

УДК 821.161.1.
doi 10.17072/2073-6681-2022-1-120-132

Диалоги с художником и функции картин в пьесе Аркадия Ставицкого «Добрый день, господин Гоген!»

Кристина Владимировна Загороднева

к. филол. н., доцент кафедры гуманитарных дисциплин

Пермский государственный институт культуры

614990, Россия, г. Пермь, ул. Газеты «Звезда», 18. zagor-kris@yandex.ru

SPIN-код: 8509-2609

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4383-5513>

ResearcherID: S-1355-2017

Статья поступила в редакцию 16.01.2022

Одобрена после рецензирования 19.02.2022

Принята к публикации 04.03.2022

Информация для цитирования

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. doi 10.17072/2073-6681-2022-1-120-132

Аннотация. В статье анализируется единственная экфрасическая пьеса современного российского драматурга и сценариста Аркадия Ставицкого (1930–2020) «Добрый день, господин Гоген!» в контексте творчества автора и с учетом подходов к изучению экфрасиса и визуальности в драме. Интермедиаальный подход обусловил обращение к искусствоведческим работам и романизированным биографиям, посвященным Гогену. Доказывается, что Ставицкий фокусирует внимание не только на личности знаменитого художника Поля Гогена, но и на его произведениях, созданных в конце 80-х – начале 90-х гг. XIX в. Экфрасис картины «Добрый день, господин Гоген» присутствует в развернутой ремарке в начале пьесы. Заглавие картины и одновременно пьесы отражает эмоциональное состояние героя и закольцовывает финал. Картина «Желтый Христос» символически заостряет конфликт между жизнью и искусством, искусством и обществом. Ставицкий переосмысляет характер Гогена через его взаимоотношения с персонажами: Анна, Жюльетта и Метта как жены-мироносицы на картине «Желтый Христос» или «три Жанны д'Арк» на картине «Бретонские женщины».

Упомянутые в пьесе картины в основном принадлежат Полю Гогену и его другу Эмилю Неккеру. Соответственно первые – реально существующие, а вторые – вымышленные. Собирательный образ Эмиля Неккера обнаруживает сюжетную параллель с романом С. Мюэма «Луна и грош». Картина Неккера «Женщина с ребенком» отсылает к знаменитым полотнам западноевропейских художников на сюжет *Богоматерь с младенцем*. Жена Эмиля Анна становится одной из натурщиц работ Гогена – картины «Потеря невинности» и скульптуры «Люби и будешь счастлива», открывающих другую сторону ее натуры. Конфликт Анны и Жюльетты – другой натурщицы Гогена – драматизируется в сцене с этюдом к этим произведениям. Образ Ван Гога в пьесе как непризнанного, но гениального художника, объединяет и противопоставляет Эмиля и Поля. Очевидно обращение драматурга к опубликованной переписке Гогена и Ван Гога, Гогена и его жены Метты. Диалогизм картины, вынесенной в заглавие, не только соотносится с диалогами внутри пьесы, организующим центром которых становятся другие картины, но и акцентирует противоречивое отношение автора к своему герою.

Ключевые слова: диалог; Аркадий Ставицкий; экфрасис; интермедиаальность; современная драма; Поль Гоген.

Взаимодействие литературы и живописи всегда привлекало внимание литературоведов. С середины XX в. за рубежом и с начала XXI в. в нашей стране началось пристальное изучение экфрасического дискурса в поэзии [Рубинс 2003; Heffernan 2004 и др.], прозе [Морозова 2006; Сидорова 2006 и др.] и отдельно в драматургии. Для изучения экфрасиса и визуальности в драме используются разные подходы и термины: *экфрасическая драма* [Зелинский 2002; Бочкарева 2011]; *пьеса-экфрасис* [Закалочный 2014], *фотодрама* [Лавлинский 2015] и др. Практические исследования показали, что «в экфрасической драме произведения искусства выполняют разные функции (мировоззренческую, сюжетобразующую, характерологическую и др.)» [Бочкарева 2013: 77]. Цель нашего исследования – выявить функции картин в пьесе российского драматурга и сценариста Аркадия Ставицкого «Добрый день, господин Гоген!», проанализировав диалоги персонажей с художником перед картинами. Методология нашего исследования базируется на теории диалога М. М. Бахтина, российских и зарубежных трудах по экфрасису и интермедальности, а также по поэтике драмы.

Творчество драматурга Аркадия Ставицкого (1930–2020) исследовано крайне мало. Существуют отдельные предисловия, открывающие публикацию пьес в журналах «Театр» и «Современная драматургия», а также послесловие одного из крупнейших драматургов середины XX в. А. Н. Арбузова: «Пьеса А. Ставицкого “Улица Шолом-Алейхема, 40” представляется мне произведением замечательным <...> Исследуется сложное явление, не из тех, где действительность уже расставила все точки над “и”, а из тех, где нет еще окончательных решений, а есть боль и настоящее человеческое горе» [Арбузов 1986: 51]. Драма в двух действиях «Улица Шолом-Алейхема, 40» вошла в репертуар Московского драматического театра имени К. С. Станиславского, как и следующая пьеса Ставицкого «Трагический поединок» («Четыре допроса») с вступительным словом автора: «Памяти актрисы Веры Петровны Марецкой, которая в 1964 году репетировала роль в этой пьесе» [Ставицкий 1988: 27]. Повышенный интерес к женским образам подчеркивал автор и в предисловии к пьесе «Колыбельная для мины с часовым механизмом»: «Самый мой любимый персонаж – мать, мама <...> Я писал новую пьесу, как и другие “материнские пьесы”, прежде всего о трагедии матери, но, как всегда, она не может быть оторвана от трагедии народа и страны» [Ставицкий 1996: 32].

На первый взгляд, «комедия и драма одной судьбы» в двух действиях «Добрый день, госпо-

дин Гоген!» выбивается из ряда «материнских» пьес, так как посвящена личности известного художника и его творчеству. Это единственная экфрасическая драма Ставицкого. Предисловием к публикации пьесы «Добрый день, господин Гоген!» в журнале «Современная драматургия» (№ 5–6, 1992) стали воспоминания режиссера Петра Попова о совместной работе с автором над постановкой пьесы: «Из груды предложенных мне для постановки пьес, я сразу ухватился за “Гогена” <...> Все делалось неистово и бескорыстно. Пьеса, собственно, и была об этих людях – талантливых, голодных, жадных на настоящее творчество, которое – ущербное и покалеченное – яростно пробивалось сквозь брежневско-андроповскую эпоху» [Попов 1992: 62]. Акцентируя внимание на судьбе французского художника и выходя за пределы одной творческой личности, автор предисловия сокращает название пьесы до «Гогена» и накладывает события, происходившие во Франции в последней трети XIX века, на Советский Союз периода 1964–1985-х гг. Укороченный вариант заглавия, с нашей точки зрения, обедняет замысел Ставицкого, так как речь идет не столько о художнике, сколько о его знаменитом автопортрете 1889 г.

Французский биограф Анри Перрюшо в книге «Поль Гоген» отмечает: «Воспоминанием о картине “Здравствуйте, господин Курбе”, которую он <Гоген> видел с Ван Гогом в музее Монпелье, навеяна картина «Здравствуйте, господин Гоген» [Перрюшо 1979: 145]. Если Гюстав Курбе на автопортрете подчеркивает свою значимость как художника, о чем свидетельствуют и его поза, и слегка высокопарный взгляд, то Гоген, контрастно переосмысляя сюжет, изображает себя как одинокого бродягу. Раскрываясь перед зрителем, он как бы намекает на тернистый путь художника и его способность к самоотречению ради искусства. Изображенная спиной к зрителю женщина остается неизвестной, в то время как современники различали на картине Курбе в фигуре одного из мужчин мецената и почитателя живописца.

В заглавии пьесы Ставицкого использован другой перевод названия именно этого автопортрета – «Добрый день, господин Гоген!». В конце пьесы это название неоднократно варьируется в диалогах персонажей, подчеркивая кольцевую композицию. 23 мая 2013 г. в Центре-музее Высоцкого на Таганке состоялась премьера спектакля «Гоген» по мотивам пьесы Ставицкого. Акцент на личности Гогена, о чем свидетельствует сокращенное заглавие и этой постановки, возможно, связан с проблемой «переноса экфрасической драмы на театральную сцену», которая заключается в том, «как представить произведение искусства, совершить “обратный перевод”

экфрасиса с вербального на визуальный язык» [Бочкарева 2011: 18].

В относительно небольшом списке действующих лиц наряду с историческими персонажами (Поль Гоген, Метта, папаша Танги, Шарлопен, Жюльетта) присутствуют вымышленные (Эмиль Неккер и Анна), каждый из них непосредственно связан с миром живописи. Вероятно, Эмиль Неккер – это собирательный образ, в котором есть отсылки к художнику и теоретику искусства Эмилю Бернару, живописцу и биржевику Эмилю Шуффенеккеру. С обоими Гоген дружил и вел переписку. А также рисовал их. Известны картины «Отверженные. Автопортрет с профилем Бернара» (1888) и «Семья Шуффенеккер» (1889), на которой изображены отец-художник, его жена и двое детей. В истории с Анной очевидна сюжетная параллель с романом Сомерсета Моэма «Луна и грош». Список действующих лиц открывают Поль Гоген (непризнанный художник) и Эмиль Неккер (признанный художник). Действие происходит в Париже в 1890 г.¹, за год до отъезда Гогена на Таити.

Первое действие начинается с диалога между владельцем художественной галереи Шарлопеном и художником Эмилем Неккером. Шарлопен обращает внимание на картину Неккера «Женщина с ребенком» и предлагает за нее высокую цену: «Не Бог вещь какой шедевр, но посетителям моей галереи нравятся такие вещички. Нравоучительные и в то же время пикантные». Слегка высокомерный тон общения с художником прослеживается на протяжении всего разговора:

Шарлопен. Это ваша последняя?

Эмиль. Да. «Женщина с ребенком».

Шарлопен. Милашка.

Эмиль. Это мальчик.

Шарлопен. При чем тут мальчик – я о мамаше. (*Увлеченно.*) Какие плечи, бедра! Хм!

Эмиль. Господин Шарлопен, это моя жена <...> Она не продается.

Шарлопен (*добродушно*). Полно, Неккер, я ведь не жену у вас покупаю, а картину.

[Ставицкий 1992: 63].

Реакция Шарлопена на картину «Женщина с ребенком» вызывает аллюзии на западноевропейскую традицию изображения Богоматери с младенцем. Начиная с эпохи Возрождения художники подчеркивали телесность Богородицы и младенца [Дворжак 1978: 82–83]. Владелец галереи как будто намеренно разрушает художественный образ на картине, одновременно завышая ее стоимость за счет красоты жены и натурщицы Эмиля². Поединок между Эмилем и Шарлопеном завершается победой художника, который отказывается продавать и выставлять картину. Однако описание этой вымышленной карти-

ны в пьесе отсутствует, она представлена только через реакцию персонажей и образ модели – Анны Неккер.

Впервые имя Гогена упоминается в диалоге между рассматривающими картину Шарлопеном и Эмилем:

Эмиль. <...> я помогаю одному моему другу-художнику, который подыхает с голоду.

Шарлопен. А у него что-нибудь есть?

Эмиль. С каких это пор вы стали интересоваться непризнанными, Шарлопен? <...> Некто Гоген. Поль Гоген. Ему сорок три года. Был банковским агентом <...> он сейчас в Бретани.

Шарлопен. <...> Осенью у меня будет большая выставка. (*Пауза.*) Скажите, Неккер, что нужно художнику для успеха? <...> Связи, Неккер, связи! А их лучше всего добывать через женщин. Вот таких, как эта... (*Указывает на «Женщину с ребенком».*)

[Ставицкий 1992: 64].

В разговоре с женой Эмиль вновь возвращается к Гогену. «Желтый Христос» (1889)³ становится первой картиной Гогена (не считая заглавия), о которой упоминается в пьесе:

Эмиль (*снова закипая*). Дорогая, я считаю своей святой обязанностью помогать несчастному Полю.

Анна. Не вижу, почему это такая «святая обязанность».

Эмиль. Потому что Поль Гоген – гениальный художник.

Анна. Это еще надо доказать.

Эмиль. Для меня это давно доказано. Достаточно взглянуть на его «Желтого Христа»...

Анна. «Желтый Христос»? Безобразная картина! Почему он сделал Христа желтым, почему?

Эмиль. Не знаю, но это гениально.

Анна. А по-моему, просто кощунственно.

[Ставицкий 1992: 64].

Желтый цвет Христа вызывает у Анны возмущение. Ее критическое мнение совпадает с оценкой большинства современников, которые не принимали и другие картины художника. Связанная с Гогеном первая семейная ссора приводит во втором действии к разрыву между супругами. Открытый для искусства и добрый по отношению к людям Эмиль характером напоминает Дирка Стрева из романа С.Моэма «Луна и грош» (“The Moon and Sixpence”, 1919)⁴. Прототипом главного героя романа Чарльза Стрикленда, как известно, был Поль Гоген. Именно Эмиль, как и Дирк, вынуждает супругу поселить гостя в их доме. Драматическая коллизия Эмиль – Анна – Гоген в пьесе Ставицкого отсылает к трагическому любовному треугольнику Дирк – Бланш – Стрикленд в романе С.Моэма, однако российский драматург

по-иному переосмысляет сюжет, обращаясь к картине «Желтый Христос» и ряду других полотен.

Повышенное внимание Гогена в 80–90-е гг. к христианской символике повлекло появление автопортретов в образе Христа: «Христос в оливковой роще (Автопортрет)» (1889), «Христос в Гефсиманском саду. Автопортрет» (1889), «Автопортрет с нимбом» (1889) «Автопортрет с желтым Христом» (1890) и более поздний – «Автопортрет у Голгофы» (1896). Христианская тема «привлекала Гогена содержащимися в ней этическими проблемами общечеловеческого плана, возможностью сопоставления мессианской роли Христа и судьбы художника, отвергнутого обществом и обреченного на мученический венец» [Кантор-Гуковская 1972: 28]. Гоген видит себя «избранником и бросает вызов житейской обыденщине», «осознает судьбу художника как трагедию, мыслит участь творца в современном искусстве как участь отверженного, изгоя», «индивидуальное сознание художника обнаруживает глубинный трагизм существования, отсюда в полотнах нота беспокойства, философского размышления, жадного вопрошания» [Гашева 2009: 256, 258]. На картине «Автопортрет с желтым Христом» Гоген изображает себя «в трех видах. В центре – автопортрет, где художник выглядит мрачным и подавленным. Второй раз его черты угадываются в гротескной керамической маске дикаря на заднем плане. В третьем случае Гоген запечатлен в образе распятого Христа. Произведение отличается символической многоплановостью – художник создает сложный, многозначный образ собственной личности. Он выступает одновременно и грешником (дикарь, звериное начало), и святым (Спаситель)» [Хадеева 2013: 44].

Приход Гогена в дом Эмиля и Анны Неккер сопровождается дождем. Гоген, который сначала назван Пришельцем, встречается с Анной. Его внешний облик описан в развернутой ремарке: «Входит Пришелец. Его голова и лицо обмотаны длинным шарфом. В одной руке держит дырявый зонтик, в другой – деревянный сундук, а через плечо у него – холщовая сумка, из которой видны картины. Войдя в мастерскую, он с любопытством и не без робости осматривается» [Ставицкий 1992: 65]. Отвратительная погода, мокрая одежда, жалкий внешний вид, практически закрытое лицо и неожиданная встреча с женщиной отсылают к картине «Добрый день, господин Гоген».

Во время диалога с супругами Гоген показывает свои картины. Драматургия диалога между Анной и Гогеном выстраивается вокруг картин, которые она не принимает, и с учетом ее подчеркнута иронического отношения к ху-

дожнику из-за его восторженной самохарактеристики:

Эмиль. Кстати, Поль... ты бы показал нам с Анной свои новые картины. Те, что написаны в Бретани.

Гоген (*оживляясь*). Охотно! Я там сделал несколько подлинных шедевров, друзья мои. Это безусловно выше, чем Рембрандт и Делакруа.

Анна. Какая скромность!

Гоген и Эмиль суетливо раскладывают на софе картины. Оба хотят «задобрить» Анну.

Гоген (*торжественно*). «Бретонский пейзаж со свинопасом»!

Эмиль. Прелестно! (*Робко.*) Анна?..

Анна (*со скучающим видом*). Свиньи получились неплохо. Но почему они такие тощие?

Гоген. Потому что в Бретани голодают даже люди, мадам. (*Показывает следующую картину.*) А это три бретонские красавицы.

Анна. По-вашему, они красивы?

Гоген. Вглядитесь в их лица, мадам: это три Жанны д'Арк.

Анна. По-моему, это просто три крестьянки. Грубые и примитивные.

[Ставицкий 1992: 68].

Картина «Бретонский пейзаж со свинопасом» (1888) отличается большим количеством цветочных сочетаний и ярким колоритом. В правом нижнем углу изображен мальчик и две свиньи, над ними – пейзаж: возникает впечатление, что домам, деревьям, цветам, камням, тропинкам, горам тесно. Эта *солнечная* идиллическая картина контрастирует с ситуацией, в которой оказался художник. Вторая картина отсылает к созданному Гогеном в конце 80-х гг. многочисленным изображениям бретонок, особым типом грациозности напоминающих арльских дам Ван Гога. С характерным для надменных красавиц пренебрежением Анна отзывается о женщинах на второй картине, в отличие от Гогена, который их поэтизирует.

Мотив путешествия главного героя и упоминание картин Гогена определяют хронотоп пьесы Ставицкого: Гоген возвращается из Бретани в Париж в 1890 г. и уезжает в 1891 г. на Таити. Биографическая канва пьесы создает кольцевую композицию: неожиданный приезд Гогена в Париж и спонтанный отъезд на Таити. В финале пьесы после общения с Меттой Гоген принимает окончательное решение покинуть Францию. Снисходительный тон датчанки-жены напоминает о ранней комедии Ставицкого «Запах грибов» (1972), которая заканчивается утешительными для мужа словами Марии Трофимовны⁵. Метта на протяжении пьесы демонстрирует стойкость в испытаниях и преданность мужу:

Метта. Ну, я понимаю, тебе в петлю лучше, чем домой, к семье <...> Ну, сколько стоит путешествие к твоей «мечте»? Хоть примерно?

Гоген. Э... (*Мгновенно развязывает свою петлю.*) Примерно? Примерно... Подумать надо... Значит, так: билет на пароходе третьим классом – тысяча... Холсты, кисти, краски – еще три...

Метта. Да жратва. Вы ведь, художники, тоже не Божьим духом питаетесь. В общем, считай, пять тысяч. Бедная я, бедная вдова...

Гоген. Да, ты вдова... (*Выразительно смотрит на крюк.*)

Метта. Хорошо, ты получишь их. Жди перевода <...> Поезжай на свой остров, где много природы. (*Грозит ему кулаком.*) Да смотри мне там!..

Гоген. Ну что ты, котик, ты же меня знаешь...

Метта (*всхлинув*). Любящая тебя Метта. (*Уходит.*)

Параллель между необходимой суммой для выставки у Шарлопена и стоимостью поездки на Таити прослеживается на протяжении пьесы, как и неявное присутствие жены Гогена. По замыслу драматурга, она появляется в критические для мужа моменты и поддерживает его. Первое, как бы случайное, появление Метты в доме Анны и Эмиля Неккер сопровождается развернутой ремаркой после критики картин «Бретонский пейзаж со свинопасом» и «Бретонские женщины»: «Теперь Гоген один. Его оставили, не надо идти в дождь. Медленно он складывает зонтик, снимает шарф. Потом начинает собирать свои картины, разбросанные во время показа Анне. Именно в этот момент начинается его диалог с Меттой. Собственно говоря, это их письма друг другу, но в то же время живое общение. Автор представляет, что Метта от начала до конца сидит на сцене с вязанием в руках. Даже не вступая в действие, она переживает происходящее» [Ставицкий 1992: 68–69]. Отраженный в переписке диалог с Меттой занимает ключевое место в пьесе.

Письма Гогена на русский язык были впервые переведены и изданы в 1972 г.: «При отборе <...> учитывалась необходимость ознакомить русского читателя как с теоретическими поисками Гогена, его взглядами на искусство и эволюцией его творческого пути, так и с бесконечными перипетиями его жизни» [Кантор-Гуковская 1972: 3]. Последнее письмо Метте, написанное в Париже до отъезда на Таити, датируется ноябрем-декабром 1890 г. В нем Гоген подчеркивает преимущество ее положения как матери: «Ты говоришь наши жизни разбиты? Напрасно, твоя жизнь свободна от всяких пут, ты окружена своей семьей, своими детьми, дни твои протекают,

правда, в довольно тяжелом труде, но ты свободна от власти супруга, тебя лелеют, чтут, любят» [Гоген 1972: 58].

На протяжении пьесы Метта символизирует домашний очаг. Конфликтные отношения между супругами обусловлены поведением Гогена, в диалогах между ними постоянно подчеркивается эгоизм художника, а в финале в развернутой ремарке – его актерство: «Теперь Гоген совсем один. Медленно, еще не веря в свое счастье, слезает с софы, озирается, расправляет плечи, отшивыривает в сторону шарф. Затем вдруг быстро раздевается по пояс, хватая таз, кувшин и начинает с удовольствием умываться.

Гоген (*все еще разыгрывая трагедию*). Прощайте все... И ты, Анна, тоже прощай... (*Неожиданно лукаво улыбается, подмигивает зрительному залу.*) И здравствуй, Таити! И – добрый день, господин Гоген» [Ставицкий 1992: 84].

Значимая деталь – желтый длинный шарф, своеобразный спутник Гогена на протяжении пьесы, – в финале становится веревкой: «длинный желтый шарф, за который старьевщик в Марселе давал целый франк. Чем не веревка, черт побери? Гоген становится на софу и с обреченным видом набрасывает шарф на крюк» [Ставицкий 1992: 84]. Можно провести параллель между мужчиной на картине «Добрый день, господин Гоген», чья шея полностью упрятана в воротник пальто, и желтым длинным шарфом героя, который появляется в самом начале пьесы, во время первой встречи с Анной. Пришелец Гоген начинает разговор о картине Неккера «Женщина с ребенком», ее цветовых сочетаниях, декоративности колорита:

Пришелец. У вас тут хорошо, картинки славные висят... Особенно эта... (*Указывает на «Женщину с ребенком».*) Только чуть бы больше света. И красок. Женщину надо было делать синей, а младенца зеленым. Синий с зеленым дает нежность.

[Ставицкий 1992: 65].

Воображение Гогена дорисовывает картину Неккера, акцентируя внимание на символике цветов и их отношениях. Соотношение между скульптурой, живописью и рисунком – другая важная проблема, которая актуализируется на протяжении всей пьесы. Перрюшо отмечает: «Неутомимый Гоген не ограничивался живописью. “Я сделал также большое скульптурное панно, – писал он Бернару... – Это самое лучшее и самое странное из моих скульптурных произведений. Гоген в образе чудовища берет за руку отбивающуюся женщину, говоря ей “Любите и будете счастливы”. Лисица, индейский символ порочности, и в промежутках – маленькие фи-

гурки". Перуанские статуэтки, индейские символы: трудно было бы обозначить более четкими вехами путь, по которому следовал Гоген» [Перрюшо 1979: 143]. Будучи прежде всего живописцем, Гоген много внимания уделяет и другим видам искусства, эта особенность художника отражена и в пьесе Ставицкого:

Пришелец. А вообще, живопись – это обман. Глупейшая иллюзия, достигаемая при помощи манипуляций с красками. Вот скульптура – другое дело. Тут не обманешь, тут вынь и положь все силы и душу. Верно, женщина?

Анна. Позвольте спросить, за кого вы меня принимаете?

Пришелец. Как – за кого? Ты же его натурщица с этой картины! Эмиль, старина, каков хитрец! Какой натурой разжился! Какое тело – настоящее чудо природы! Это же как раз то, что я ищу для «Потери невинности»! Ты мне будешь позировать для этой картины, хорошо? Будешь изображать невинную девушку, которая вот-вот... Ну, словом, сама понимаешь. И, разумеется, без ничего. Э... только не надо стыдиться. Пойми, женщина, тело – это такая же натура, как всё остальное. Одни любят одну натуру, другие – другую. Я, например, люблю тела, женские особенно, а мой друг, покойный Винсент, был влюблен в железную дорогу...

[Ставицкий 1992: 65]

На одной из последних картин Ван Гога «Пейзаж в Овере после дождя» образ железной дороги расширяет границы пространства, «царит настроение умиротворенной свежести, большого простора: здесь любимые клубящиеся формы Ван Гога мало заметны, они лишь в рисунке деревьев сдержанно оживляют общую панораму, которая строится на продолговатых формах – длинных мазках-лентах. Горизонтальной лентой стелется и дым паровоза, и небо над ним» [Дмитриева 1984: 322]⁶. Символическое присутствие Ван Гога на протяжении всей пьесы развивает как внутренний, так и внешний конфликт Гогена.

Неожиданное появление в доме Неккеров папаша Танги отсылает к знаменитому роману Эмиля Золя «Творчество». Дата создания романа (1886 г.) говорит о том, что это последний год выставки импрессионистов. Прототипами главного героя Клода Лантье исследователи справедливо считают художников-импрессионистов: Эдуарда Мане, Клода Моне и Поля Сезанна. В романе папаша Мальгра, истинный знаток живописи, финансово поддерживает молодых одаренных художников и является поклонником таланта Клода и его друзей Сандоза и Дюбюша. Характер дружбы между вымышленными художниками-импрессионистами в романе Золя близок взаимоотношению героев в

пьесе Ставицкого. Однако диалог Гогена с папашей Танги в пьесе Ставицкого не так однозначен:

Эмиль. Поль, старина, смотри, кого я привел!

Гоген (*еще не придя в себя*). Э... Папаша Танги... Сто лет не виделись. (*Бесцеремонно поворачивается к ним спиной, наливает в таз воду, из ковшина, умывает лицо.*)

Папаша Танги (*садится на софу*). Ты сам виноват, Поль: совсем перестал заглядывать в мою лавку! Могу я по старой памяти говорить тебе «ты»?

Эмиль (*доставая вино и бокалы*). Что за вопрос, папаша Танги! Ведь старина Поль, старина Винсент и я всегда считали тебя своим крестным отцом в искусстве. Верно, Поль?

Гоген. Верно, верно. Папаша Танги не продал ни одной нашей картины, но он первый поверил, что из нас выйдет толк. И в этом его великая историческая роль <...>

Эмиль. Мы написали петицию на имя министра изящных искусств Рувье. Хотим, чтобы он заставил Шарлопена выставить картины Ван Гога. Папаша Танги...

Папаша Танги. Держи. (*Торжественно отдает ему петицию.*)

Эмиль. Здесь подписи лучших сынов Франции: Золя, Гонкуров, обоих Писсарро, отца и сына... Но, конечно, твоя подпись должна стоять по праву первой, как лучшего друга и...

Гоген. Не суетись, Эмиль. Я не подпишу <...> Видите ли, уважаемый папаша Танги, я тоже намерен принять участие в этой выставке. Мне она нужнее, чем Ван-Гогу, который может теперь подождать. А вдвоем нам будет слишком тесно на одной выставке, да и не захотят нас вдвоем.

[Ставицкий 1992: 74–75].

В письме Эмилю Шуффенекеру от 8 октября 1888 г. по поводу картины «Автопортрет с профилем Бернара» Гоген сравнивает себя с Жаном Вальжаном из романа В. Гюго «Отверженные»: «Написал свой портрет для Винсента, который об этом просил. Мне кажется, что это одна из лучших моих вещей; абсолютно непостижимый (вот те на!), до того он абстрактен. На первый взгляд – голова бандита, этаким Жан Вальжан (из «Отверженных»), воплощающий также образ художника-импрессиониста, презираемого и постоянно влачащего цепь перед лицом света. Рисунок совершенно особый, полнейшая абстракция. Глаза, рот, нос подобны цветам персидского ковра, воплощают символистский аспект картины. Цвет далек от природы: представьте себе смутное воспоминание о керамике, обожженной на сильном огне! Все тона красные, фиолетовые, исполосованные огненными бликами, словно огромная, сияющая перед глазами печь, – место

борьбы противоречивых мыслей художника. Все – на хромовом фоне, испещренном детскими букетиками. Комната невинной девушки» [Гоген 1972: 50]. Экфрасис в письме раскрывает внутренний мир художника, контрастно соединяя сопоставление с бандитом и упоминание о невинной девушке.

Пренебрежительное отношение Гогена к покойному другу Винсенту в пьесе Ставицкого объясняется эгоистическим желанием заявить о себе: «Но осенью у Шарлопена будут висеть картины Гогена, а не Ван Гога!» [Ставицкий 1992: 75]. На протяжении всей пьесы автор акцентирует попытку художника выставить свои картины. Возможно влияние книги И.В. Долгополова «Мастера и шедевры» (1986) на пьесу Ставицкого. Совпадают не только эмоциональная составляющая главы «Поль Гоген» и пьесы «Добрый день, господин Гоген» (1992), но и символическое упоминание о сумме в пять тысяч франков: «Однажды живописец предложил доктору Шарлопену купить тридцать восемь картин и пять керамических сосудов за пять тысяч франков. Солидный врач долго рассматривал странные, хотя и красивые творения и вежливо отказался <...> Наверное, он бы не пережил мгновения, когда узнал, что эта коллекция позже будет оценена в тридцать миллионов франков» [Долгополов 1986: 572] Ставицкий называет Шарлопена не «доктором» («врачом»), а только «владельцем картинной галереи», и подчеркивает его хитрость и сладострастие:

«Гоген (*смиренно*). Господин Шарлопен, монсеньор Шарлопен, ваше Величество Шарлопен. Ну дайте как умный человек совет – что делать. Я хочу выставиться, хочу признания, славы я, подлец, жажду!

Шарлопен. (*снисходительно треплет его по щеке*). Понятно... Прошу... (*Садится с ним на софу*.) Нервы, коллега, нервы. Игра на бирже требует крепких нервов. Тем более на бирже искусства <...> А где эта ваша... ну которая невинность потеряла? <...> Милашка... и картина, знаете, недурна» [Ставицкий 1992: 72].

Упоминание о картине «Потеря невинности» отсылает к двадцатичетырехлетней натурщице Жюльетте Юэ. Перрюшо в биографии Гогена так характеризует эту ««символистскую» картину: “Потеря невинности” (ее иногда эвфемистически называют “Пробуждение весны”), Жюльетта лежит на фоне бретонской равнины, по которой проходит свадебное шествие. На ее плече лисица – “индейский символ порочности» [Перрюшо 1979: 164]. В пьесе Ставицкий реконструирует характер взаимоотношений между натурщицей и художником во время работы над картиной:

«Из соседней комнаты выбегает его натурщица Жюльетта, становится коленками на софу, замирает в позе. Гоген то подходит к мольберту, то отходит от него, не может начать или возобновить работу <...> Гоген подходит к ней, меняет ее позу, положение рук, головы. Жюльетта ластится к нему, пытается затеять любовную игру <...>

Гоген (*усмехается*). Потом, потом, не сейчас. Сейчас работать надо <...>

Жюльетта. А чего вы сейчас-то делаете? Опять большую разноцветную картину, где я буду в чем мать родила?

Гоген. Ты о «Потере невинности»?

Жюльетта. Потери чего (*Хохочет*.) Эту бы «Потерю» да в наше заведение, вот девчонки бы посмеялись!

Гоген (*добродушно*). Дуреха, эта картина будет висеть в Лувре. Ляг теперь.

Жюльетта *ложится на софу*.

Нет, не так. (*Переворачивает ее*.) Привстань на коленки, руки чуть назад. Ты еще станешь у нас символом чистоты и невинности.

Жюльетта *вновь пытается затеять любовную игру*.

Э... подожди. А сейчас, Жюльетта, мы делаем с тобой не картину, а эскиз к скульптуре. Я вырежу тебя в дереве и назову... «Люби и будешь счастлива!» <...> Я готов на еще большее унижение, лишь бы она <госпожа Неккер> согласилась мне позировать.

Жюльетта (*ревниво*). Что? И кого бы вы с нее писали? Кобылу?

Гоген. Э... да будь у меня пять тысяч, эта бы «кобыла» у Шарлопена фурор произвела...

Жюльетта <...> У Шарлопена, значит? Так вот, он был сегодня здесь!

Гоген (*уворачиваясь от ударов*). Шарлопен?

Жюльетта. Да! Пялился на нашу «Потерю невинности», а потом говорит... я бы, говорит, с удовольствием купил...

Гоген. Картину?!

Жюльетта. Меня!»

[Ставицкий 1992: 70].

Именно Жюльетта, которая, как лиса, ластится к художнику, воплощает стихийное начало. В творчестве Гогена картина «Потеря невинности» объединяет натурщицу Жюльетту Юэ и тринадцатилетнюю таитянку Техуру, второй жене Гогена отчасти и посвящено автобиографическое произведение «Ноа Ноа», которое заканчивается *завядшим цветком*: «Мне пришлось вернуться во Францию: меня призывали туда важные семейные обстоятельства. Прощай, гостеприимная земля, сладостная земля, родина свободы и красоты! Я уезжаю, постаревший на два года, помолодев на двадцать лет <...> Когда в момент отъ-

езда я покидал набережную и сидел на пароход, то в последний раз взглянул на Техуру <...> Цветок, который раньше был у нее за ухом, упал, завядший, на ее колени» [Гоген 1972: 185].

В пьесе Ставицкого картина «Потеря невинности» и скульптура «Люби и будешь счастлива» аналогично упоминаются Гогеном в разговорах и с Жюльеттой, и с Анной, что создает комический эффект. Комическая сторона любовного треугольника соединяется с драматизмом отношений художника с тремя женщинами (в том числе с женой Меттой). Эти отношения подчеркиваются аллюзиями к картине «Желтый Христос» Гогена, где у подножия распятия изображены три женщины, отсылающие к параллели с женами-мироносицами. Ставицкий размышляет над харизматичной личностью гения, выстраивая сложный диалог между персонажами и художником.

В отличие от Эмиля, который обращается к изображению собственной жены, Гоген в пьесе Ставицкого пребывает в постоянном поиске природы, инициируя конфликт между Жюльеттой и Анной. Согласно биографическим сведениям, жена Гогена равнодушно относилась к натурщицам: «Между Метте и Жюльеттой Юэ были только тени: проститутки, служанки гостиниц – тело, которое берут и тут же забывают» [Перрюшо 1979: 164]. Закрывая глаза на измены мужа, Метта с вязанием в пьесе Ставицкого, как Пенелопа, преданно ждет его возвращения к детям и одновременно дает шанс уплыть на Таити. Характерное для супруга колористическое восприятие мира возмущает ее сильнее, чем присутствие рядом с ним другой женщины:

Гоген. Грубая ты какая-то, Метта. Раньше ты не была такой. Я все время вспоминаю твои синие глаза и желтые волосы. Кстати, сочетание синего с желтым дает знаешь что?

Метта. Ну?

Гоген. То, что ты так любила делать, когда мы были вместе.

Метта. Значит, теперь это для тебя всего-навсего сочетание синего с желтым? Охальник! А еще художник... Неужели тебе твоя мазня дороже жены и детей?

[Ставицкий 1992: 69].

Цветовые сочетания как отправная точка для диалога возникают уже в начале пьесы «Добрый день, господин Гоген!» относительно картины Эмиля «Женщина с ребенком». Позже Гоген создает рисунок обнаженной Анны, который становится Жюльетту и жену Эмиля:

Гоген. Поверните, пожалуйста, головку чуть вправо.

Анна. Не поверну! Не поверну! (*Но поворачивает.*)

Гоген. Благодарю вас. А вы знаете, какая разница между падшей женщиной и порядочной? Анна. Сударь...

Гоген. С точки зрения цвета – никакой.

Анна. Сударь, вы...

Гоген (*рывает*). Так стоять! Смирно!

Анна *неожиданно для себя подчиняется*.

[Ставицкий 1992: 73].

В процессе творчества Гоген очень сосредоточен и даже жесток. Рисунок обнаженной Анны использует Жюльетта, шантажируя жену Эмиля:

Анна (сухо). Какое у вас дело ко мне?

Но Жюльетта не спешит. Молча и уверенно берет стул, ставит его напротив Анны, достает из сумки лист бумаги, расправляет его и прислоняет к спинке стула. Затем садится на софу и с удовлетворением следит, как реагирует на содержание листка Анна.

(*После паузы, спокойно.*) Как это попало к вам?

Жюльетта. Господин Поль сам продал это американскому туристу. За десять долларов. Оба были вдреб езг пьяны. Ну а я настропала Шарлопена, и он перекупил у американца. За одиннадцать долларов. Пригодится, думаю, не правда ли, коллега?

Анна (*сохраняя невозмутимый вид*). Когда это случилось?

Жюльетта. Когда он вас продал? Да вчера, на Монмартре. Ну и видик у вас на этом рисунке! Узрел бы ваш супруг...

Анна. О, муж – страшно. Это ужасно. Сколько ты за это хочешь?

Жюльетта. Пять тысяч франков.

[Ставицкий 1992: 77].

Одинаковая сумма в пять тысяч франков за будущую выставку Гогена, за рисунок обнаженной Анны и за осуществление поездки на Таити становится лейтмотивом в пьесе Ставицкого. Ранний этюд «Обнаженная натура» (1880), который «приковал внимание посетителей и знатоков искусства на выставке импрессионистов в 1881 году» [Скляренко, Иовлева, Рудычева 2003: 103], в пьесе драматурга переносится на десять лет вперед и обозначает конфликт между Жюльеттой и Анной. Поведение Жюльетты объясняется ревностью к новой модели и объекту желаний художника. Ее попытка устроить резкую перемену в отношениях Анны и Поля с помощью шантажа оборачивается неудачей. С другой стороны, адресованные обеим натурщицам слова Гогена «Люби и будешь счастлива!» их сближают.

Таким образом, в пьесе Аркадия Ставицкого «Добрый день, господин Гоген!» акцентируется внимание не только на личности знаменитого художника Поля Гогена, но и на его творчестве. Выбирая конкретный год (1890) и место действия (Париж), а также определяя жанр – драма

и комедия одной судьбы, – драматург погружает читателя в отдельные события, которые предшествовали отъезду Гогена на Таити в 1891 г.: смерть Винсента Ван Гога, финансовые затруднения, отсутствие масштабных выставок, кризис творчества, постоянный поиск натуры, сложные отношения с семьей. По отдельности развивая каждую из тем, Ставицкий фокусирует внимание на картинах Гогена, созданных в конце 80-х – начале 90-х гг.

Упомянутые в пьесе картины в основном принадлежат Гогену и его другу Эмилю. Соответственно первые – реально существующие картины, а вторые – вымышленные. Картина «Добрый день, господин Гоген» открывает пьесу и визуализирует образ героя. Ее экфрасис присутствует в развернутой ремарке. На протяжении произведения заглавие картины и одновременно пьесы отражает эмоциональное состояние Гогена, пьеса заканчивается приветственными словами, адресованными уже острову Таити.

Система образов персонажей пьесы структурно организована вокруг главного героя – Поля Гогена. Игнорируя художественные достоинства картин «Бретонский пейзаж со свинопасом» и «Бретонские женщины», Анна обращает внимание лишь на тощих свиней и грубых крестьянок. Внезапная страсть к Гогену вспыхивает во время сеанса: становясь его моделью, она готова разрушить отношения с мужем и ребенком. Соперничество Анны и Жюльетты, которые позировали Гогену обнаженными, образует любовный треугольник и отсылает к картине «Потеря невинности». В биографии Гогена есть сведения о том, что двадцатичетырехлетняя натурщица Жюльетта позировала художнику для картины «Пробуждение весны, или Потеря невинности». В пьесе Ставицкого Жюльетта воплощает стихийное первобытное начало, а ее откровенные позы во время сеанса напоминают экспрессию таитянских женщин / моделей. Конфликт между Анной и Жюльеттой спровоцирован рисунком *Обнаженной*, на котором изображена супруга Эмиля.

Символическое столкновение двух *обнаженных* организует композиционное деление пьесы на две части. Первое действие открывается разговором о картине «Женщина с ребенком», но Шарлопен метафорически называет ее *потерей невинности*, а во втором действии ключевым становится приход Жюльетты к хладнокровной Анне Неккер с целью ее шантажировать. Упомянутый рисунок, на котором изображена Анна, является эскизом к картине «Потеря невинности», для которой позировала Жюльетта. Эти картины символически отражают внутренний конфликт Анны – пробуждение телесной чувственности. Позиция Гогена неоднократно

выражается через варьирование названия его скульптуры «Любите и будете счастливы».

Картина «Желтый Христос» символически заостряет конфликт между жизнью и искусством, искусством и обществом. Ставицкий переосмысляет характер Гогена как гения, личности и человека через взаимоотношения с персонажами (три женщины в пьесе – как жены-мироносицы у подножия креста). Повышенное внимание Эмиля Неккера к картине «Желтый Христос» и к творчеству непризнанного художника инициируют его конфликт с женой. Как и Дирк Стрев из романа С. Моэма «Луна и грош», Эмиль тонко чувствует искусство и готов на самопожертвование ради него. Поэтому картина «Желтый Христос» и вариации на данную тему («Бретонская голгофа» / «Зеленый Христос», «Автопортрет с желтым Христом») становятся *проводником* не только в мир Гогена, но и в мир Эмиля. Созданная Эмилем картина «Женщина с ребенком» заставляет работать воображение читателя и отсылает к знаменитым полотнам художников на сюжет *Богоматерь с младенцем*.

В отличие от меркантильного и циничного владельца галереи Шарлопена, разрушающего художественный образ на картине «Женщина с ребенком», торговец картинами папаша Танги внимателен к художникам. Очевидна параллель между папашей Танги и папашей Мальгра из романа Эмиля Золя «Творчество». Обращаясь к произведению Золя, драматург сопоставляет *отверженных* импрессионистов из романа и художников из пьесы. Образ Ван Гога как непризнанного, но гениального художника, символически объединяет и противопоставляет двух друзей – Эмиля и Поля. Очевидно обращение драматурга к опубликованной переписке Гогена и Ван Гога.

Интимную тональность в пьесе приобретает основанный на письмах диалог Гогена и Метты. Тема семьи занимает важное место в творчестве А. Ставицкого, о чем свидетельствуют такие пьесы, как «Запах грибов», «Улица Шолом-Алейхема, 40», «Трагический поединок» и др. Пьесу «Добрый день, господин Гоген!» можно условно назвать «материнской», поскольку Метта символизирует домашний очаг и как будто не имеет никакого отношения к живописи мужа. Однозначно симпатизируя Метте, драматург выстраивает ее сложные отношения с главным героем, акцентирует его эгоизм, безответственность, лицедейство. Диалогизм картины, вынесенной в заглавие, соотносится не только с диалогами внутри пьесы, организующим центром которых становятся другие картины, но и акцентирует противоречивое отношение автора к своему герою.

Примечания

¹Это трагический для Гогена год, так как уходит из жизни его друг Винсент Ван Гог. Сохранилось последнее письмо голландского художника (июнь 1890 г.) к Полю Гогену, посвященное «воспоминаниям об Арле и новым планам совместной работы, которым не суждено было осуществиться» [Даниэль 2017: 190]. Ван Гог мечтал «о перенесении искусства в неизведанные страны, где художники останутся с глазу на глаз с новой, еще не опошленной природой, где они забудут все изжитые догмы и свободно, и наивно пойдут по новым девственным путям. Эту мечту Ван Гога о “тропической живописи”, эту заветную мечту всей французской поэзии XIX века и осуществил Гоген» [Тугендхольд 1987: 50].

Их сложные отношения отразились в переписке Гогена с Эмилем Бернаром. Так, в письме к Эмилю Бернару (август 1890 г.) Гоген как будто абстрагирован от происходящего: «Получил известие о смерти Винсента, и я доволен, что Вы были на похоронах <...> Умереть теперь – для него большое счастье, ибо это именно конец страданий, и если он перейдет в какую-то иную жизнь, его благородное поведение в этом мире даст свои плоды (по закону Будды). Он умер с утешительной мыслью, что брат не оставлял его и что несколько художников его понимали...» [Гоген 1972: 57]. Однако в следующем письме (октябрь 1890 г.) Гоген пылок и даже агрессивен: «Сумасшествие Ван Гога – страшный удар для меня, и если Шарлопен не даст мне средства для поездки на Таити, я погиб <...> Мне необходимо быть в Париже, чтобы все распутать, а я не могу тронуться с места ни на один день и должен больше 300 франков за гостиницу. Сами понимаете, как я томлюсь здесь» [там же].

²Подробнее о конфликте изображения и модели см.: [Бочкарева, Загороднева 2018: 262–274].

³На картине тонкая фигура Христа как бы идеально подобранная по форме к кресту с непропорционально длинными руками возносится над тремя склонившимися в молитвенном углублении женщинами. Рассекающий картину на две части огромный крест срезан по краям и заслоняет небо. На заднем плане огненные пятна деревьев. Биограф Гогена Анри Перрюшо отмечал: «Этого Христа он видел в маленькой часовне возле фермы Тремало, на холме, возвышающемся над Понт-Авенем. Деревянный сводчатый потолок этой сельской часовенки был синего цвета, стены – выкрашены голубой краской. В солнечные дни Христос казался желтым. Это сочетание цветов, должно быть, поразило Гогена, как и выразительная неуклюжесть, щемящая наивность скульптуры» [Перрюшо 1979: 142].

⁴«Из рук вон плохой художник, он необычайно тонко чувствовал искусство, и ходить с ним по картинным галереям было подлинным наслаждением <...> Он быстро открывал новые таланты и великодушно судил о них. Думается, я никогда не встречал человека со столь верным глазом» [Моэм 1993: 57].

⁵Открытый финал одноактной пьесы А. Ставицкого «Запах грибов» можно в прямом смысле отнести к жанру комедии, где «всего лишь создана иллюзия, что над общественными устоями может нависнуть угроза, и все это “только ради смеха”. Но восстановлению порядка и хэппи-энду должен предшествовать период неустойчивости, когда, кажется, для положительных персонажей, для добра все пропало – точка “ритуальной смерти”, вслед за которой открывается оптимистическое заключение и финальное примирение» [Пави 1991: 146]. В конце пьесы «Запах грибов» между супругами происходит обретение равновесия через серию препятствий и сложных бытовых ситуаций, связанных с детьми и их потребностями.

⁶О поэтической интерпретации картины «Пейзаж в Овере после дождя» в российской поэзии см.: [Загороднева 2014].

Список литературы

Арбузов А. Н. О пьесе Аркадия Ставицкого // Театр. № 7. 1986. С. 51.

Бочкарева Н. С. Искусство и религия в экфрастической драме Френсиса Уорнера «Живое творение» // Филология и культура. 2013. № 2(32). С. 76–79.

Бочкарева Н. С. Поэтика экфрастической драмы // Литература и театр: модели взаимодействия. Челябинск, 2011. С. 11–20.

Бочкарева Н., Загороднева К. Портрет жены художника как экфрастическая модель // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения. Siedlce, 2018. С. 262–274.

Гашева Н. Н. Синтез стилистических форм творчества и биографии художника: Н. Гумилев и П. Гоген // Мировая литература в контексте культуры. 2009. № 4. С. 255–258.

Гоген П. Письма, Ноа Ноа, из книги «Прежде и потом» / пер. с фр. Н. Я. Рыковой. Л.: Искусство, 1972. 256 с.

Даниэль С. Вступительная заметка: письма к Полю Гогену // Ван Гог В. Письма к друзьям. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. С. 190.

Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения / пер. с нем. И. Е. Бабанова. М.: Искусство, 1978. 395 с.

Дмитриева Н. А. Винсент Ван Гог: человек и художник. М.: Наука, 1984. 397 с.

Долгополов И. В. Мастера и шедевры: в 3 т. М.: Изобразительное искусство, 1986. Т. 1. 720 с.

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.

Закалюжный Л. В. Три действия по четырем картинам В. Дурненкова как пьеса-экфрасис // Science and Education in a New Dimension: Philology. 2014. II (4). Issue 24. P. 32–37.

Зелинский Я. Беатрикс Ченчи как экфрастическая драма / пер. с нем. И. Рубановой // Экфрасис в русской литературе. М.: МИК, 2002. С. 199–210.

Кантор-Гуковская А. Эпистолярное и литературное наследие Гогена // Гоген П. Письма. Ноа Ноа. Из книги «Прежде и потом». Л.: Искусство, 1972. С. 5–36.

Лавлинский С. П. Фотодрама: художественная структура и креативно-проектный потенциал // Диалог согласия. М.: Intrada, 2015. С. 404–412.

Морозова Н. Г. Экфрасис в прозе русского романтизма: дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2006. 210 с.

Мозм С. Луна и грош / пер. с англ. Н. Ман. Киев: Мистецтво, 1993. 179 с.

Пави П. Словарь театра / пер. с фр. Л. Баженовой и др. М.: Прогресс, 1991. 504 с.

Перрюшо А. Гоген / пер. с фр. Ю. Яхниной. М.: Искусство, 1979. 320 с.

Попов П. Шолом-Алейхем, Аркадий! // Современная драматургия. № 5–6. 1992. С. 62.

Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. 354 с.

Сидорова А. Г. Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2006. 24 с.

Скляренок В. М., Иовлева Т. В., Рудычева И. А. 100 знаменитых художников, XIX–XX вв. Харьков, 2003. 511 с.

Ставицкий А. Добрый день, господин Гоген! Драма и комедия одной судьбы // Современная драматургия. 1992. № 5–6. С. 63–84.

Ставицкий А. Мама и... немного политики // Современная драматургия. 1996. № 1. С. 32.

Ставицкий А. Трагический поединок (Четыре допроса) // Театр. 1988. № 7. С. 27–45.

Тугендхольд Я. А. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. Избранные статьи и очерки. М.: Сов. художник, 1987. 315 с.

Хадеева Н. Ю. Тема жертвенности и крестного пути в творчестве Поля Гогена и Жоржа Руо // Из-

вестия ВГПУ. Искусствознание. 2013. № 3. С. 44–47.

Heffernan J. A. W. Museum of Words: The Poetic of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago, London: University Chicago Press, 2004. 249 p.

References

Arbuzov A. N. O p'ese Arkadiya Stavitskogo [On the play by Arkady Stavitsky]. *Teatr* [Theater], 1986, issue 7, p. 51. (In Russ.)

Bochkareva N. S. Iskustvo i religiya v ekfrasticheskoj drame Frensis Uornera 'Zhivoe tvorenie' [Art and religion in Francis Warner's ekphrastic drama 'Living Creation'] *Filologiya i kultura* [Philology and Culture], 2013, issue 2 (32), pp. 76–79. (In Russ.)

Bochkareva N. S. Poetika ekfrasticheskoj dramy [The poetics of ekphrastic drama]. *Literatura i teatr: modeli vzaimodeystviya* [Literature and Theater: Models of Interaction]. Chelyabinsk, 2011. pp. 11–20. (In Russ.)

Bochkareva N., Zagorodneva K. Portret zheny khudozhnika kak ekfrasticheskaya model' [Portrait of the artist's wife as an ekphrastic model]. *Teoriya i istoriya ekfrasisa: itogi i perspektivy izucheniya* [Theory and History of Ekphrasis: Results and Prospects of the Study]. Siedlce, 2018, pp. 262–274. (In Russ.)

Gasheva N. N. Sintez stilisticheskikh form tvorchestva i biografii khudozhnika: N. Gumilev i P. Gogen [Synthesis of stylistic forms of creativity and biography of the artist: N. Gumilyov and P. Gauguin]. *Mirovaya literatura v kontekste kul'tury* [World Literature in the Context of Culture], 2009, issue 4, pp. 255–258. (In Russ.)

Gauguin P. Pis'ma, Noa Noa, iz knigi 'Prezhde i potom' [Letters, Noah Noah, from the Book 'Before and After']. Transl. from French by N. Y. Rykova. Leningrad, Iskustvo Publ., 1972. 256 p. (In Russ.)

Daniel S. Vstupitel'naya zametka: pis'ma k Polyu Gogenu [Introductory note: Letters to Paul Gauguin]. Van Gogh V. *Pis'ma k druž'yam* [Letters to Friends]. St. Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus Publ., 2017. 190 p. (In Russ.)

Dvorak M. *Istoriya ital'yanskogo iskustva v epokhu Vozrozhdeniya* [History of Italian Art in the Renaissance]. Transl. from German by I. E. Babanov. Moscow, Iskustvo Publ., 1978. 395 p. (In Russ.)

Dmitrieva N. A. *Vinsent Van Gog: chelovek i khudozhnik* [Vincent van Gogh: Man and Artist]. Moscow, Nauka Publ., 1984. 397 p. (In Russ.)

Dolgopолов I. V. *Mastera i shedevry* [Masters and Masterpieces: In 3 vols.]. Moscow, Izobrazitel'noe iskustvo Publ., 1986, vol. 1. 720 p. (In Russ.)

Zagorodneva K. V. Poeticheskiy 'dialog pered kartinami' Van Goga: A. Tarkovskiy, A. Kushner, E. Reyn [Poetic 'Dialogue Before the Pictures' by Van Gogh: A. Tarkovsky, A. Kushner, E. Rein]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2014, issue 2 (26), pp. 148-159. (In Russ.)

Zakalyuzhnyy L. V. Tri deystviya po chetyrem kartinam V. Durnenkova kak p'yesa-ekfrasis [Three acts based on four paintings by V. Durnenkov as an ekphrastic play]. *Science and Education in a New Dimension. Philology*, 2014, vol. 2 (4), issue 24, pp. 32-37. (In Russ.)

Zelinskiy Ya. Beatriks Chenchi kak ekfrasticheskaya drama [Beatrix Cenci as an ekphrastic drama]. *Ekfrasis v russkoy literature* [Ekphrasis in Russian Literature]. Moscow, MIK Publ., 2002, pp. 199-210. (In Russ.)

Kantor-Gukovskaya A. Epistolyarnoe i literaturnoe nasledie Gogena [Gauguin's epistolary and literary heritage]. Gauguin P. *Pis'ma. Noa Noa. Iz knigi 'Prezhde i potom'* [Gauguin P. Letters. Noah Noah. From the book 'Before and After']. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1972, pp. 5-36. (In Russ.)

Lavlinskiy S. P. Fotodrama: khudozhestvennaya struktura i kreativno-proektnyy potentsial [Photo drama: Artistic structure and creative potential]. *Dialog soglasiya* [Dialogue of the Consent]. Moscow, Intrada Publ., 2015, pp. 404-412. (In Russ.)

Morozova N. G. *Ekfrasis v proze russkogo romantizma*. Diss. kand. filol. nauk [Ekphrasis in the Prose of Russian Romanticism. Diss. Cand. philol. sci.]. Novosibirsk, 2006. 210 p. (In Russ.)

Maugham S. *Luna i grosh* [The Moon and Sixpence]. Transl. from English by N. Man. Kiev, Mistetstvo Publ., 1993. 179 p. (In Russ.)

Pavis P. *Slovar' teatra* [Dictionary of the theater]. Transl. from French by L. Bazhenova et al. Moscow, Progress Publ., 1991. 504 p. (In Russ.)

Perruchot H. *Gogen* [Gauguin]. Transl. from French by Yu. Yakhnina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 320 p. (In Russ.)

Popov P. Sholom-Aleykhem, Arkadiy! [Sholom Aleichem, Arkady!]. *Sovremennaya dramaturgiya* [Modern Drama], 1992, issue 5-6, p. 62. (In Russ.)

Rubins M. *Plasticheskaya radost' krasoty: Ekfrasis v tvorchestve akmeistov i evropeyskaya traditsiya* [Plastic Joy of Beauty: Ekphrasis in the Work of Acmeists and the European Tradition]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2003. 354 p. (In Russ.)

Sidorova A. G. *Intermedial'naya poetika sovremennoy otechestvennoy prozy (literatura, zhivopis', muzyka)*. Avtoreferat diss. kand. filol. nauk [Intermedial Poetics of Modern Russian Prose (Literature, Painting, Music). Abstract of Cand. philol. sci. diss.]. Barnaul, 2006. 24 p. (In Russ.)

Sklyarenko V. M, Iovleva T. V., Rudycheva I. A. 100 znamenitkh khudozhnikov, XIX-XX vv. [100 Famous Artists, the 19th-20th Centuries]. Kharkiv, 2003. 511 p. (In Russ.)

Stavitsky A. Dobryy den', gospodin Gogen! Drama i komediya odnoy sud'by [Good afternoon, Mr. Gauguin! Drama and Comedy of One Fate]. *Sovremennaya dramaturgiya* [Modern Drama], 1992, issue 5-6, pp. 63-84. (In Russ.)

Stavitsky A. Mama i... nemnogo politiki [Mother and ... a little bit of politics]. *Sovremennaya dramaturgiya* [Modern Drama], 1996, issue 1, p. 32. (In Russ.)

Stavitsky A. Tragicheskiy poedinok (Chetyre doprosa) [Tragic duel (Four interrogations)]. *Teatr* [Theatre], 1988, issue 7, pp. 27-45. (In Russ.)

Tugenhold Ya. A. *Iz istorii zapadnoevropeyskogo, russkogo i sovsetskogo iskusstva. Izbrannye stat'i i ocherki* [From the History of Western European, Russian and Soviet Art. Selected Articles and Essays]. Moscow, Sovetskiy khudozhnik Publ., 1987. 315 p. (In Russ.)

Khadeeva N. Yu. Tema zhertvennosti i krestnogo puti v tvorchestve Polyga Gogena i Zhorzha Ruo [Theme of Sacrifice and Cross Way in Creative Work by Paul Gauguin and Georges Rouault]. *Izvestiya VGPU. Iskusstvoznanie* [Izvestia of the Volgograd State Pedagogical University. Art History], 2013, issue 3, pp. 44-47. (In Russ.)

Heffernan J.A.W. *Museum of Words: The Poetic of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, London, University Chicago Press, 2004. 249 p. (In Eng.)

Dialogues with the Artist and Functions of Pictures in Arkady Stavitsky's Play 'Good afternoon, Mister Gauguin!'

Kristina V. Zagorodneva

Associate Professor in the Department of the Humanities

Perm State Institute of Culture

18, Gazety Zvezda st., Perm, 614000, Russian Federation. zagor-kris@yandex.ru

SPIN-code: 8509-2609

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4383-5513>

ResearcherID: S-1355-2017

Received 16 Jan 2022

Revised 19 Feb 2022

Accepted 4 Mar 2022

For citation

Zagorodneva K. V. Dialogi s khudozhnikom i funktsii kartin v p'ese Arkadiya Stavitskogo "Dobryy den', gospodin Gogen!" [Dialogues with the Artist and the Functions of Pictures in Arkady Stavitsky's Play 'Good Afternoon, Mister Gauguin!']. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2022, vol. 14, issue 1, pp. 120–132. doi 10.17072/2073-6681-2022-1-120-132 (In Russ.)

Abstract. The article analyzes *Good Afternoon, Mister Gauguin!*, the only ekphrastic play by modern Russian playwright and screenwriter Arkady Stavitsky (1930-2020), in the context of the writer's works and taking into account approaches to the study of ekphrasis and visuality in drama. Following the intermedial approach, the research involved the study of works on art criticism and biographies dedicated to Gauguin's life and work. Stavitsky focuses not only on the personality of the famous artist Paul Gauguin but also on his works created in the late 80s and early 90s of the 19th century. The ekphrasis of the picture 'Good Afternoon, Mister Gauguin' is present in the detailed remark at the beginning of the play. The title of both the picture and the play reflects the emotional state of the hero and 'loops the finale'. The picture 'The Yellow Christ' symbolically sharpens the conflict between life and art, art and society. Stavitsky rethinks Gauguin's character through his relationship with female characters in the play: the characters of Anna, Juliette, and Mette refer to the images of the myrrh-bearers at the foot of the cross in the picture 'The Yellow Christ' or 'three Joans of Arc' in the painting 'Breton Women'.

The pictures mentioned in the play are mostly by Paul Gauguin and his friend Emil Necker. Accordingly, while the pictures of the former are real, those of the latter are fictional. The generalized character of Emil Necker in the play suggests a parallel with S. Maugham's novel *The Moon and Sixpence*. Necker's picture 'A Woman with a Child' refers the reader to the famous canvases of Western European painters on the plot of the *Virgin and Child*. Emil's wife Anna becomes one of the models for Gauguin's works – the painting 'Loss of Innocence' and the sculpture 'Be in Love and You Will Be Happy', revealing the other side of her nature. The conflict between Anna and Juliette, another one of Gauguin's models, is dramatized in the scene with a sketch for these works. The image of Van Gogh, depicted in the play as an unrecognized but ingenious artist, unites and contrasts Emil and Paul. The playwright's familiarity with the published correspondence between Gauguin and Van Gogh, Gauguin and his wife Mette is obvious. The dialogism of the picture whose name is reproduced in the title of the play correlates not only with the dialogues in the play, organized around other pictures, but also emphasizes the author's contradictory attitude toward his hero.

Key words: dialogue; Arkady Stavitsky; ekphrasis; intermediality; contemporary drama; Paul Gauguin.