-сюр-Уаз, июль 1890 / пер. с англ. С. И. Козловой, Е. Л. Козловой, Е. Ю. Суржаниновой, О. Н. Солодовниковой, И. Д. Голыбиной. М.: АРТ-РОДНИК, 2010. 740 с.
2. *Ясперс К.* Стриндберг и Ван Гог. Опыт сравнительного патографического анализа с привлечением случаев Сведенборга и Гельдерлина / Пер. с нем. Г. Б. Ноткина СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. 238 с. (Библиотека зарубежной психологии).
3. *Aurier G. A.* Les Isolés: Vincent van Gogh // *Mercure de France*. 1890. № 1: Janvier. P. 24-29.
4. *Blanc Ch.* Grammaire des arts du dessin. 3me éd. Paris: Librairie Renouard, Henri Loones, 1876. 692 p.
5. *Blanc Ch.* Les artistes de mon temps. Paris: Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1876. VI, 556 p.
6. *Dolan Th.* Painting and Music // *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*. Ed. by T. Shephard and A. Leonard. New York; London: Routledge, Taylor and Francis Group, 2014. P. 127-134.
7. *Eksteins M.* Solar Dance. Van Gogh, Forgery, and The Eclipse of Certainty. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2012. 342 p.
8. *Estay Stange V.* La musicalité dans les arts: une configuration transversale du sensible // *Littérature*. 2011. № 3 (163). P. 32-50.
9. *Haziot D.* Van Gogh. Paris: Éditions Gallimard, 2007. 496 p. (Folio Biographies / coll. dir. par G. de Cortanze).
10. [*Itten J.*] The Elements of Color. A Treatise on the Color System of Johannes Itten Based on his Book 'The Art of Color' / Ed. and with a foreword and evaluation by F. Birren; trans. by E. van Hagen. New York; Cincinnati; Toronto; London; Melbourne: Van Nostrand Reinhold Company, 1970. 96 p.
11. *Journal de Eugène Delacroix*. T. 1 : 1823-1850 / précédé d'une étude sur le maître par P. Flat ; notes et éclaircissements par MM. P. Flat et R. Piot. 2e édition. Paris: Librairie Plon, 1893.
12. *Mathews P.* Aurier and Van Gogh: Criticism and Response // *The Art Bulletin*. 1986. Vol. 68. No. 1 (Mar., 1986). P. 94-104.
13. *Schmunk P. L.* Artists as Musicians and Musical Connoisseurs: Musicians, Mélomanes, and Ideas of Music among Nineteenth-Century Artists // *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*. Edited by Tim Shephard and Anne Leonard. New York; London: Routledge, Taylor and Francis Group, 2014, pp. 265-273.
14. [*Van Gogh Th.*] [Letter] 781: Theo van Gogh to Vincent van Gogh. Paris, Sunday, 16 June 1889 // *Van Gogh. The Letters* / Ed. by L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker; Van Gogh Museum. Amsterdam; The Hague: Van Gogh Museum, Huygens ING, 2009. URL: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let781/letter.html> (дата обращения: 10.06.2022).
15. *Van Gogh V.* [Letter] 249: To Theo van Gogh. The Hague, on or about Friday, 21 July 1882 // *Van Gogh. The Letters* / Ed. by L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker; Van Gogh Museum. Amsterdam; The Hague: Van Gogh Museum, Huygens ING, 2009. URL: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let249/letter.html> (дата обращения: 10.06.2022).
16. *Van Gogh V.* [Letter] 259: To Theo van Gogh. The Hague, Saturday, 26 August 1882 // *Van Gogh. The Letters* / Ed. by L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker; Van Gogh Museum. Amsterdam; The Hague: Van Gogh Museum, Huygens ING, 2009. URL: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let259/letter.html> (дата обращения: 10.06.2022).

17. *Van Gogh V.* [Letter] 402: To Theo van Gogh. Nieuw-Amsterdam, Friday, 2 November 1883 // Van Gogh. The Letters / Ed. by L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker; Van Gogh Museum. Amsterdam; The Hague: Van Gogh Museum, Huygens ING, 2009. URL: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let402/letter.html> (дата обращения: 10.06.2022).
18. *Van Gogh V.* [Letter] 450: To Theo van Gogh. Nuenen, mid-June 1884 // Van Gogh. The Letters / Ed. by L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker; Van Gogh Museum. Amsterdam; The Hague: Van Gogh Museum, Huygens ING, 2009. URL: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let450/letter.html> (дата обращения: 10.06.2022).
19. *Van Gogh V.* [Letter] 493: To Theo van Gogh. Nuenen, Monday, 13 April 1885 // Van Gogh. The Letters / Ed. by L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker; Van Gogh Museum. Amsterdam; The Hague: Van Gogh Museum, Huygens ING, 2009. URL: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let493/letter.html> (дата обращения: 10.06.2022).
20. *Van Gogh V.* [Letter] 496: To Theo van Gogh. Nuenen, on or about Tuesday, 28 April 1885 // Van Gogh. The Letters / Ed. by L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker; Van Gogh Museum. Amsterdam; The Hague: Van Gogh Museum, Huygens ING, 2009. URL: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let496/letter.html> (дата обращения: 10.06.2022).
21. *Van Gogh V.* [Letter] 516: To Anthon van Rappard. Nuenen, on or about Wednesday, 15 July 1885 // Van Gogh. The Letters / Ed. by L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker; Van Gogh Museum. Amsterdam; The Hague: Van Gogh Museum, Huygens ING, 2009. URL: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let516/letter.html> (дата обращения: 10.06.2022).
22. *Van Gogh V.* [Letter] 536: To Theo van Gogh. Nuenen, on or about Tuesday, 20 October 1885 // Van Gogh. The Letters / Ed. by L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker; Van Gogh Museum. Amsterdam; The Hague: Van Gogh Museum, Huygens ING, 2009. URL: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let536/letter.html> (дата обращения: 10.06.2022).
23. *Van Gogh V.* [Letter] 537: To Theo van Gogh. Nuenen, on or about Wednesday, 28 October 1885 // Van Gogh. The Letters / Ed. by L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker; Van Gogh Museum. Amsterdam; The Hague: Van Gogh Museum, Huygens ING, 2009. URL: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let537/letter.html> (дата обращения: 10.06.2022).
24. *Van Gogh V.* [Letter] 621: To Theo van Gogh. Arles, Tuesday, 5 or Wednesday, 6 June 1888 // Van Gogh. The Letters / Ed. by L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker; Van Gogh Museum. Amsterdam; The Hague: Van Gogh Museum, Huygens ING, 2009. URL: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let621/letter.html> (дата обращения: 10.06.2022).
25. *Van Gogh V.* [Letter] 622: To Emile Bernard. Arles, on or about Thursday, 7 June 1888 // Van Gogh. The Letters / Ed. by L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker; Van Gogh Museum. Amsterdam; The Hague: Van Gogh Museum, Huygens ING, 2009. URL: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let622/letter.html> (дата обращения: 10.06.2022).
26. *Van Gogh V.* [Letter] 651: To Emile Bernard. Arles, Monday, 30 July 1888 // Van Gogh. The Letters / Ed. by L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker; Van Gogh Museum. Amsterdam; The Hague: Van Gogh Museum, Huygens ING, 2009. URL: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let651/letter.html> (дата обращения: 10.06.2022).
27. *Van Gogh V.* [Letter] 659: To Theo van Gogh. Arles, on or about Sunday, 12 August 1888 // Van Gogh. The Letters / Ed. by L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker; Van Gogh Museum. Amsterdam; The Hague: Van Gogh Museum, Huygens ING, 2009. URL: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let659/letter.html> (дата обращения: 10.06.2022).
28. *Van Gogh V.* [Letter] 666: To Theo van Gogh. Arles, Tuesday, 21 or Wednesday, 22 August 1888 // Van Gogh. The Letters / Ed. by L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker; Van Gogh Museum. Amsterdam; The Hague: Van Gogh Museum, Huygens ING, 2009. URL: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let666/letter.html> (дата обращения: 10.06.2022).
29. *Van Gogh V.* [Letter] 673: To Theo van Gogh. Arles, Monday, 3 September 1888 // Van Gogh. The Letters / Ed. by L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker; Van Gogh Museum. Amsterdam; The Hague: Van Gogh Museum, Huygens ING, 2009. URL: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let673/letter.html> (дата обращения: 10.06.2022).

30. *Van Gogh V.* [Letter] 683: To Theo van Gogh. Arles, Tuesday, 18 September 1888. // Van Gogh. The Letters / Ed. by L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker; Van Gogh Museum. Amsterdam; The Hague: Van Gogh Museum, Huygens ING, 2009. URL: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let683/letter.html> (дата обращения: 10.06.2022).
31. *Van Gogh V.* [Letter] 752: To Theo van Gogh. Arles, Sunday, 24 March 1889 // Van Gogh. The Letters / Ed. by L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker; Van Gogh Museum. Amsterdam; The Hague: Van Gogh Museum, Huygens ING, 2009. URL: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let752/letter.html> (дата обращения: 10.06.2022).
32. *Van Gogh V.* [Letter] 800: To Theo van Gogh. Saint-Rémy-de-Provence, Thursday, 5 and Friday, 6 September 1889 // Van Gogh. The Letters / Ed. by L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker; Van Gogh Museum. Amsterdam; The Hague: Van Gogh Museum, Huygens ING, 2009. URL: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let800/letter.html> (дата обращения: 10.06.2022).
33. *Van Gogh V.* [Letter] 805: To Theo van Gogh. Saint-Rémy-de-Provence, on or about Friday, 20 September 1889 // Van Gogh. The Letters / Ed. by L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker; Van Gogh Museum. Amsterdam; The Hague: Van Gogh Museum, Huygens ING, 2009. URL: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let805/letter.html> (дата обращения: 10.06.2022).
34. *Van Gogh V.* [Letter] 853: To Albert Aurier. Saint-Rémy-de-Provence, Sunday, 9 or Monday, 10 February 1890 // Van Gogh. The Letters / Ed. by L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker; Van Gogh Museum. Amsterdam; The Hague: Van Gogh Museum, Huygens ING, 2009. URL: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let853/letter.html> (дата обращения: 10.06.2022).
35. *Van Gogh V.* [Letter] 854: To Theo van Gogh. Saint-Rémy-de-Provence, Wednesday, 12 February 1890 // Van Gogh. The Letters / Ed. by L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker; Van Gogh Museum. Amsterdam; The Hague: Van Gogh Museum, Huygens ING, 2009. URL: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let854/letter.html> (дата обращения: 10.06.2022).
36. *Van Gogh V.* [Letter] 865: To Theo van Gogh. Saint-Rémy-de-Provence, on or about Thursday, 1 May 1890 // Van Gogh. The Letters / Ed. by L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker; Van Gogh Museum. Amsterdam; The Hague: Van Gogh Museum, Huygens ING, 2009. URL: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let865/letter.html> (дата обращения: 10.06.2022).
37. *Van Gogh V.* [Letter] 870: To Theo van Gogh. Saint-Rémy-de-Provence, Sunday, 11 May 1890 // Van Gogh. The Letters / Ed. by L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker; Van Gogh Museum. Amsterdam; The Hague: Van Gogh Museum, Huygens ING, 2009. URL: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let870/letter.html> (дата обращения: 10.06.2022).
38. *Veldhorst N.* Van Gogh and Music. A Symphony in Blue and Yellow / transl. by D. Webb. New Haven, London: Yale University Press, [2018]. 178 p.
39. Vincent van Gogh – The Raising of Lazarus (after Rembrandt) // Van Gogh Museum : Collection / Van Gogh Museum; [E. Gordenker – Director; M. Vellekoop – Head of Collections, A. Vollenweider – Head of Education & Presentation]. URL: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0169V1962> (дата обращения: 10.06.2022).