

Кэтрин Ку

Распад

суть

современного

искусства



DirectMEDIA

Кэтрин Ку

РАСПАД

**Суть
современного
искусства**

Перевод с английского
Г. А. Диановой



Москва

Берлин

2019

УДК 7.01
ББК 85.103(0)6
К88

Ку, К.

К88 Распад. Суть современного искусства / К. Ку ; пер. с англ.
Г. А. Диановой. – Москва ; Берлин : Директмедиа Пабблишинг,
2019. – 131 с. : ил.

ISBN 978-5-4475-9751-1

Слова автора этой книги, американского искусствоведа, критика, галериста и журналиста Кэтрин Ку, как нельзя лучше описывают суть ее работы: «...ускоренный, а иногда и синкопированный ритм чувствуется в каждом нерве нашего творчества: в современной киноленте с ее ретроспекциями и прерываниями потока сознания; в пронзительном ритме джаза; в современном танце, отрывистом и угловатом; в современной архитектуре, изобилующей несметным количеством сверкающих окон и витрин. <...> Это всего лишь несколько известных примеров, которые можно сравнить с тем распадом, который происходит сегодня в живописи и скульптуре. Почему и как содержание, форма, цвет, свет, контур, композиция и поверхность были разрушены в течение второй половины века – вот те вопросы, на которые мы попытаемся здесь ответить в надежде на то, что наши исследования приведут к более полному пониманию современного искусства».

Написанная более пятидесяти лет назад (в 1965 г.), эта книга уже является историческим произведением, не утратившим, однако, своей актуальности по сей день.

УДК 7.01
ББК 85.103(0)6

ISBN 978-5-4475-9751-1 © К. Ку, текст, 1965

© Г. А. Дианова, перевод, 2018

© Издательство «Директмедиа Пабблишинг», оформление, 2019

ПРЕДИСЛОВИЕ ПЕРЕВОДЧИКА

Кэтрин Ку (Katherine Kuh), американский искусствовед, критик, галерист и журналист, родилась в 1904 году в Сент-Луисе, штат Миссури, США. В детские годы, путешествуя по Европе в 1914 году, она заболела полиомиелитом и провела следующие десять лет своей жизни в борьбе с болезнью. Именно в это время Кэтрин начала собирать коллекцию постеров с картинами старых мастеров. Получив образование по истории искусств в колледже Вассар (штат Нью-Йорк), а затем в университете Чикаго (степень магистра по истории искусств), она переехала в Нью-Йорк для получения докторской степени в университете Нью-Йорка. Но семейные обстоятельства не дали осуществиться этим планам. В 1935 году Кэтрин открывает собственную галерею в Чикаго. В своих мемуарах *My Love Affair with Modern Art: Behind the Scenes with a Legendary Curator* (New York: Arcade Publishing, 2006) она описывает свои встречи с начинающими художниками, которые в то время еще не получили общественного признания. Александр Архипенко, Ласло Мохой-Надь, Фернан Леже, Стюарт Дэвис, Исаму Нагучи, Пауль Клее, Жоан Миро, Энсел Адамс, Эдвард Уэстон, Джозеф Альберс свои первые выставки в Америке проводили в галерее Кэтрин Ку. В 1943 году ей предложили работу в Чикагском институте искусств, а в 1954 году она становится там первой женщиной-куратором отдела современной живописи и скульптуры. В 1956 году организует выставку *American Artists Paint the City* на биеннале в Венеции, для которой она выбирает работы Джейкоба Лоуренса, Джона Марина, Джорджии О'Кифф, Джексона Поллока и Марка Тоби. В 1959 году была назначена редактором в *Saturday Review* и проработала там до 1978 года. Кэтрин Ку является автором нескольких книг: *Art Has Many Faces: the Nature of Art Presented Visually* (New York: Harper, 1951); *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists* (New York: Harper & Row, 1962); *Break-Up: The Core of Modern Art* (Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1965); *The Open Eye: In Pursuit of Art* (New York: Harper & Row, 1971¹). Кэтрин Ку умерла 10 января 1994 года.

Вниманию российских читателей предлагается перевод книги «Распад: суть современного искусства» (*Break-Up: The Core of Modern*

¹ Berman, Avis "The Katherine Kuh Gallery: An Informal Portrait" / *The Old Guard and the Avant-Garde*. Prince, Sue Ann, ed. Chicago: University of Chicago, 1990; *Dictionary of Art Historians*/<https://dictionaryofarthistorians.org/kuhk.htm>

Art). Написанная более пятидесяти лет назад (1965), эта книга уже является для нас историческим произведением: во-первых, она была задумана и написана человеком, который был свидетелем становления современного искусства, а вместе с ним и становления художников, которые стали позднее знаменитыми; во-вторых, то, что было малоизвестным и малоизученным для читателя середины прошлого столетия, на которого ориентировалась Кэтрин Ку, достаточно изучено и хорошо известно современному читателю, но, тем не менее, материал, представленный в книге, не утратил своей актуальности, поскольку современное искусство – как само понятие, так и явление – до сих пор привлекает большое внимание искусствоведов и широкой публики; в-третьих, оригинальна подача материала автором: свое понимание того, что вошло в нашу жизнь под термином «современное искусство», Кэтрин Ку представляет на фоне своеобразного анализа разностилевых тенденций в искусстве XX века, прослеживая его неразрывную связь как с предшествующими эпохами, так и с научными и техническими достижениями ее времени.

Язык Кэтрин Ку отличается тенденцией к разговорности, живому изложению, что, однако, не мешало ей оставить на долю переводчика и читателя некоторый простор для собственного истолкования. Определенную трудность при переводе создавали и особенности английского словотворчества и терминотворчества. Необходимость примечаний (данных по тексту под номерами в круглых скобках и приведенных в конце книги) вызвана тем, что надо было уточнить некоторые данные, касающиеся, в частности, жизни и творчества художников, которые были не совсем верны или отсутствовали в оригинале по объективным причинам. Хочется надеяться, что все сказанное не только вызовет интерес к книге и ее автору, но и послужит стимулом к прочтению других ее работ.

*Москва, 2017 год
доктор филологических наук,
профессор Г. А. Дианова*

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

Эта книга не претендует на то, чтобы представлять собой историю современного искусства; она касается больше сути предмета, а не исторических событий и дат. В намеренно сжатой форме, всегда сопровождаемой иллюстрациями, в книге представлен анализ произведений искусства. При этом преследуются только две цели – раскрыть значение произведений и замысел их авторов. Авторитетные мнения, как правило, отсутствуют, точно так же, как и биографические подробности. Цель данной работы – дать как можно более лаконичное, но вместе с тем четкое описание.

Американский художник Марк Тоби однажды пронизательно заметил: «Содержание живописи неразрывно связано со временем, местом и историей. Оно всегда соотносится с убеждениями и сомнениями человека, его утверждениями и отрицаниями. То, как он верит и сомневается, отражается в искусстве, как в зеркале». Если вы принимаете это утверждение (а я его принимаю), то это означает: чтобы понять искусство, его надо соотнести с той действительностью, из которой оно происходит. Сегодня определенные существенные признаки, свидетельствующие о беспорядочности и изменчивости, характерны для изящных искусств, литературы, музыки, архитектуры, балета и театра. Перефразируя слова Гертруды Стайн, можно сказать, что ускоренный, а иногда и синкопированный ритм чувствуется в каждом нерве нашего творчества: в современной киноленте с ее ретроспекциями и прерываниями потока сознания; в пронзительном ритме джаза; в современном танце, отрывистом и угловатом; в современной архитектуре, изобилующей несметным количеством сверкающих окон и витрин. Не менее показательными являются и те изменения, которые претерпел наш почерк, еще вчера бывший плавным и беглым, а сегодня представляющий собой неразборчивые каракули. Это всего лишь несколько известных примеров, которые можно сравнить с тем распадом, который происходит сегодня в живописи и скульптуре. Почему и как содержание, форма, цвет, свет, контур, композиция и поверхность были разрушены в течение второй половины века – вот те вопросы, на которые мы попытаемся здесь ответить в надежде на то, что наши исследования приведут к более полному пониманию современного искусства.

При описании искусства нашего времени некоторые определения использовались так часто, что стали его неотъемлемыми

характеристиками: синхронный, моментальный, композитный, прозрачный, множественный, сжатый, фрагментированный, осязаемый, реконструированный – это только некоторые из ключевых слов. Есть еще два, гораздо более значимых: скорость и пространство. Эти слова применимы ко многим аспектам современной жизни, но особенно – к ее интенсивному ритму и чрезвычайно расширенным видимым горизонтам. Стало совершенно очевидным, что мир неожиданно уменьшается по мере того, как он расширяет свои границы; в мире еще много всего, что надо увидеть, и мы стремимся видеть это быстрее. Пытаясь сконденсировать современное многообразие в более или менее ощутимую форму, художники обратились к более рациональным приемам; прозрачным, фрагментированным, реконструированным образам, где две непреодолимые иллюзии – скорость и пространство – действуют как основной исходный материал.

Я всегда была уверена, что книги об искусстве должны быть прежде всего наглядными и что слова должны употребляться главным образом для того, чтобы истолковывать впечатление увиденного. Язык литературы в состоянии описать язык зрительных образов, но он не способен вызывать те же эмоции, которые вызывают произведения искусства. Слова могут предложить нам метод видения, но редко побуждают нас к самому видению.

Эта книга не только иллюстративная: каждую репродукцию сопровождает текст. Эти репродукции не являются единственными в своем роде и приведены здесь, скорее, как иллюстрации, побуждающие читателя к дальнейшему изучению. Тем более что они, цветные или черно-белые, очень далеки по качеству изображения от своих оригиналов; и это качество еще хуже от того, что масштаб изображения критически уменьшен. Тем не менее их цель – проиллюстрировать текст и сделать последующие встречи с оригиналами более впечатляющими и плодотворными.

Выражаю свою благодарность издательству Harper & Row за разрешение приводить цитаты из моей книги «Artist's Voice», опубликованной в 1962 году. Я также признательна Saturday Review за отдельные выдержки из ряда статей, которые я писала для этого журнала.

Я использовала отрывки из моего справочника Looking at Modern Art (1955), издание которого было спонсировано Fund for Adult Education и The Art Institute of Chicago.

К. К. March 10, 1965 New York, New York

ГЛАВА 1

Распад: где, когда и почему

Искусство нашего столетия характеризуется деформированными поверхностями, разложенным цветом, сегментированными композициями, расплывчатыми формами и разорванными образами. Поэтому процесс распада привлекает к себе все больше внимания. Тем не менее разрушение, наблюдаемое сегодня, необязательно означает отсутствие порядка. Оно может означать и новый вид порядка, поскольку за разрушением часто следует реконструкция: художник намеренно громит свой материал, свои работы только для того, чтобы воссоздать их в новой и неожиданной форме. Более того, процесс распада-разрушения очень отличается от процесса разрушения-уничтожения **(1)**. В течение последних ста лет все образные средства в искусстве подвергались распаду – цвет, свет, пигмент, форма, контур, содержание, пространство, поверхность и композиция.

В XIX веке художники вынесли свои мольберты на пленэр, и цвет распался на относительно небольшие секторы, чтобы точнее передать тончайшие оттенки и игру света в постоянно изменяющейся воздушной среде. Направление, известное под названием импрессионизм, было первым шагом в длинной череде экспериментов, в результате которых художники, в конечном итоге, отказались от того, что было в центре внимания в эпоху Возрождения: от антропоцентризма, трехмерного пространства и классических центрических композиций. Это было началом постепенного, но неотвратимого движения к взаимопроникновению и взаимодействию в искусстве. Немного позднее Винсент Ван Гог преобразует разложенный цвет в разложенный пигмент. Интересующийся реальным светом меньше, чем своими собственными эмоциями, он стал использовать резкие ритмические мазки, чтобы выразить свои личные переживания, чем и предвосхитил появление движения, которое логично было названо экспрессионизмом и которое, чтобы усилить эмоциональную экспрессию, взяло за свою основу неровные поверхности, разорванные линии, непредсказуемые цвета и грубые текстуры. По мере того как импрессионисты ратовали за освобождение природы

от подделок, экспрессионисты надеялись освободить свои собственные чувства от каких бы то ни было следов искусственности.

Возможно самый драматический распад в современном искусстве произошел немногим более пятидесяти лет назад с появлением кубизма. Именно кубисты Пикассо, Брак, Дюшан, Пикабия, Легер, Делоне и Хуан Грис отреагировали на чрезвычайное разнообразие современной жизни, разрушив и произвольно перестроив обычные плоскости и поверхности так, что все стороны объекта могли быть видимы одновременно. В то время как кубисты прорывали границы традиционной формы, чтобы показать ее, видимую одновременно с разных сторон, их итальянские коллеги, футуристы, надеялись охватить непрерывное движение объекта сразу и целиком. Этого они пытались достигнуть, изображая целый ряд перекрывающих друг друга прозрачных форм, показывая тем самым движение объекта по мере его перемещения в пространстве.

С приходом сюрреализма появилась еще одна разновидность распада – распад временной последовательности. Находясь под большим влиянием идей Фрейда, это движение расщепило время, поддавшись порыву, заимствованному из мира отрывочных сновидений. Содержание было намеренно приведено в беспорядок с отрицанием всей рациональной экспрессии, давая тем самым возможность несвязанным эпизодам воссоздать тревожное состояние нашего подсознания. При этом перспектива и расстояние подвергались сильному искажению. Отрицая упорядоченный натурализм эпохи Возрождения, современные художники проецировали пространство и расстояние с разных точек обзора, намеренно разделяя свои композиции на части с разными перспективами. Мы смотрим сверху, снизу, с разных углов зрения, с близкого расстояния, с дальнего – со всех точек зрения одновременно (вполне обычное состояние глаз, привычных к путешествию самолетом). Здесь опять мы имеем дело с идеей кубистов об одновременности происходящего – стремлением XX века показать место действия со многих различных направлений в одном сжатом эпизоде.

И, наконец, мы подошли к абсолютному распаду в виде абстрактного экспрессионизма – техники, демонстрирующей особый вид живописи (иногда справедливо называемой живописью действия).

Теперь разрушено все – контур, свет, цвет, форма, краски, поверхность и композиция. Эти картины бросают вызов всем старым правилам, обнажая мгновенные и спонтанные ощущения художника в процессе работы. Здесь нет никакой главной идеи, никакого

начала, никакого конца – только непрекращающийся поток, в котором молниеносные удары кистью отражают как произвольные, так и непреодолимые ощущения художника. Пигменты, на самом деле, живут своей жизнью, достаточно сильной, чтобы гипнотизировать художника. Здесь распаду подвергается и содержание, и форма, при этом импульсивные мазки краски сами рассказывают всю историю. И не требуется никакой натуралистической образ, чтобы описать эти преходящие ощущения художника.

Если оглянуться на прошедшие сто лет, то мы поймем, что история распада приводит нас к пониманию истории искусства. Почему художники и скульпторы этого периода были так одержимы проблемами распада – вопрос, на который только частично можно ответить явным влиянием современных научных методов деструкции. Мы не можем отрицать, что последние две разрушительные войны и вероятность третьей, еще более разрушительной, действительно воздействуют на наше мышление. Со времени создания атомной бомбы наука стала почти отождествляться с разрушением. Современные методы ведения войны с их мощнейшими взрывами и другими формами уничтожения, несомненно, оказывают сильное влияние на стремление искусства к фрагментации; но существуют и другие, еще более давние причины.

С самого начала именно наука, в той или иной форме, воздействовала на живопись и скульптуру. В XIX веке в Европе интерес к явлениям атмосферы и эффектам световоздушной среды занимал не только импрессионистов. В то время многие ученые экспериментировали с законами оптики и оптическими эффектами и широко освещали свои исследования. Такие художники, как Моне и Сёра, были знакомы с этими изысканиями и, вполне естественно, применяли их в своих работах. Было бы большой ошибкой недооценивать влияние современного научного процесса на развитие импрессионизма. Удивительные свойства естественного света так же привлекали внимание художников XIX века, как и магия искусственного света завораживает художников нашего времени. Если раньше художники были больше заинтересованы в том, чтобы наблюдать за сельским пейзажем, залитым солнечным светом, то позднее они вполне оправданно обратились к городским видам, в основном ночным, когда искусственное освещение пронизывает и форму, и пространство.

Другие научные исследования также оказали большое влияние на современных художников и скульпторов. Такие изобретения, как

микроскоп и телескоп, с их способностью увеличивать, высвечивать и давать возможность тщательного анализа, побуждали художников к исследованию новых миров. Эти приборы, разложившие структуры с целью изучить их как можно тщательнее, демонстрировали, как некоторые части целого могут быть отделены от него или увеличены, но при этом продолжать функционировать самостоятельно. В последние годы художники неоднократно обращались к процессу выделения отдельного фрагмента, чтобы представить его самостоятельным сложным организмом. Мирó часто нужна была только какая-нибудь часть женского тела, чтобы описать всех женщин, а Лежé с помощью одной увеличенной буквы алфавита мог вообразить бесчисленное количество печатных слов, которые обрушиваются на нас сегодня.

Точно так же, как ученые расщепили атом, художники разложили традиционные формы. Может ли на самом деле человек оставаться безразличным к новой форме гриба (2), которая преследует его денно и ночно? Американский художник Моррис Грейвс заметил по этому поводу: «Вы просто не можете больше существовать вне мира. Как и любой другой человек, я оказался в плену нашей науки». Это не значит, что художники заинтересованы в том, чтобы изображать реальные ядерные взрывы, но это значит, что они обеспокоены событиями, которые сопровождают подобные катастрофы. Вполне возможно, что художники со своей сверхчувствительной интуицией могли неосознанно предсказать существование атомной энергии задолго до того, как слово «бомба» стало обычным: история распада в искусстве предшествовала истории ядерного распада.

Именно изобретение рентгеновского аппарата приблизило нас к проникновению в форму. Мы больше не считаем наружные покровы вечными; мы знаем, что можем визуально пронзить их, просто представив их прозрачными. Благодаря науке мы также знаем, что пространство пронизывает все.

Скульптор Габó утверждал: «Пространство присутствует во всех наших действиях и во всех предметах... Это то, что я хотел показать в некоторых моих скульптурах. Когда вы обходите их кругом, обратите внимание, как их высеченные формы пронизаны пространством». Для художника сегодня нет ничего статичного или постоянного. Современные танцы являются не более динамичными, чем новые неистовые формы искусства, которые повсюду нас окружают.

С бурным развитием более скоростных видов транспорта и более быстрых средств связи приходит ощущение визуального взаимопроникновения; и это оказало сильное влияние на современное

искусство. Сегодня человек проходит одновременно через разные жизненные ситуации, и приобретенный опыт дезинтегрируется, накладывается один на другой и, наконец, преобразуется в новый опыт. Скорость становится существенной составляющей нашей повседневной жизни.

Поэтому вполне естественным является то, что художники отображают это воздействие, обнажая все стороны объекта, все его движение, все его эмоциональное содержание одним скоординированным импульсом. Как будто само время провоцирует зрительное ускорение, в корне отличающееся от того ускорения, которое происходит в промышленности, где все связано с конвейерным и массовым производством. Скорость, в своих многочисленных проявлениях, преобразует то, что нас окружает, в неровные и прерывистые образы.

Современные технологии и научные достижения способствовали производству множества новых материалов и новому использованию старых. Это открыло более широкие перспективы для художников. Бесспорно, что недостаток материалов и качественных инструментов сильно влияет на работу мастера и не всегда делает ее возможной. Посмотрите, как открытие и производство пластика и легких металлов, а также применение новых методов сварки и пайки, изменили характер скульптуры. Прозрачные пластические материалы позволяют смотреть сквозь предмет, видеть его различные части, перекрывающие друг друга (как это мы находим в работах кубистов или под рентгеновским излучением). Сегодня сварка так же популярна, как в прошлом было популярно литье. Благодаря этому методу появляются открытые конструкции, часто с большей линейной подвижностью, когда окружающее и изменяющееся пространство становится таким же важным, как и сама форма. На самом деле, это является своего рода отрицательной формой. В то время как бронзовое литье и резьба по камню быстрее адаптируются к твердым объемам, сварка делает возможными самые разнообразные конструкции из перфорированного металла, что освобождает скульптуру от статичных ограничений, которые на протяжении столетий приковывали ее к полу.

Более спорными, но не менее влиятельными в своем взаимодействии с современным искусством, оказываются другие научные открытия, в частности теория психоанализа Фрейда и его последователей – открытие, которое пронзило современное искусство, особенно сюрреализм. Сюрреалисты, в своей попытке избежать монотонности и разочарований современной жизни, утверждали,

что сны являются единственной надеждой. Обратившись к иррациональному миру подсознания, они отказались от всех временных барьеров и этических суждений, чтобы соединить отрывочные сны прошлых, настоящих и промежуточных психологических состояний. Сюрреалисты были больше обеспокоены перекрывающимися эмоциями, чем перекрывающимися формами. Их картины часто представляют собой отрывки из ассоциативных переживаний. Навязчивые и подчас не связанные между собой образы заменили им непосредственные эмоциональные послы экспрессионизма. У них не было необходимости разрушать краски и текстуру; они пошли дальше – они разрушили всю непрерывность логической мысли.

Нет никаких сомнений, что современное искусство заимствовало очень много из современной жизни. Какое-то время наука шагала вперед семимильными шагами, а художники в своих мастерских совершенно не ведали о работе ученых в их лабораториях. Но чаще всего это был взаимозависимый процесс. Следует отметить, что художники и скульпторы, находясь под влиянием современной науки, в свою очередь, также формировали и изменяли существующий мир. Хотя распад и являлся существенной частью их самовыражения, он не всегда был признаком разрушения. Как раз наоборот: он позволял более полно исследовать, более глубоко постигать, более тщательно анализировать, расширять, выделять и делать более понятными определенные аспекты нашей жизни, которые раньше мы были склонны игнорировать. Более того, распад часто дает настолько богатый опыт, что помогает нам не только изображать наш мир, но и объяснять его.

ГЛАВА 2

Распад цвета

1. **КЛОД МОНЕ**, француз, 1840–1926
ДВА СТОГА СЕНА, 1891

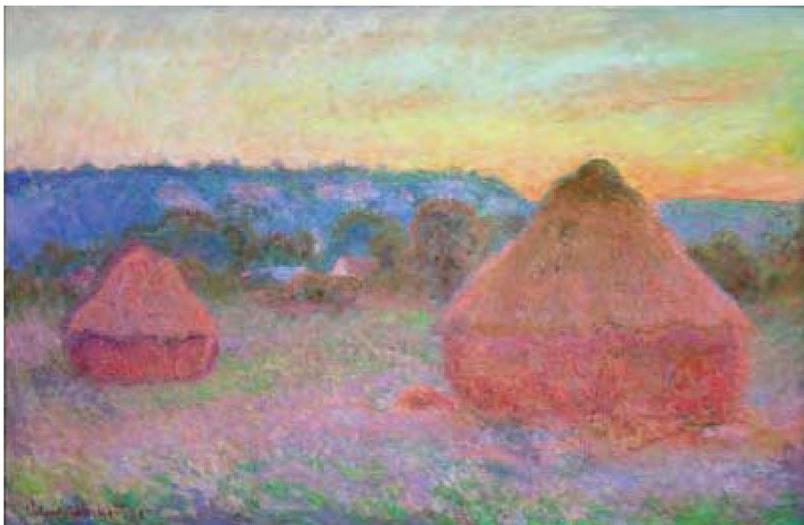
2. **КЛОД МОНЕ**. ДВА СТОГА СЕНА, 1891

Клод Моне, несомненный лидер французского импрессионизма, часто создавал серии картин-вариаций на один и тот же сюжетный мотив, изменяя только время дня или время года. В 1891 году он посвятил не менее пятнадцати полотен изображению стогов сена в разные часы дня и в разные времена года. Очевидно, его интересовали не стога сена как таковые, хотя порой он и наполнял их формы поэзией восточных пагод. Его больше волновал не сельский пейзаж, а характер света, в его многочисленных формах, изменяющий этот пейзаж. Поэтому художник выбирал предметы, которые наилучшим образом поглощают, преломляют и отражают свет.



Стога сена с их колючими изломанными поверхностями и пирамидальными формами очень хорошо подходили для его замысла; точно так же, как и сверкающая листва тополей, отражения в каналах

Венеции, виды Лондона во время тумана и измороси и фасад Руанского собора – кружевного творения поздней готики. Из этих сюжетов вышли многие наиболее успешные серии картин Моне.



2

Он хотел воспроизвести эффекты реального солнечного света. Это была основная идея XIX века, поскольку любой самый обычный художник все еще был ограничен незатейливыми возможностями своей мастерской. Академические художники этого времени сочли Моне, Сислея, Писсарро, Ренуара и других импрессионистов не совсем нормальными, когда те вынесли свои мольберты на пленэр и начали писать картины не только *при* свете, но и сделали свет единственным *фокусом* своих картин. Утверждая, что цвет есть свет и что с изменением света изменится и цвет, Моне чувствовал, что мельчайшие атмосферные изменения лучше всего могут быть изображены на нескольких разных картинах, причем каждая должна писаться в определенный час. Неизменным оставался только сам пейзаж. В этой связи следует сказать, что именно эта индифферентность к существованию предмета проложила путь к абстрактному искусству.

Моне настаивал на том, что только благодаря разложению цвета можно достичь изменения яркости. Импрессионисты понимали, что это путь самой природы, что солнечный свет стремится разложить цвет на множественные составляющие. И эти художники надеялись буквально повторить методы природы. В том, что касалось света

и цвета, они были страстными реалистами, но поскольку перво-степенное значение они придавали естественной яркости, то другие составляющие их живописи, а именно форма, перспектива и композиция, получали недостаточно внимания. На обеих картинах со стогами сена Моне накладывал краску свободно, небольшими пятнами, терпеливо изображая каждый момент меняющегося света с такой точностью, что мы почти что чувствуем точный час написания картины.

3. КЛОД МОНЕ. МОСТ ЧАРИНГ-КРОСС, 1899–1904



Со временем Моне начал рассеивать цвет по всей поверхности полотна, пренебрегая традиционной формой, глубиной, композицией и контуром еще больше, чем в более ранние годы своего творчества. Интерес к быстрым сменам природных явлений превратил его поздние картины в вибрирующие полуабстракции, когда распад цвета использовался не столько для того, чтобы запечатлеть свет, сколько для того, чтобы выразить собственные эмоции. Хотя мы

считаем Моне основателем импрессионизма, в последние годы он предстает перед нами не только как исследователь яркости цвета. Никто не отрицает, что свет всегда оставался в центре его интересов, но эта его работа вышла за пределы изображения явлений природы, чтобы охватить его собственные ощущения на фоне этих явлений.

Как и многих других художников, Моне притягивали к себе туманы Лондона, которые он изображал таинственными бликами. При помощи полосок разделенного на части цвета он придавал непосредственность своим спонтанным чувствам. Теперь он наблюдал за своим внутренним миром с той же самой настойчивостью, с которой раньше он наблюдал за внешними проявлениями природы. На картине «Мост Чаринг-Кросс» архитектура, вода и отражения в ней сливаются воедино в вызывающий галлюцинации клубок, при этом оставляя возможность отделить тень от реального предмета. Мир Моне – это мир насыщенного сверкающего цвета, в котором формы теряются в богатстве поверхности. Хотя с течением времени он продолжал работать над цветом, но цель свою все-таки изменил. Переходя постепенно от импрессионизма к экспрессионизму, а точнее говоря, объединяя их, он разработал такой способ видения, который должен был оказать значительное влияние на новое абстрактное искусство.

4. ЖОРЖ СЁРА, француз, 1859–1891

ВОСКРЕСНЫЙ ДЕНЬ НА ОСТРОВЕ ГРАНД-ЖАТТ, 1884–1886

5. ЖОРЖ СЁРА. ВОСКРЕСНЫЙ ДЕНЬ НА ОСТРОВЕ ГРАНД-ЖАТТ, фрагмент

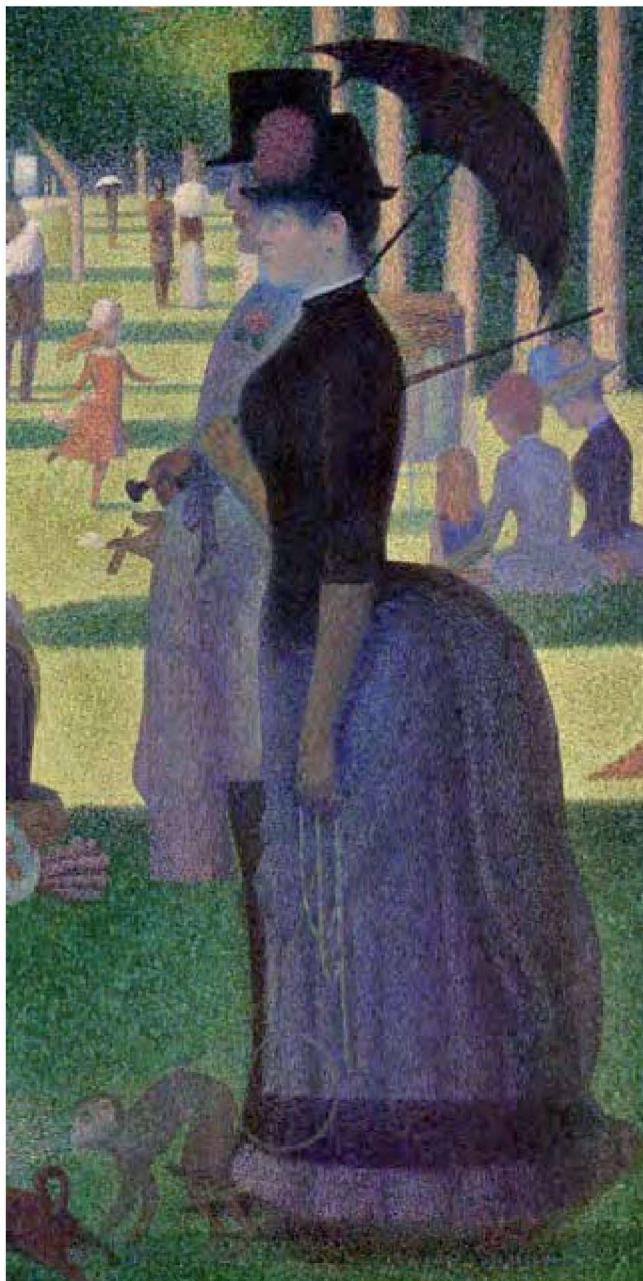
Жорж Сёра также увлекался разложением цвета, но с той серьезной скрупулезностью, которая приводила к предельной сдержанности. Картина «Гранд-Жатт», считающаяся его шедевром и, несомненно, одним из величайших произведений XIX столетия, представляет собой нечто гораздо большее, чем воспевание очаровательной городской сценки.

Задуманная с классической четкостью, эта композиция является необычным исследованием горизонталей и вертикалей, тени и света, формы и перспективы, контура и объема. Каждая фигура, каждая тень, каждое дерево четко соотносены с общим планом, так что глаза зрителей неторопливо двинутся справа налево и сверху

вниз по огромному холсту с приятным предчувствием открытия. Поскольку Сёра хотел выйти за пределы изображения солнечного света, на его картине форма, контур и пятно не растворяются в ярком свете, как у импрессионистов; он хотел придать своей картине ощущение неизменности и вечности, заставляя ее саму казаться при этом источником света. С этой целью он применил новую технику, используя всю палитру чистого цвета и накладывая краску точечными мазками, которые были настолько малы, что сливались, когда смотрелись на расстоянии. Этот метод стал известен как метод оптического смешения. Научные открытия XIX века, особенно те, которые были связаны с законами оптики и оптическими эффектами, несомненно оказали большое влияние на заинтересованность Сёра в изучении восприятия цвета человеческим глазом. Он пришел к выводу, что дополнительные оттенки, накладываемые на небольшие контрастные участки, создают впечатление большей яркости. Поскольку его творчество вышло из импрессионизма, но при этом послужило толчком к дальнейшему изучению света и цвета, оно стало называться неоимпрессионизмом. С той же настойчивостью, с какой Сёра работал над оптическим смешением цветовых точек, он обратился и к структуре своих полотен: только после многочисленных предварительных эскизов художник воплотил материал в своей главной работе «Гранд-Жатт».



4



5

6. ОГУСТ РОДЕН, француз, 1840–1917

ЧЕЛОВЕК СО СЛОМАННЫМ НОСОМ, 1864, бронза

7. МЕДАРДО РОССО, итальянец, 1858–1928

ГОЛОВА МОЛОДОЙ ЖЕНЩИНЫ, ок. 1901, воск по штукатурке

Два художника XIX века воплотили идеи импрессионизма в скульптуре, заставив свет разложить поверхность формы точно так же, как и художники, их современники, позволили свету растворить цвет. В некоторых работах Огюста Родена и Медардо Россо яркость света используется таким образом, что фигуры кажутся купающимися в постоянно колеблющихся оттенках теплого цвета, а не в темных и светлых тонах, которые обычно характерны для скульптуры. Оба скульптора искусно моделировали поверхности своих работ так, чтобы многочисленные шероховатости и неровности создавали игру пятен света и тени. Временами мы представляем, по отпечаткам пальцев, как художники намеренно делали впадины и гребни, чтобы усилить контрастность окраски. Роден однажды сказал: «Как это ни парадоксально, но великий скульптор такой же великий колорист, как и самый талантливый художник... Цвет – украшение искусного моделирования».



6

Роден и Россо были знакомы с работами друг друга и, как художники своего времени, стремились к одной цели. Когда свет струится по их скульптурам, мы ощущаем текучесть формы и легкое движение внутри нее.

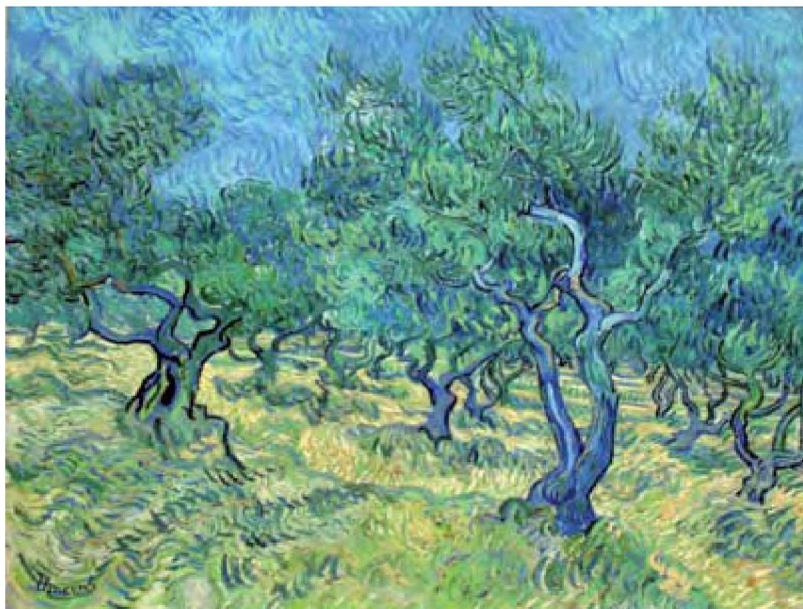
Россо, один из знаменитых предшественников итальянского футуризма, придал движение своим необычным образом изогнутым фигурам, моделируя их с помощью быстро твердеющего воска – материала, который он предпочитал потому, что тот давал ему свободу при манипулировании с поверхностью. Когда Россо и Роден лепили форму, они свободно использовали методы художников-живописцев, полагая, что контрасты света и тени, играющие на ломаной поверхности, способствуют эффектному изображению, к которому так стремились оба художника.



ГЛАВА 3

Распад фактуры

8. ВИНСЕНТ ВАН ГОГ, голландец, 1853–1890
ОЛИВКОВЫЕ ДЕРЕВЬЯ, 1889



8

Во время своего проживания в Париже с братом Тео Ван Гог проявил большой интерес к французскому импрессионизму; но, когда он перебрался на юг Франции, характер его письма и манера видения сильно изменились. Жаркое солнце, почти тропическая природа, яркий свет обострили чувство одиночества и безысходного отчаяния, которое мучило художника. Быстрее, чем Моне, Ван Гог приходит к мысли изображать природу для выражения личных переживаний.

Вместо того чтобы акцентировать взаимопроникающие фрагментарные цветовые пятна, как это делал Моне в своих работах, Ван Гог обратил внимание на распад пигмента. При создании своих ослепительных картин он накладывал краску пастозно,

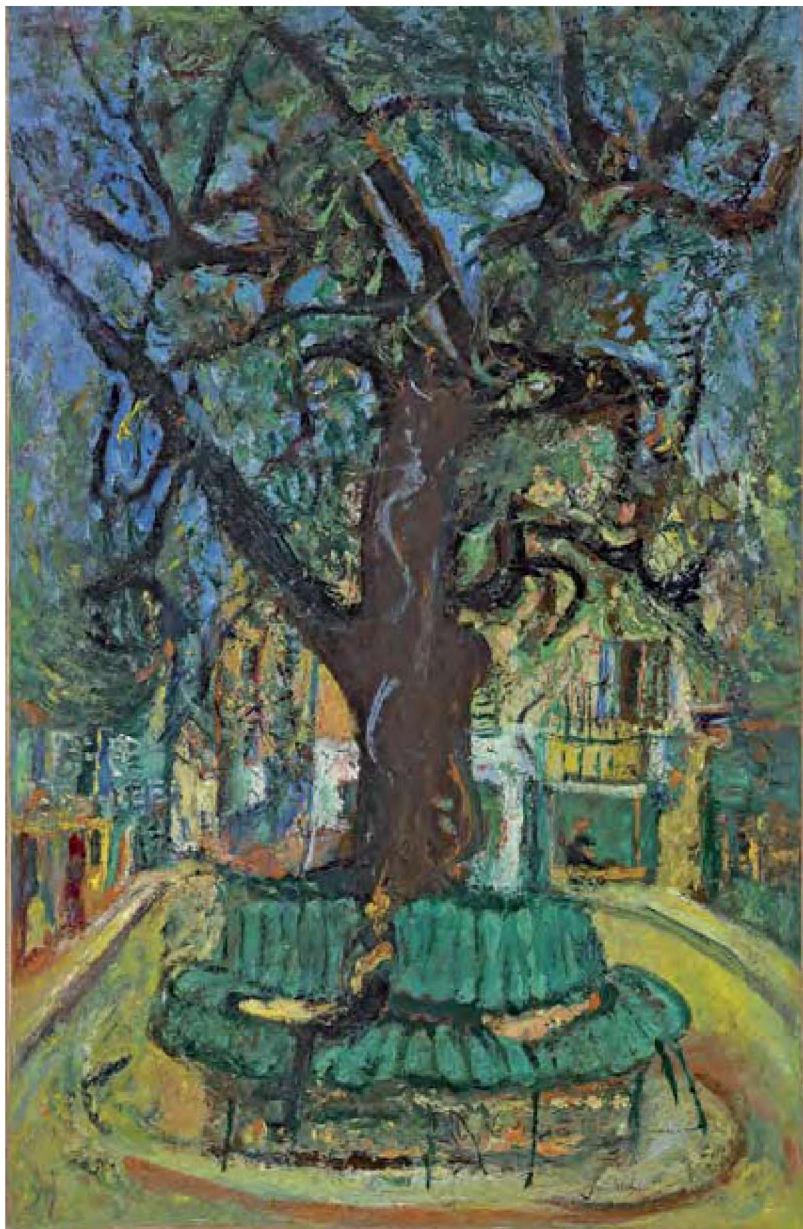
длинными мазками-штрихами. В «Оливковых деревьях» мы видим все: и форму, и контур, и перспективу, и свет, и композицию – в зависимости от фрагментированного пигмента, наложенного раздельными длинными мазками. Ван Гог, на самом деле, рисовал красками, демонстрируя при помощи каждого пронзительного мазка свое искусство рисовальщика и свои буйные эмоции. Если Моне превращал свои стога сена в восточные пагоды, то Ван Гог преобразовывал свои деревья в языки пламени. Эти взбушевавшиеся ветки, стволы деревьев и листья, эта колышущаяся трава и беспокойное небо – причем все в постоянном движении – говорят нам больше о самом художнике, его переживаниях и страстях, чем о каком-либо конкретном пейзаже. И никакие привычные и традиционные методы не способны описать с такой непосредственной достоверностью хаотичные чувства художника.

Отказ Ван Гога от академической техники не был настолько преднамеренным и обдуманым, как это могло бы показаться. Ведомый своими заботами, он абсолютно инстинктивно использовал природу, чтобы раскрыть в своих картинах автобиографические моменты. Интересно отметить, что его полотна всегда повествуют об обычных человеческих эмоциях даже тогда, когда люди на картине не изображены. Поскольку Ван Гог начал творить после того, как появился импрессионизм, и стал развивать дальше его идеи, художника называли постимпрессионистом; но на самом деле он был первым совершенно современным экспрессионистом – художником, который принес в жертву натуралистические внешние стороны жизни ради безудержного поиска внутреннего «я».

9. ХАИМ СУТИН, русский, 1894–1944 (3)

ПЛОЩАДЬ В МАЛЕНЬКОМ ГОРОДЕ ВАНСЕ, 1929

Для Хайма Сутина Ван Гог стал путеводной звездой. Оба художника, чьи картины от начала до конца были посвящены страстному эмоциональному выражению, олицетворяли природу, наделяя деревья сверхчувственными бликами, а ветки – яркими движениями. Методы Сутина вторили методам Ван Гога; он так же увлекался кривыми ломаными штрихами, рисуя пейзажи, людей и натюрморты, но более всего он использовал эту технику, изображая самого себя.



9

Другой увидел бы деревенскую площадь в Вансе как часть обыденной повседневности. Но только не Сутин, который превратил ее в накренившуюся сцену, гораздо теснее связанную с его собственным волнением, чем с тихим французским местечком.

Использование свободного раздельного красочного мазка для выражения личных эмоций не ново, но только в настоящем столетии этот метод был использован в полной мере. У Сутина краска порой становится настолько вымученной, искаженной, что стирает все сходство с предметом. Интересно вспомнить, как многие художники, по мере достижения зрелости, стремились освободиться от строгих ограничений своей юности. Такие художники, как Тициан, Рембрандт, Тёрнер, Сезанн и Дега, в свои зрелые годы искренне избегали педантичные методы, отдавая предпочтение более интуитивной спонтанности.

10. ЖОРЖ РУО, француз, 1871–1958

ГОЛОВА ХРИСТА, 1905

11. ХРИСТОС. Франция, XII век, камень

В течение всего творчества Руо редко превосходил глубину своих ранних картин на религиозные темы. Даже когда он выбирал судей, проституток или клоунов в качестве персонажей, его работы, казалось, всегда исходили из средневековых источников. Будучи человеком высоко нравственным, обеспокоенным социальными проблемами, он использовал быстрые методы своего времени, рисуя своих персонажей отрывистыми пастозными мазками. «Голова Христа» напоминает старые и разрушающиеся каменные изваяния Христа, высеченные неизвестными мастерами Средних веков. Современные художники часто искали вдохновения в искусстве Средневековья и избегали более совершенного стиля Ренессанса, интерпретируемого в смягченном варианте подражателями-академистами XIX века. Сознательно отвернувшись от всего искусственного и отказавшись от того, что они считали «приукрашенным», поверхностным и сверхутонченным, художники, подобные Руо, стали продуктами революции, направленной против самодовольства, присущего XIX веку. В своем огромном стремлении к искреннему эмоциональному выражению они иногда не отличали действительные достижения искусства Ренессанса от недостатка своеобразия у его последователей.



10



11

В «Голове Христа» Руо обнажает не столько свои эмоции, сколько эмоции страдающего человечества. Символично то, что идея страдания, боли охватывает всю картину, при этом ломанные контуры лица не менее пронзительны, чем контуры тернового венца.

12. ОСКАР КОКОШКА, австриец, 1886–(4)

ПОРТРЕТ МАКСА РЕЙНХАРДТА, 1919, литография

13. ЭДВАРД МУНК, норвежец, 1863–1944

КРИК, 1895, литография

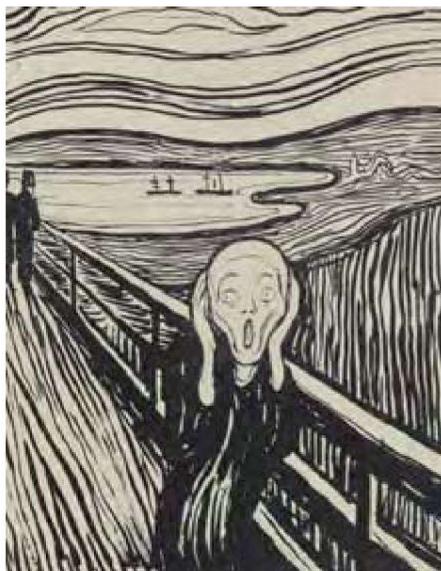
В Германии, в период между двумя мировыми войнами, развивалось очень эмоциональное движение – настолько необычное, что оно получило название немецкого экспрессионизма. Любопытно, что два его великих лидера не были немцами. Я имею в виду норвежца Эдварда Мунка и австрийца Оскара Кокоску. Исконные немецкие экспрессионисты отличались от своих европейских коллег, главным образом, характером изображения. Немцы стремились к большей грубости и большей злобной ярости, что неудивительно

для художников, средневековые предки которых были изощрены в жестоком реализме.

Хотя разговор о красочном пигменте неуместен в связи с литографией, следует отметить, что оттиски с работ Мунка и Кокошки были выполнены размашистыми решительными линиями, больше напоминающими мазки кистью и красками, чем графические техники. В портрете Кокошки прерывистые линии контура выполняют двойную функцию: с одной стороны, они демонстрируют напряженное беспокойство сидящего (в данном случае, известного театрального директора Макса Рейнхардта); с другой стороны, показывают его почти что в движении; при этом подвижность его лица отражает работу мысли. С чрезвычайной сдержанностью и прерывистыми движениями Кокошка показывает нам сложную личность. Нервная незаконченная манера рисунка подчеркивает идею безотлагательности, заставляя нас ощущать свое присутствие в мастерской, как бы наблюдая за работой художника с моделью. Никакой образ не мог быть более точным и откровенным; ничто не может противостоять этой давней традиции написания портрета (ассоциируемой с официозом).



12



13

В то время как Ван Гог и Сутин использовали фрагментированный пигмент, чтобы подчеркнуть свои собственные эмоции, Руо и Кокошка тем же способом пытались выразить эмоции своих персонажей, но только всегда в определенный момент и при определенных обстоятельствах. То, как выглядит Рейнхардт, менее важно, чем то, как и что он чувствует.

Что касается «Крика» Мунка, то где еще во всей истории искусства ужас застывшего страха был выражен точнее? Подобно длинным красочным штрихам Ван Гога тяжелые ломаные линии Мунка превращают его литографию в беспокойный стилизованный ландшафт. Контрастирующие черные линии-штрихи делают гораздо больше, чем просто выделяют лицо, подобное привидению. Они создают беспокойное напряжение, вызывая почти невыносимую тревогу ожидания.

14. ФРЭНСИС БЭКОН, британец, 1909–(5) ЭТЮД ПО МОТИВАМ «ПОРТРЕТА ПАПЫ ИННОКЕНТИЯ X» ВЕЛАСКЕСА, 1953

Британский художник Фрэнсис Бэкон, когда писал данный этюд, не видел портрета Папы Иннокентия X работы Веласкеса. Но он был знаком с репродукциями этого портрета и к тому времени уже сделал несколько этюдов со своей переработкой этой картины. Находясь под большим впечатлением экспериментального кино, в частности фильмов Эйзенштейна (великого русского первопроходца в этой области), Бэкон создал в своей работе образ, взяв за основу подвижные кинематографические приемы. Прозрачная фигура Папы струится и движется, подчеркивая присутствие пустоты за прозрачными одеждами. В «Крике» Мунка (Илл. 13) мы ощущаем реальный звук – пронзительный хриплый крик; но приводящий в ужас раскрытый рот на картине Бэкона напоминает нам о тех отчаянных моментах, когда мы напрягаемся изо всех сил, чтобы крикнуть, но не можем издать ни звука. Фигура очень неоднозначна; мы не можем с уверенностью сказать, сидит ли Папа за занавесом или перед ним, или он окружен этим занавесом, или это только спроецированное на занавес изображение, как это обычно делается при демонстрации фильма. Форма дематериализована и психологически, и физически. Образ одновременно и движется, и замер; он одновременно кричит и безмолвствует; он одновременно заключен

в клетку и ускользает из нее, растворяясь в окружающем его занавесе, который производит впечатление слишком плотного, чтобы пройти через него. В этом мире уязвим только образ. В современном искусстве человек редко побеждает.



14

**15. ЖАН ДЮБЮФФЕ, француз, 1901–(6)
МЕТАФИЗИКА (ТЕЛО ЖЕНЩИНЫ), 1950**

16. Фотография военного времени

Если Руо прошел мимо Ренессанса, но многое заимствовал из Средних веков, то другой француз, Жан Дюбюффе, прошел мимо всех возможных традиций, чтобы связать себя с дикими образами примитивного человека. Дюбюффе однажды сказал: «Что касается меня, то я очень верю в ценности первобытной цивилизации; я имею в виду инстинкт, страсть, настроение, жестокость, безрассудство... Язык живописи, на мой взгляд, гораздо богаче языка слов, это – язык, несущий большее значение... Более того, живопись имеет дело с материалами, которые сами по себе уже являются живыми материями».



15



16

И в этом ключ к пониманию искусства Дюбюффе. При помощи грубого и густого пигмента, который художник умело замешивал для своих барельефов, он заполнял неровные поверхности, чтобы усилить эмоциональное содержание. Во многих его картинах тяжелая и непроницаемая краска выражает те разрушающие процессы, которые обычно ассоциируются со смертью. Но парадоксально то, что сама краска при этом остается всегда живой и подвижной, несмотря на плотный и толстый слой. Если Ван Гог накладывал краску подвижными штрихами, Дюбюффе делал наоборот: он наносил или процарапывал произвольные контуры по высохшей краске. Так, тело женщины напоминает испещренное поле битвы. Если мы сравним фотографию, запечатлевшую разрушенный войной город, с фигурой, изображенной Дюбюффе, то мы поймем, какую сильную роль в его работе играет процесс дезинтеграции.

Но не только разрушение интересует Дюбюффе. Как бы ни был измучен его объект, художник наделяет его жизнью и взволнованной напряженностью. Самый большой грех для Дюбюффе – безразличие. Однажды он сказал: «Многие вообразили, что я предраположен к тому, чтобы все порочить и получать удовольствие от показа жалких и ужасных вещей. Какое заблуждение! Моя цель – показать всем, что как раз те вещи, которые люди считают ужасными, те вещи, на которые они забывают взглянуть, на самом деле восхитительны».

17. ХАЙМАН БЛУМ, американец, 1913–(7) СПЯЩАЯ СТАРУХА, ок. 1958, гуашь

Американский художник Хайман Блум специально использует неровную и грубую поверхность, чтобы усилить сцену своего ночного кошмара. Измученно синих оттенков краску здесь можно сравнить со сморщенной кожей уродливой старухи, покрытой набухшими венами и наростами, голова которой почти дематериализовалась в подушках, на которых она лежит. Если смотреть сверху вниз, мы можем видеть, что лицо старухи искажено ужасными видениями. Хотя она еще жива, но рука смерти уже занеслась над ней: расщепленный пигмент еще больше оттеняет этот скелетообразный призрак.

Не следует недооценивать то постоянное сильное отчаяние, отвлечение и отрицание существования, которые сегодня испытывают и демонстрируют художники. Только некоторые из них смотрят

на мир с оптимизмом. И это не только художники и скульпторы; писатели, особенно экзистенциалисты, – такие же нигилисты. Мы сможем объяснить существующий сегодня пессимизм тогда, когда лучше поймем свое неосознанное поведение; это сделает нас и более толерантными, и более реалистичными. Вполне возможно, что современные художники изображают расшатывающийся мир только потому, что они в состоянии противостоять его разрушению и даже в состоянии увидеть в его утрате эстетическое значение. В конце концов, в наш век мы были свидетелями физического разрушения в масштабе, не имеющем себе равных. Для таких художников, как Дюбюффе и Блум, распад предстал буквально в новом виде. Отрицая все общепринятые эстетические нормы и принципы, они имеют дело с силами жестокими, грубыми и вызывающими беспокойство, но, тем не менее, явно живыми. По иронии судьбы сама смерть, которую они изображают, вселяет жизнь в их кисти.



17

18. АНРИ МАТИСС, француз, 1869–1954
РАБ, 1900–1903, бронза

19. АЛЬБЕРТО ДЖАКОМЕТТИ, швейцарец, 1901–1966
ПОРТРЕТ ДИЕГО, бронза

20. ЖАН ДЮБЮФФЕ, француз, 1901–(6)
ВЕСЕЛЬЧАК, 1959, папье-маше

Эти три художника использовали ломанные поверхности, чтобы подчеркнуть эмоциональное содержание. С той же целью, с которой художники расширяли возможности фрагментированной краски, скульпторы использовали неровности поверхности. Матисс и Джакометти наносили на свои бронзовые работы царапины и трещины, постоянно имитируя работу рук, формирующих свежую глину. Хотя Джакометти создал бюст своего брата через полвека после того, как Матисс своего «Раба», и хотя этот бюст более грубо смоделирован, в основе обеих работ лежит одно и то же утверждение. Эти ломанные



18 контуры, где пальцы скульптора намеренно удаляют каждый малейший признак академической манеры, характерны для нашего времени, когда основное внимание обращается на искренние эмоции. В каждом случае внешняя форма искажается, чтобы раскрыть внутренние переживания.

Еще более откровенной является скульптура под названием «Весельчак», сделанная Дюбюффе из папье-маше. Художник без колебания выбрал этот мягкий материал, потому что из него, как ни из какого другого, можно было создавать желаемую фактуру. Как же не выбрать такой не представляющий ценности материал, как бумага, чтобы как можно лучше продемонстрировать, что искусство может не опираться больше на свои неизменные дорогостоящие атрибуты! Развивая дальше эту идею, Дюбюффе часто создает свои прекрас-



ные скульптуры из выброшенной сожженной угольной крошки. Для него искусство всегда конечно: он считает, что оно склонно к распаду не менее, чем и сам человек.

Все три скульптуры, представленные здесь, описывают человеческие характеры, одновременно благородные, нелепые и неуклюжие, но вместе с тем и бескомпромиссные, уникальные и полные экспрессии. Мы с легкостью прослеживаем методы, которыми пользуются художники (здесь нет никаких скрытых технологий), и видим, как имеющиеся подручные материалы помогают им осуществлять их замыслы.

19



20

ГЛАВА 4

Распад формы

21. ПОЛЬ СЕЗАНН, француз, 1839–1906
ГОРА САНТА-ВИКТОРИЯ, 1904–1906



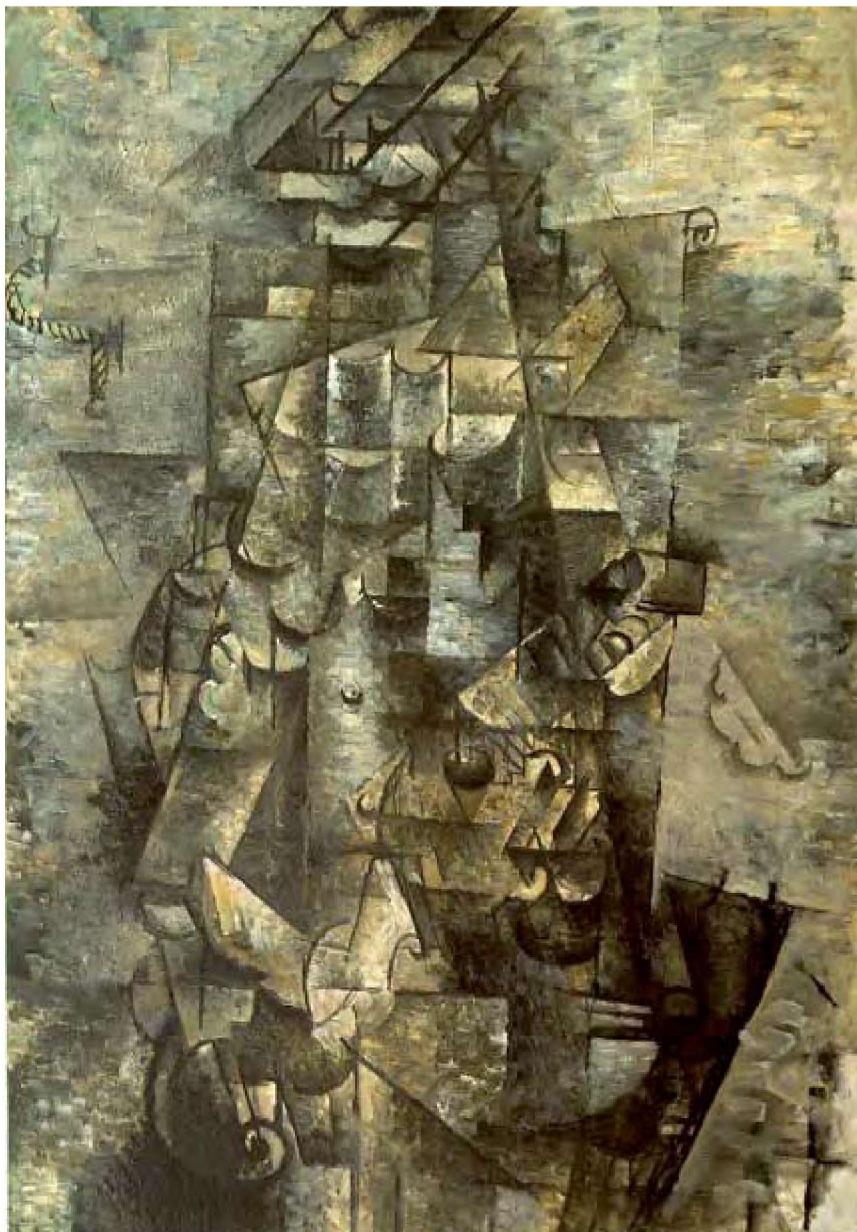
21

В этой работе Сезанн использовал прозрачные формы, чтобы раскрыть основные внутренние структуры. Ранее, так же, как и импрессионисты, он был увлечен поиском способов выражения яркости света. Но свет никогда не был предметом его настоящего интереса. Форма и перспектива – вот что имело для него значение. Эксперименты художника в этой области произвели неизгладимое впечатление на искусство нашего времени. Посмотрите, как в пейзаже «Гора Санта-Виктория» плоскости упрощены, сломаны и сведены в прозрачные кубы, обнажая геометрическую структуру горы, деревьев и домов. Это нечто большее, чем обычный пейзаж, и нечто большее, чем простое изображение ломаных плоскостей. Здесь Сезанн проводит экскурс в глубину пространства, где объекты на переднем и среднем планах предстают как лиственный орнамент, который следует рассматривать со всех сторон. Каждая линия, каждая форма, полупрозрачная плоскость создают иллюзию распада. Сезанн не интересовался преходящим движением и мимолетными эмоциями,

он посвятил свою жизнь исследованию непреходящих ценностей. Находясь всегда в поиске основных истин, художник концентрировал свое внимание не на натуралистических явлениях, а на *природе* самой формы. Когда он писал пейзаж, то показывал не конкретное место, а обобщенное, характерное для всех ландшафтов. Хотя Сезанн и был современником Ван Гога, у них никогда не было ничего общего. Тем не менее именно они оказали самое большое влияние на современное искусство: Ван Гог – как основатель экспрессионизма, а Сезанн – как предшественник кубизма.

22. ЖОРЖ БРАК, француз, 1882–1963 **МУЖЧИНА С ГИТАРОЙ, 1911**

Кубизм в отличие от экспрессионизма не был ни продолжением, ни разновидностью, ни измененной формой какого-либо более раннего движения. Он был началом новой идеи – идеи, которая должна была зримо преобразовать XX век. Кубизм, как самый важный эксперимент в искусстве нашего времени, оказал влияние на архитектуру, рекламное дело, текстиль и промышленный дизайн. Не без влияния Сезанна и негритянской скульптуры это движение основное свое внимание обратило на распад формы и ее различные изменения. В ответ на нескладные стилизации африканских резных изображений и на геометрические эксперименты Сезанна такие художники, как Брак, Пикассо и Хуан Грис, разработали кубизм. Но это было больше, чем метод; это была философия, новый метод мышления и видения. В своей картине «Мужчина с гитарой» Брак изменил форму до неузнаваемости, перевертывая, перестраивая фрагменты и накладывая их друг на друга. Исчезло глубинное пространство Сезанна, исчезла вся натуралистическая перспектива. Появилась только новая свобода, которая позволила художникам сначала разложить объекты, а потом их перестроить. В своей самой простой, самой ортодоксальной форме кубизм попытался показать все стороны объекта одновременно. Это был грандиозный эксперимент, целью которого было воссоздать сложность и разнообразие современной жизни в зрительных образах. Являясь зависимыми от обычных объектов повседневной жизни как отправных точек, кубисты изменили наш способ видения, показав нам его неограниченные возможности. Эти художники взяли на себя смелость свести разнообразные ракурсы изображения объекта в единую композицию.



23. ЖАН МЕТЦЕНЖЕ, француз, 1883–1956
ЖЕНЩИНА С ВЕЕРОМ, 1913

Метценже, один из первых в XX веке, изобразил человека с множеством лиц. Вполне возможно, что «Женщина с веером» является самой ранней версией из длинной серии картин, написанных Пикассо и Браком, на которых представлены бесчисленные изображения одного и того же объекта. Идеи, выдвинутые кубизмом, легко разбирать на картинах Метценже, поскольку здесь мы можем без труда разглядеть, как художник представляет одно и то же лицо с разных точек зрения, накладывая изображения друг на друга. Женщина показана в профиль, в фас и с разных углов. Ее веер мы находим внизу и вверху композиции, иногда раскры-



23

тым, иногда закрытым, иногда размахивающимся, иногда неподвижным. Очерченная кривыми линиями и перекрывающимися формами фигура женщины представлена в процессе поворота. Задний план, женщина, веер и одежда фрагментированы и размножены, чтобы соединить различные положения фигуры. Когда картина была написана в 1913 году, кинематограф приобретал популярность, как и автомобиль и другие средства более быстрой транспортировки. Желание видеть больше, чем мы можем охватить с первого взгляда, было естественной реакцией на быструю поступь современной жизни. Тем не менее только футуристы полностью осуществили эту идею.

«Мужчина с гитарой» Брака и «Женщина с веером» Метценже, как и многие другие ранние работы кубистов, представляли собой скорее физические, а не психологические эксперименты. Ни один

художник не был увлечен своей моделью как личностью; модель была только отправной точкой. Более заинтересованные преобразованием объекта, чем интерпретацией субъекта, эти художники манипулировали своим материалом, как хотели.

24. ДЖАКОМО БАЛЛА, итальянец, 1871–1927 (8)
ДИНАМИКА АВТОМОБИЛЯ, 1913

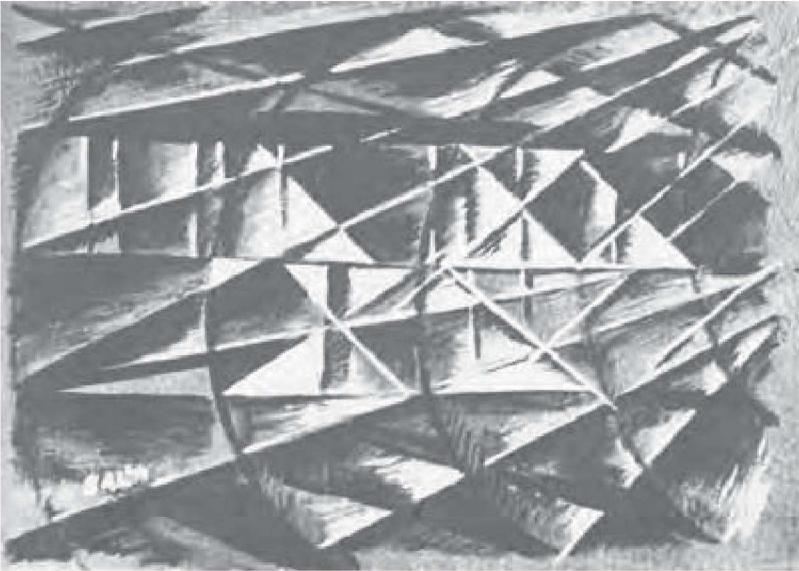
25. ЖОРЖ БРАК, француз, 1882–1963
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ, 1918, коллаж

26. ХУАН ГРИС, испанец, 1887–1927
НАТЮРМОРТ, 1916

Футуризм, процветающий в Италии перед Первой мировой войной, был связан с динамическим движением. Он не только предсказал предстоящий конфликт, но и отобразил достижения промышленности того времени. Автомобили, поезда, вращающиеся колеса, взрывчатые устройства, танцевальные залы для любителей неистовых танцев – все это послужило хорошим импульсом для футуристов, которые и появились благодаря удивительным изобретениям и кипучей энергии скорости.

Футуристы сломали форму, чтобы не просто воспроизвести движение, а воспроизвести его полностью для данного объекта в данное время. Чтобы воплотить эту идею мимолетности на холсте или бумаге, требовались сильно сокращенные формы, обычно в виде многочисленных перекрывающихся плоскостей. Скорости свойственно дробить видимый образ, поскольку, по мере того как мы проносимся мимо объекта, нам кажется, что он сокращается в размерах или даже иногда вообще исчезает.

В картине «Динамика автомобиля» Джакомо Балла, основателя итальянского футуризма, больше интересовала скорость автомобиля, чем его форма. При помощи перекрывающихся контуров и прозрачных форм он сумел представить не только ощущение мощности высокоскоростной машины, но и траекторию ее движения в пространстве. Футуристы, с их любовью к механизации, активно приветствовали перемены, скорость, динамику и энтузиазм. В одном из своих манифестов они отмечали, что «объекты во время движения множатся и искажаются, точно так же, как и во время вибраций, которым они, в общем-то, и подвергаются, двигаясь в пространстве».



24

С развитием кубизма пришла и новая техника – коллаж. Сочетая такие *реальные* материалы, как картон и обрывки бумаги, с масляной краской, акварелью, угольным карандашом и гуашью, художники экспериментировали с текстурой и поверхностью так, как им этого хотелось. Теперь они зависели в самом прямом смысле от продуктов распада: это было настоящее манипулирование разорванными или разрезанными *реальными* материалами. Брак в своем коллаже «Музыкальные формы» объединил различные виды бумаги и гофрированного картона в жестко сформированную композицию, разнообразие которой зависело от *реальных*, а не предполагаемых поверхностей.

Эта свобода открыла новые возможности, так как она разрушила существовавшие до сих пор нормы, ограничивающие художников скучным однообразием основы: бумаги, холста или дерева. Эта техника, выросшая из кубизма, положила конец общепринятому порядку.

Коллаж овладел всеобщим воображением. Художники стали писать картины, так сильно напоминающие коллажи, что было трудно отличить одни от других. Хотя натюрморт Хуана Гриси был выполнен полностью маслом, спонтанное переплетение разнотекстурных полос и прямоугольников так умело обманывает глаз, что

с первого взгляда мы принимаем картину за коллаж, полагая, что эти хрупкие плоскости действительно были вырезаны из различных материалов. Это пример того, как имитация соперничает с действительностью, напоминая нам о некоторых картинах «trompe-l'œil» прошлых лет. На самом деле, можно сказать, что коллаж, как это ни странно, сам является «trompe-l'œil», только наоборот. В то время как картины-обманки имитируют действительность, коллаж совершает обратное: вместо создания ложного впечатления об объекте, текстуре, патине и других деталях, он сам состоит из этих реальных предметов.

Для искусства XX века в течение долгого времени были характерны быстрые техники; и это неудивительно, поскольку это был век, когда скорость подгоняла и направляла нас. Коллаж, совмещая в себе реальное и выдуманное, очень соответствовал времени. Вместо того чтобы кропотливо создавать текстуры, художники работали с фактическими материалами, решая таким гениальным образом проблему экономии времени. Используемые при этом технологии также были предметом всеобщего обозрения и обсуждения. В коллаже художники стремились открыто показать, что и как они делают.



Но простое сочетание кусков различных материалов не делало работу произведением искусства. И наскоро составленный коллаж Брака, и вдумчиво выписанная картина (перевертыш, по иронии судьбы) Хуана Гриса имеют нечто общее. Оба произведения были тщательно продуманы в духе кубизма – распад с последующим воссозданием. В каждой работе разные текстурные формы сочетаются в богатой композиции. Различные части столов, музыкальных инструментов, бутылок и стаканов демонстрируют разные отправные точки. Но больше всего впечатляет неожиданное завершение, когда эти разорванные формы соединяются в стройную композицию. Что касается технологий, то в настоящем коллаже мы можем всегда видеть, как художник работал клеем и ножницами. В картине же, наоборот, нас намеренно вводят в заблуждение.



26

27. МАРСЕЛЬ ДЮШАН, француз, 1887–1968

ОБНАЖЕННАЯ, СПУСКАЮЩАЯСЯ ПО ЛЕСТНИЦЕ, № 2, 1912

Эта картина, произведшая беспрецедентный фурор на первой же выставке, успешно сочетает в себе черты как кубизма, так и футуризма. Подчеркивая идею одновременности происходящего, картина демонстрирует фигуру и ее движение в одной композиции. Когда Дюшана спросили, почему, с его точки зрения, эта картина вызвала такую реакцию, он ответил: «Наверное, из-за названия... Вы понимаете, что в то время, в 1912 году, было принято называть картины не иначе как Пейзаж, Натюрморт, Портрет или Номер такой-то и такой-то. Я думаю, что идея изображения движения обнаженной, спускающейся по лестнице и при этом остающейся статичным образом на картине, меня особенно интересовала. На самом деле, идея написать “Обнажен-



27

ую” возникла у меня тогда, когда я увидел хронофотографии фехтовальщиков в сражении и лошадей, бегущих в галопе (сегодня это называется стробоскопической фотографией). Это не значит, что я копировал эти фотографии. К тому же в это время стал развиваться еще и кинематограф. В воздухе висела идея движения, скорости. Меня не волнуют споры вокруг “Обнаженной”. Я был увлечен написанием картины... Я сам был очень удивлен реакцией публики».

Отвечая на вопрос, почему он и другие кубисты так увлечены разрушением и воссозданием формы, Дюшан сказал: «В самом начале кубисты разрушили форму, не осознавая даже, что они делают. Возможно, непреодолимое желание показать многочисленные стороны объекта вынудило нас разложить его или, точнее, дать панорамное изображение, которое раскроет различные грани одного

и того же объекта. Здесь ключевыми являются слова “поступательный” и “интуитивный”. Только гораздо позже мы поняли, что мы что-то разрушали; но тогда это не вызвало никакого шума».

28. ЖАК ЛИПШИЦ, литовец, 1891–(9)

СИДЯЩИЙ ЧЕЛОВЕК С КЛАРНЕТОМ II, 1919–1920, камень

Жак Липшиц был одним из немногих скульпторов, который применил принципы кубизма к трехмерному пространству. Работая с камнем и бронзой, он упростил и переориентировал поверхности своих фигур так, что получились совершенно новые структуры. Несомненно, задача скульптора отличается от задачи художника, особенно если говорить о кубизме: скульптуру мы можем обойти кругом и увидеть все ее стороны почти одновременно, на картине же многочисленные стороны одного и того же объекта можно представить только при помощи воображения. В своих ранних работах



Липшиц свел поверхности фигуры до абсолютного минимума, сохраняя только необходимый архитектурный стержень. А затем он стал отделять эти поверхности от первоначального контекста и преобразовывать их в скульптуры исключительной чистоты.

Хотя в основе кубизма лежит идея распада, он, тем не менее, представлял собой классическое движение, часто противостоя неистовым эмоциям экспрессионизма. Лучшее в раннем кубизме было отмечено упорядоченной логикой, хорошо просчитанным построением и продуманной гармонией. Это не значит, что кубисты заимствовали образы из классического искусства, скорее они придерживались какого-то другого, похожего, но неизвестного порядка.

29. АЛЕКСАНДР АРХИПЕНКО, украинец, 1887–1964
ЖЕНЩИНА, РАСЧЕСЫВАЮЩАЯ ВОЛОСЫ, 1915, бронза

Александр Архипенко, первый скульптор-кубист, создал трехмерный стиль, чтобы придать вогнутым и перфорированным поверхностям иллюзию сплошной формы. Утонченный волшебник, он превращал то, что казалось, в то, чего не было, – распространенная привычка современных художников, которые часто предпочитают двусмысленность факту. Вполне возможно, что сегодняшнее повышенное внимание к распаду и абстракции выросло из неосознанного желания уйти от материализма нашего времени. Пауль Клее однажды сказал: «Чем ужаснее мир, тем более абстрактным становится наше искусство». В скульптуре «Женщина, расчесывающая волосы» Архипенко противопоставил округленные поверхности сильно-



29

вогнутым, давая возможность свету превращать отрицательные формы в трехмерные. Как некоторые художники-кубисты, он менял местами части скульптуры, придавая значение не только внешней стороне, но и внутренней. Но еще более удивительной была его способность доводить пустое пространство до иллюзии сплошной формы. Буквально разбивая насквозь такой плотный металл, как бронза, он делал так, что пустота (настоящее отверстие) заменяла человеческую голову. Однажды он сказал: «Форма пустого пространства никогда не должна быть менее значимой, чем форма твердой массы». Современное искусство многим обязано Архипенко. Несмотря на свои нетрадиционные перестановки и аналитические деформации, он оказался

одним из немногих кубистов, который смог провести свои необычные эксперименты, причем не в ущерб физической или эмоциональной привлекательности своих скульптур. Его ломаные фигуры часто сохраняют плавную грацию, которая иногда поглощает их, но, одновременно, и обогащает их самым наилучшим образом. Архипенко расширил границы видения, показав, что окружающее пространство так же важно, как и твердая масса, и что можно сделать так, чтобы отрицательная форма, вогнутая или перфорированная, создавала впечатление сплошной.

30. УМБЕРТО БОЧЧОНИ, итальянец, 1882–1916

**УНИКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ НЕПРЕРЫВНОСТИ В ПРОСТРАНСТВЕ,
1913, бронза**



30

В то время пока Липшиц и Архипенко были заняты развитием кубистической скульптуры, итальянский скульптор Умберто Боччони экспериментировал с трехмерным футуризмом. Он хотел сделать больше, чем просто предложить движение: он хотел схватить движение в металле. Придавая своей бронзовой фигуре движение расплавленного металла, он вселял в нее жизнь, которая напоминала о природных и механических силах. Мы чувствуем мощь порывов ветра, гонку автомобильного двигателя. Боччони однажды сказал: «Скульптура должна привносить в жизнь объект, делая видимым его продолжение в пространстве». И со смелостью, не имеющей равной себе в «открытом» им искусстве, он пытался «растворить в пространстве» свою вышагивающую фигуру. Как и в «Обнаженной, спускающейся по лестнице», движение здесь зависит больше от соотношений, чем от результата, и связано больше с процессом, чем с явлением. Цель Боччони – не просто быстро шагающая фигура; его цель – динамическая взаимосвязь скорости и самой формы, которую эта скорость изменяет в пространстве.

Боччони, один из лидеров итальянского футуризма, был и художником, и скульптором. В его работе форма была изменена так, как это и происходит в действительности, когда скорость вызывает визуальное перекрытие.

ГЛАВА 5

Новые формы распада в футуризме, кубизме и в коллаже

31. КУРТ ШВИТТЕРС, немец, 1887–1948
РАННЯЯ ВЕСНА, 1947, коллаж

Немецкий художник Курт Швиттерс расширил возможности коллажа и придал ему большее значение, используя в основном ненужные и выброшенные материалы. Все, что было порвано, выброшено, испорчено или поломано, будь то бумага, ткань, картон, металл или дерево, становилось востребованным материалом для создания произведения искусства. Правильнее сказать – воссоздания. Этим Швиттерс как раз и занимался: он брал самый обычный бытовой и промышленный мусор и переделывал его в удивительно привлекательные и трогательные композиции. Он расширил кубистическое представление о коллаже, сделав упор на неожиданное психологическое и зрительное воздействие. Кубисты ограничивались более формальными задачами, предполагающими сопоставление контрастных форм и текстур. Швиттерс позволил себе больше. Разорванные афиши, крышки коробок, оберточная бумага, эстампы, куски ткани, дерева, пластика и металла, даже пуговицы – все захватывало его воображение. Он превратил коллаж в удивительный и бесконечно разнообразный «ассамбляж».

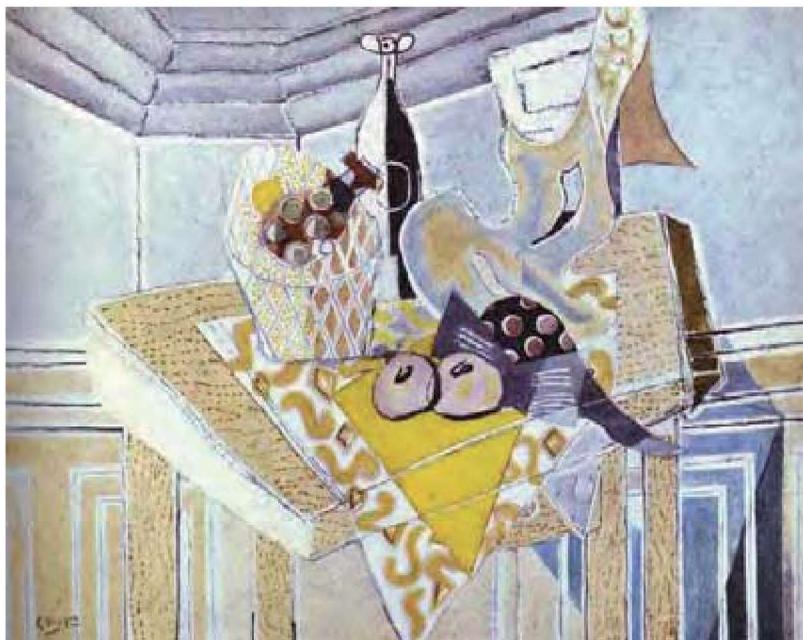
Никто и никогда (ни прежде, ни потом) не сделал столько, чтобы принизить значение слова искусство в его классическом смысле: никто так активно не опровергал существующие представления о том, что традиционные, дорогие и привычные материалы являются необходимой составляющей эстетического наслаждения. С юмором, иронией, пафосом и исключительным пониманием истории Швиттерс отзывался о современном мире, в котором мы живем. Собранные им по кусочкам композиции, часто нелепые, могли быть такими же провокационными, как и расплывчатые образы, увиденные из окна мчащегося поезда; как вырванные из контекста обрывки фраз, услышанные на улице; как случайные встречи, слишком поздно

осознанные. Иногда отдельные слова, вставленные им в коллаж, кажутся просто бессмысленными слогами; иногда они наводят на какие-то ассоциации. В коллаже «Ранняя весна» слова «цвет и свет», «экзамен», «беззаботный» могут ассоциироваться с весной. Но, тем не менее, не стоит так буквально понимать сюжет, даже если в нем так откровенно представлен мусор, появляющийся весной после таяния снега. Композиция подводит нас к необычному пониманию сюжета, который может означать (а может и не означать) развитие и оптимизм – понятия, которые мы обычно связываем с весной. Считать Швиттерса нигилистом было бы ошибкой, поскольку, хотя он и использовал мусор в качестве исходного материала, он обладал способностью вселить в него новый смысл и достоинство.



32. ЖОРЖ БРАК, француз, 1882–1963
ЖЕЛТАЯ СКАТЕРТЬ, 1935

33. БЕН НИКОЛСОН, британец, 1894–(10)
АВГУСТ, 1956 (Валь д’Орсиа)



32

Жорж Брак в 1935 году, а Бен Николсон в 1956 году написали по большому характерному натюрморту, в которых они демонстрировали все важные аспекты кубизма. Хотя, в конечном итоге, обе работы отличались по духу, в их основе лежал общий интерес – структурный распад формы. В то время как английский художник Бен Николсон придерживался давней традиции живописцев отдавать предпочтение форме, а не личным переживаниям, Брак, отдавая должное внимание структуре, свое галльское происхождение воплощал больше в эмоционально насыщенных текстурах и более осторожных переходах от одного оттенка к другому. Нельзя не вспомнить в этой связи его предшественника из XVIII века Жана-Батиста Шардена. Но, несмотря на внешние различия, композиции похожи: обе вышли из кубизма, но при этом позволив себе довольно свободно толковать строгие

постулаты этого движения. В обеих картинах перспектива сглажена наклоненными столешницами и опрокидывающимися натюрмортами. Более драматичным являются преднамеренные искажения, которые собирают многочисленные стороны объектов в единое поле зрения. Так, например, Брак разбивает бутылку по центру, чтобы представить две стороны: одну – в тени, другую – в свете. И когда он втискивает твердую форму в искривленный контур, он отказывается от прозрачности кубистов, стараясь, тем не менее, представить объект одновременно с разных точек зрения. Это как если бы мы обходили натюрморт вокруг, наблюдая его различные стороны, сведенные в единое целое. Николсон использует другие способы, когда накладывает на свою композицию кривые линии, проводя таким образом зрителя вокруг объектов на столе. При этом формам, по сути не прозрачным, придается ощущение прозрачности при помощи тонкой игры линий. И хотя в этих картинах отсутствует психологическое содержание, они представляют собой нечто большее, чем просто живописные работы. Они, по сути, представляют собой эксперимент со сложным восприятием и высокоорганизованными взаимосвязями. То же было и в кубизме; но распад, представленный в этих двух работах, приобретает новую форму. Контурные здесь скрадываются естественным образом, и в результате отдельные предметы кажутся видимыми одновременно с разных ракурсов. Чрезвычайно важен акцент на композиционную целостность. Каждый угол, кривая и диагональ противопоставлены соседним с ними элементам, чтобы создать единую композицию. Ничто не происходит случайно.



34. ФОТОГРАФИЯ ЗДАНИЯ ПО ПРОЕКТУ ЛЕ КОРБЮЗЬЕ,
фрагмент

35. ПИТ МОНДРИАН, голландец, 1872–1944
БУГИ-ВУГИ НА БРОДВЕЕ, 1942–1943

Голландский художник Пит Мондриан воспринимал как вызов беспорядочность и хаос современной жизни. В своем искусстве он прилагал все усилия для создания четкой и ясной гармонии. Тем не менее в своем позднем творчестве он стремился разделить полотно на более сложные цветовые зоны. Выделяя основные геометрические формы из окружающего беспорядка, художник создавал из них абстрактные, педантично чистые композиции. Если современная архитектура и была ему многим обязана, он, в свою очередь, сильно зависел от ее исходного материала. Ле Корбюзье проектировал фасад на сильных вертикальных и горизонтальных контрастах, используя при этом строгость прямоугольных форм с рвением, присущим Мондриану.

Находясь под влиянием традиционного порядка своей родной Голландии (аккуратных маленьких городов и просторных однообразных пейзажей), Мондриан рано обратился к кубизму. Затем он постепенно выработал свое видение, сохранив от кубизма главным образом преобладание прямоугольных форм. При этой кажущейся простоте он нуждался только в прямых линиях и основных цветах для изображения четко вычисленных композиций. Чтобы внести самое незначительное изменение в какую-нибудь из его работ, надо разрушить существующую математическую гармонию и полностью ее перестроить. Цвет, линия и пропорция были четко сбалансированы, тем самым создавая гармонию, которую Мондриан считал очень важной в жизни. Всегда думая о пространстве, он сокращал формы до абсолютного минимума.



34

«Буги-Вуги на Бродвее», картина, которую Мондриан написал под конец своей жизни после переезда в Нью-Йорк, отражает его восхищение Америкой. Разделенная на цветные блоки картина вызывает ощущение отрывистых ритмов современного джаза. Позже американский художник Стюарт Дэвис, также поклонник джаза, скажет о Мондриане: «Несколько раз я разговаривал с ним о джазе. Он буквально физически реагировал на джазовые ритмы, чуть ли не начиная пританцовывать».



36. ДЖОН МАРИН, американец, 1870–1953
ФАНТАЗИЯ НА ТЕМУ БРУКЛИНСКОГО МОСТА, 1932,
акварель

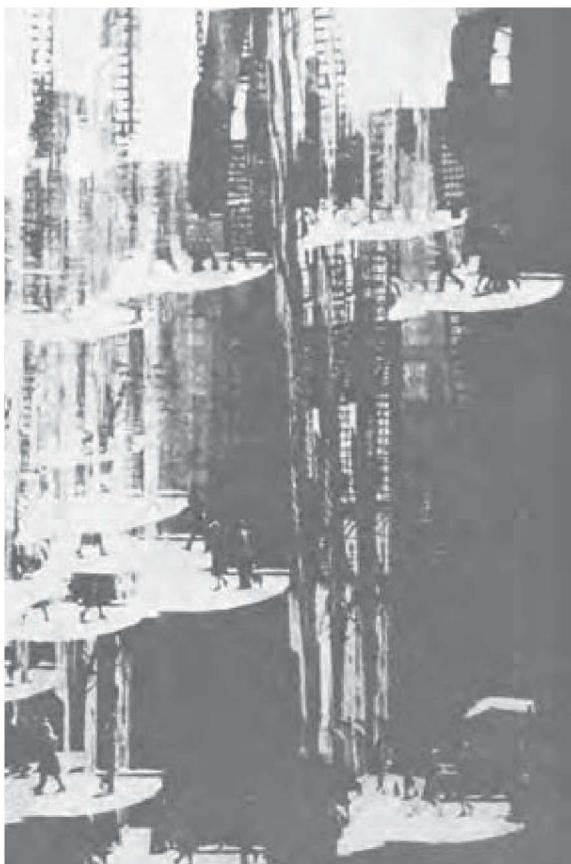
37. ГАРРИ КАЛЛАХАН, американец, 1912–{11)
ФОТОГРАФИЯ, 1955



36

Быстрые акварели Джона Марина запечатлели жизнь Нью-Йорка с таким размахом, который мало кто мог превзойти. Его любимыми темами были море и город: первая освещала беспокойство природы, вторая – беспокойство человека. Используя ломанные линии и обратную перспективу, Марин переносил своего зрителя в город, давая ему тем самым почувствовать архитектуру стремящегося ввысь города, движение мчащихся по нему машин. Он заимствовал у кубистов прозрачную технику живописи не с целью показать предмет одновременно с нескольких ракурсов, а с тем чтобы подчеркнуть ослепительное многообразие огромного метрополиса. При помощи прерывистых и перекрывающихся друг друга изображений

ему удается уместить весь городской ландшафт на маленьком листе бумаги. Бруклинский мост всегда вызывал романтические чувства у американских художников. Марин представлял себе это известное архитектурное сооружение, как фантазию. Несколько мазков кистью изображают стальные провода, сквозь которые мы видим воображаемый ландшафт; одиночная повозка с лошастью, едва уловимые контуры двигающихся автомобилей – вот все то, что ему нужно, чтобы вдохнуть в мост жизнь. Одна птица заменяет целую стаю на фоне заката солнца, отражающегося в высоких облаках. Эта сжатая, ломаная, но полная романтики композиция включает в себя всю городскую панораму, несмотря на использование более чем скромных средств.



37

Гораздо менее сжатым, но схожим по ощущениям, предстает перед нами фотомонтаж американского фотографа Гарри Каллахана. И снова город становится центральной темой в композиции, основанной на множестве ломаных элементов. Стальные провода и дымовые трубы – характерные символы современной Америки – переплетаются в кружевном орнаменте. Маленькие человеческие фигуры двигаются сквозь этот лабиринт бесконечного числа уровней. Все фрагментарно, все происходит одновременно. На первый взгляд может показаться, что даже фотография обязана многим кубизму; но и художники, в свою очередь, позаимствовали многое у фотокамеры. Они были достаточно умны, чтобы понимать, что ее способность к репродуцированию находится вне конкуренции. Современная фотография сделала гораздо больше, чем просто освободила художников от бремени реализма. Она выступает в роли эффективного стимула, обладая уникальной способностью выхватывать крупным планом детали и запечатлевать неожиданные мгновения увиденного.

38. СТЮАРТ ДЭВИС, американец, 1894–1964
КОМБИНАЦИЯ № 2, 1958

Городскими сюжетами увлекался и другой американский художник – Стюарт Дэвис. Здесь мы опять видим импульсы распада, причем настолько интенсивные, что на первый взгляд эта картина могла бы быть принята за коллаж. Все – подпись, слова и синкопированный цвет – наполняет композицию волнением, шумом и настроением. Используя декомпозицию, Дэвис изображает взаимопроникновение явлений современной городской жизни, вплоть до резких какофонических звуков. Если Мондриан четко уравнивал свои упорядоченные композиции, то Дэвис, продуманно разрушая строгую геометрию цветовых пятен, умел передать своей живописью пронзительность городского шума и грохота. Мы почти чувствуем затухающие и вновь загорающиеся неоновые огни; почти видим отражения в слепящих витринах; почти слышим диссонанс шумных улиц. Реалистическое изображение сюжета никогда не вызывало столь разных противоречивых ощущений, какие Дэвис сумел передать в этой полуабстрактной композиции. Отмечая свою склонность изображать в работах изобретенные им слова, он писал: «Художник видит и чувствует не только формы, но также и слова. Мы видим слова везде в нашей повседневной жизни; мы завалены ими». Как

и Швиттерс (Илл. 31), Дэвис реагирует на печатное слово; как Мондриан (Илл. 35), он реагирует на джаз. Однажды художник сказал: «Я думаю, что все мои картины, пусть чуть-чуть, но оказались под влиянием джаза; хотя, конечно, я никогда не пробовал написать джазовую сцену... Именно *традиция* джазовой музыки воздействовала на меня». Он считал, что американские города оказали на него еще одно важное влияние: «Я считаю, что именно они оказали на меня самое большое воздействие. Я принял шум и какофонию (если использовать длинное слово) современной жизни как само собой разумеющееся. Я настоящий урбанист – на сто процентов».



39. АМЕДЕ ОЗАНФАН, француз, 1886–1966
КОМПОЗИЦИЯ, 1922



39

Французский художник Амеде Озанфан в своем раннем творчестве также обратился к условиям кубизма, используя прозрачную технику везде, где у него была в этом потребность. В картине, названной «Композиция», он позволил себе меньше вольностей, чем обычно, поскольку большинство изображенных предметов – бутылки, графины, бокалы – были сами по себе прозрачными. Экономя выразительные средства, Озанфан заставляет каждый абрис работать дополнительно, делая так, что контур одной формы становится продолжением контура соседнего предмета. Как в пазле, все фрагменты находят свое место, соединяясь в финале в целостную композицию. Здесь распад не происходит спонтанно; он жестко контролируется, чтобы еще больше усилить контрасты: света и тени, плоскости и окружности, изгиба и угла, внутреннего и внешнего, позитива и негатива. Строго говоря, композиция построена на целом ряде вариаций. И опять мы видим, как современное искусство

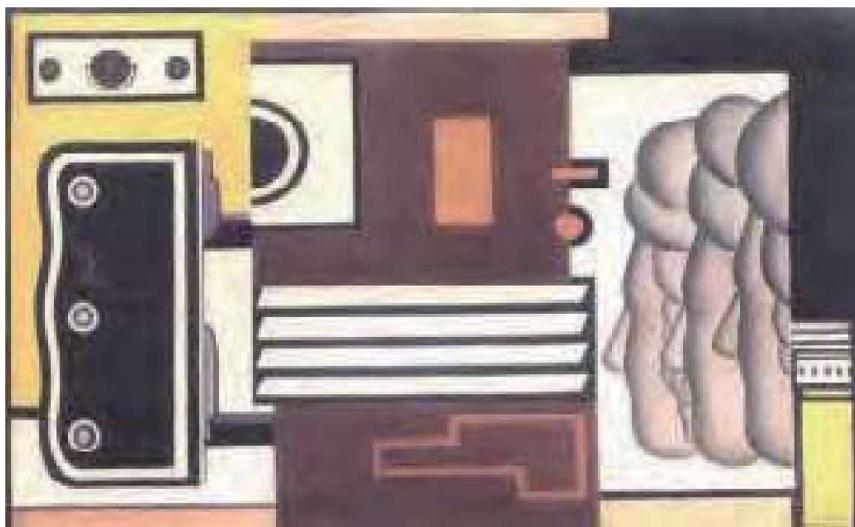
зависит от быстрых техник. Очерчивая контуры двух разных предметов одной линией, Озанфан создал гениальный тип зрительной игры образами. Он не преувеличивал, когда писал: «Я строю, я устанавливаю, я совершенствую свои структуры». Художник преуспел в том, чтобы создавать картины с архитектурной точностью. Преданный последователь кубизма, он разъединял обычные предметы только для того, чтобы снова их соединить, но уже другими узами.

40. ФЕРНАН ЛЕЖЕ, француз, 1881–1955
ТРИ ЛИЦА, 1926

В произведениях Леже формы человеческих фигур часто контрастируют с геометрическими. Этот истинный поклонник современной механизации однажды сказал: «Я использую закон контрастов, который просто необходим для создания впечатления деятельности, впечатления жизни... Я постоянно пытаюсь создать гармонию, построенную на контрастах, используя противоположности, контрастирующие объемы и контрастирующие линии». Разрушая свою композицию на отдельные блоки, Леже накладывает стилизованные человеческие лица на геометрические формы. Для него человек как объект всегда обезличен. «Фигура человека, его тело не более важны, чем ключи или велосипеды», – отмечал он. На представленной картине три профиля являются действующими лицами киноленты, если проектор, находящийся непосредственно напротив них, может быть принят за ключ к разгадке. А может быть наоборот? Может быть, эти профили – образы на экране? Когда Леже писал «Три лица» в 1926 году, он уже несколько лет как был увлечен кинематографом и даже сотрудничал в экспериментальном фильме *Ballet Mécanique*. Композиция его картины, с резкой светотенью, строится на контрасте отрицательных и положительных объемов. Ясно осознавая, что искусственный свет изменяет объекты, Леже обыгрывает тень и предмет, противопоставляя их друг другу, иногда предлагая вместо объема само отсутствие объема.

Распад на этой картине происходит дважды: во-первых, в самой четко поделенной композиции; во-вторых, в фокусировании увеличенных деталей; эта идея крупного плана была заимствована из кинематографа. Три увеличенные головы становятся аудиторией; несколько прямоугольных форм превращаются в катушки с киноплёнкой. Эта картина Леже – еще один пример того, как важна для

современного искусства символика. Если композиция *Леже* и распадается, то она также и полностью собирается, так как художник подчиняет каждую отдельную часть общему целому. Надеюсь, что его картина будет функционировать с той же точностью, что и хорошо отрегулированный механизм, он доводит каждую форму до логического завершения.



40

41. ПАБЛО ПИКАССО, испанец, 1881–(12)
ГОЛОВА ЖЕНЩИНЫ (ДОРА МААР), 1943

Мы видим Дору Маар одновременно и в профиль, и анфас. И видим мы ее не только одновременно с двух разных точек зрения, но и в процессе ее перемещения из одного положения в другое. Даже криволинейные мазки Пикассо вторят вращательному движению. С первого взгляда портрет может показаться безобразно искаженным, но после более длительного рассмотрения он становится нечто бóльшим, чем пародия. Постепенно мы понимаем, что и ломаное лицо, и его намеренно смещенные черты отражают как смену выражения, так и смену положения. Пикассо, как и многие его коллеги, был убежден в том, что искусство, как и сама жизнь, находится в постоянном неистовом водовороте. Эта композиция, хотя и представляет собой далекий отзвук формализма раннего кубизма,

тесно связана с породившим её движением. Неудивительно, что Пикассо использовал свои старые эксперименты, чтобы создавать новые. По-прежнему интересуясь изображением объекта одновременно с разных ракурсов, Пикассо теперь разрабатывает для этой цели более быстрый и экономичный способ. Несколько жирных линий, одна или две опрокинутые плоскости, откровенное искажение форм и черт лица – все это создает удивительно сложный образ. Целый ряд вращающихся фигур, созданных Пикассо, представляет собой нечто большее, чем просто попытку изобразить движение: они стали мощным инструментом для передачи сильной эмоциональной экспрессии.



41

42. ПАБЛО ПИКАССО. ГЕРНИКА, 1937

43. ПАБЛО ПИКАССО. ГЕРНИКА, фрагмент



42

«Герника», часто провозглашаемая самым великим произведением живописи нашего столетия, представляет собой апокалиптическое обвинение в совершении преступлений против человечества. Вся суть этой картины заключена в разрушении, ломаных телах и ломаных формах, изображенных в довольно грубой технике, чтобы реальнее представить жестокость войны. Измученные люди и испуганные животные находятся в жутком хаосе, их эмоции при этом объединены в один всеобъемлющий ужас. Пикассо намеренно включил только те элементы, которые приносили в картину еще больше жестокости и страха, что-то при этом подчеркивая, а что-то убирая. Иногда ему нужна была только обезличенная голова с вытянутой вперед рукой, иногда – все беспомощное тело. Даже вся его рваная композиция, построенная на тревожном контрасте света и тени, с вращающимися фигурами и прозрачными формами, обнажающими друг друга, является демонстрацией увечья. Содержание и форма настолько здесь переплетены, что создается новый визуальный язык страха.

Подобная фреске, эта картина, написанная в память о маленьком испанском городе, который был бессмысленно разрушен в результате воздушной бомбардировки во время гражданской войны в Испании, не только аккумулирует в себе различные формы



43

более ранних работ, где он использовал кубистическую прозрачность для разрушения своих фигур. Но на этом сходство заканчивается. Вместо безликого порядка кубизма он привносит, насколько это возможно, самые сильные эмоции, изобретая новые символы для удовлетворения новых потребностей. Его измученные фигуры, изворачивающиеся и корчащиеся от боли, обращают свои израненные тела к светящейся электрической лампе (излюбленный мотив Пикассо). Являясь одновременно и символическим солнцем, и всевидящим оком, этот слабый луч надежды освещает сходящий с ума мир. Написанная в мрачных черно-белых тонах, «Герника» выросла из многочисленных этюдов и эскизов, что никак не умаляет ее яростную индивидуальность.

распада, но и безжалостно указывает на разрушение самого человека. Возвращаясь к своим ранним экспериментам, Пикассо пытается при помощи краски имитировать вырезки и обрывки, как в коллаже (технике, особенно подходящей для воплощения идеи распада). Он даже добавил клочок раскрашенной газетной бумаги не только как формальный компонент, заимствованный из коллажа, а как зловещий символ современной коммуникации. Пикассо заимствует этот прием из своих

ГЛАВА 6

Распад содержания

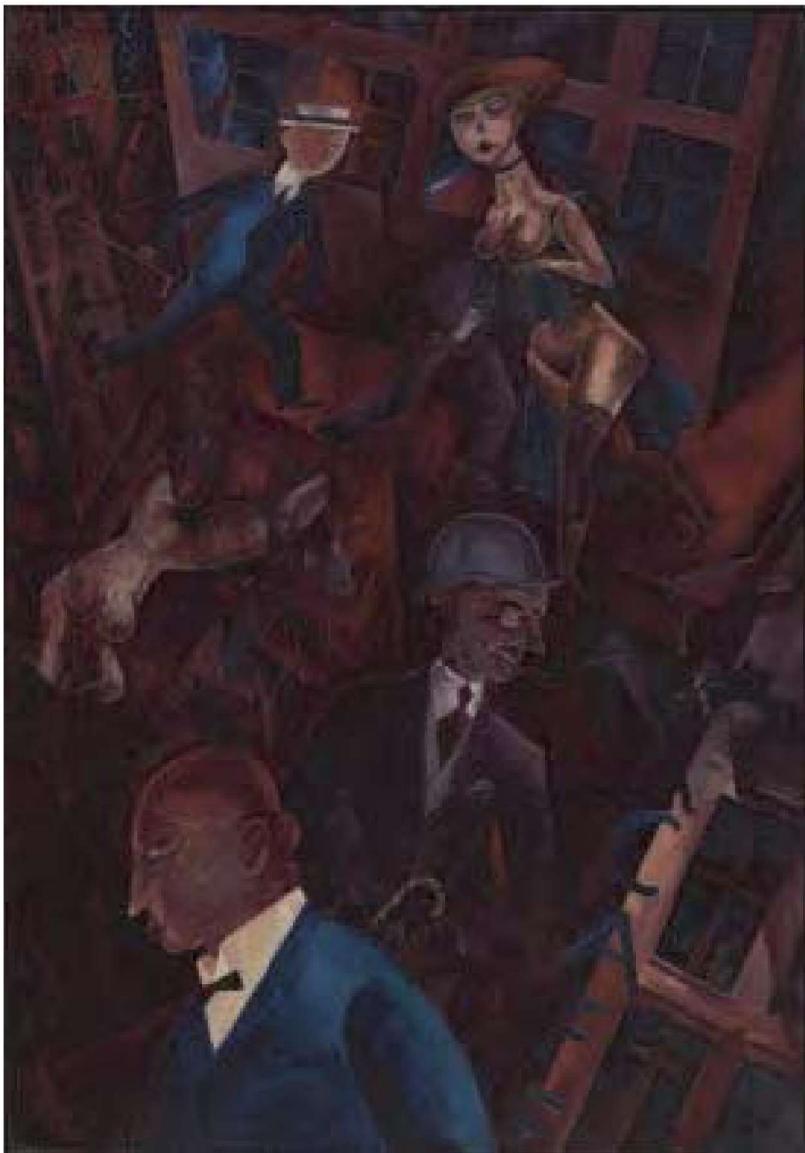
44. ГЕОРГ ГРОСС, немец, 1893–1959 МЕТРОПОЛИС, 1917

Во время Первой мировой войны и особенно после нее дадаизм (движение, получившее название по звукам первого детского лепета) пронесся по Европе. Если футуризм был предвестником войны, то дадаизм был ее следствием. Художники в Швейцарии, Германии и Франции, разочарованные как фальшивыми лозунгами, так и жестокостью, нашли выход в отрицании всех принятых ценностей. С их точки зрения, составленный в нарочито беспорядочную композицию мусорный хлам, помещенный на первом плане и вызывающий шокирующие аллюзии, выражал их собственные нигилистские ощущения. Разочарование было отправной точкой для этих людей, которые отказались от традиционных моральных и эстетических правил. В то время как футуристы, всего лишь несколькими годами раньше, начали возвеличивать современную жизнь, дадаисты стали отрицать ее с уничижительным презрением, возвращаясь к тому, что напоминало инфантильное поведение, но что, на самом деле, оказалось сознательным бунтом, отрицанием всего того, что они когда-то уважали.

Георг Гросс, немецкий художник, один из первых представителей этого движения, в своих картинах яростно разоблачал жадность, коррупцию и разврат, которые он наблюдал во время и после войны. В картине «Метрополис» 1917 года он использовал заимствованную у кубистов прозрачность техники, чтобы изобразить лес разрушающихся зданий, затемненные окна которых обозначены зловещими крестами. На переднем плане деклассированные элементы общества передвигаются, не обращая внимания друг на друга. Изображая хаотичное движение людей и распадающуюся архитектуру, эта *non sequitur* (13) композиция вызывает в нас сильное переживание. Гросс уничтожает все принятые убеждения, все традиционные правила.

Святость религии, женственности, любви и человечности была поправа. Содержание и форма сливаются, чтобы символизировать

как упадок, так и распад. Позднее, когда Гросс переедет в Африку и окунется в менее враждебную действительность, в его работах почти ничего не останется от бывшего сарказма.



45. ДЖОРДЖО ДЕ КИРИКО, итальянец, 1888–(14)
ЕВАНГЕЛЬСКИЙ НАТЮРМОРТ, 1916

46. САЛЬВАДОР ДАЛИ, испанец, 1904–(15)
ПРОСВЕЩЕННЫЕ УДОВОЛЬСТВИЯ, 1929; масло,
наклеенная фототипия

В 1916 году Джорджо де Кирико, написав картину «Евангельский натюрморт», предсказал сюрреализм почти за десятилетие до его появления. Тринадцать лет спустя Дали попал непосредственно под его влияние (по случайному совпадению 1929 год был годом, когда Сальвадор Дали стал официальным членом группы сюрреалистов и начал переводить на полотно свои сны). Картина Дали, названная



45

«Просвещенные удовольствия», свидетельствует о большом влиянии на него де Кирико: это и композиция, состоящая из блоков иррациональных эпизодов, воспроизведенных с максимальным реализмом; это и настойчивое использование несочетаемых перспектив и теней. Оба художника писали картину в картине, как будто хотели приблизиться к идее множественности снов. Дали добавил к своей картине коллаж, используя наклеенную фототипию для того, чтобы акцентировать контраст действительности и фантазии. Противопоставляя иррациональное содержание неожиданно реалистичной манере, эти художники заставили невозможное казаться правдоподобным. Им фактически удалось

заставить нереальное казаться «реальнее», чем сама реальность. Поводом написания обеих картин послужили ассоциативные переживания, имеющие место в разные периоды жизни обоих художников; поэтому легче расшифровать некоторые отдельные эпизоды, чем композиции в целом.



46

В своей работе, наполненной долго вынашиваемыми видениями, похожими на сон и выхваченными из разрозненных отрезков прошлого, де Кирико предсказал эпоху, когда термины психоанализа Фрейда станут повседневными клише. Никогда не относимые к экспрессионизму, его протосюрреалистические картины отражали не внезапные эмоции, а скорее только что открытую уникальность сна с его способностью отражать подсознательное. Отсюда вышли и параноидные видения Дали. Чрезмерную резкость экспрессионизма он заменил небольшими психологическими исследованиями. По его мнению, навязчивые образы обладают способностью подменять непосредственные эмоциональные послылы.

Хотя дадаизм возвестил появление сюрреализма, в основе его лежала совершенно другая философия. Пока дадаисты пытались избежать разочарования при помощи полного отрицания, их последователи пришли к более позитивному решению. Они считали, что мир снов освобождает от стагнации, которую они находили невыносимой для повседневной жизни. Они были убеждены, что сны

являются единственной настоящей реальностью, отсюда и термин «сюрреализм», то есть – сверхреализм.

Утонченная манерность Дали сделала его образы еще более шокирующими. В «Просвещенных удовольствиях» он исследует навязчивые идеи человека с беспристрастной тщательностью. Характерный для сюрреализма прием тематически делить полотно использовался Дали, чтобы показать несвязность эпизодов сновидений. Выдающиеся современные писатели, такие как Джеймс Джойс и Вирджиния Вульф, также разбивали логическую временную последовательность с помощью ассоциаций из своего потока сознания. В их произведениях, как и в картинах сюрреалистов, свободно смешивается прошлое и настоящее.

47. ПАУЛЬ КЛЕЕ, швейцарец, 1879–1940
EILE (СПЕШИ!), 1938, гуашь

48. ГЛИНЯНЫЙ СОСУД ИЗ БУХТЫ ГУМБОЛЬДТА,
Нидерландская Новая Гвинея

Пауль Клее, мастер зрительного обыгрывания образов, специалист малых форм большого значения, юморист, философ и сочувствующий наблюдатель человеческих слабостей, черпал вдохновение из многих источников: из примитивного искусства, из событий и явлений окружающего его мира и из скромных форм природы. Старая поговорка «Ничего нового под солнцем нет» несправедлива. Новым часто становится то, что является квинтэссенцией прошлого и настоящего. Клее был мастером квинтэссенции, беря все, что ему было нужно, из всех частей мира, но делая эти заимствованные образы исключительно своими. Он добивался изображения реальности уже известным способом, соединяя действительность и иллюзию, чтобы изобрести новый графический язык. В его работе сложность кажется обманчиво простой.

К концу жизни Клее обратил свое внимание на ломаные каллиграфические символы, позволяя напоминающим сны воспоминаниям направлять свою кисть. В картине «Eile» («Спеши!») название небрежно вставлено в композицию, но его значение оказывается пророческим. Слово несет предостережение о приближающейся смерти: у Клее уже появились первые симптомы смертельной болезни, и слово «спеши», возможно, напоминало о том, что время



47

быстротечно. Здесь заметно сильное влияние примитивного искусства (сравните с орнаментом на сосуде из Новой Гвинеи). Стараясь избежать излишней утонченности современной жизни, Клее написал в своем дневнике: «Примитивное искусство все еще существует: мы находим его в этнографических коллекциях или у себя дома в детской». Он стремился раскрыть чудеса природы через искренний взгляд аборигенов и детей, пытаясь при этом соединить свежесть их видения со своим приобретенным знанием. Художник писал: «Я хочу быть, как новорожденный младенец, как первобытный человек». Знаки и символы, используемые Клее, взяты из его личной жизни, в то время как иероглифы с Южного моря являются результатом совместного жизненного опыта людей. В примитивном обществе искусство, как правило, представляет собой коллективное творчество, в котором отражена история целого племени или клана. Сегодня же, хотя примитивная техника и является популярной, характер ее более индивидуалистический. Клее, искусный скрипач, изображает символы на своей картине подобно знакам из нотной записи. Находясь под несомненным влиянием примитивного искусства, он, тем не менее, понимал свой собственный век, с его недостатками, парадоксами и заблуждениями, с его захватывающими масштабами и удивительными открытиями. Но только при помощи инсинуации его небольшие работы раскрывают нам все сложности окружающего нас мира.



48

49. ПАУЛЬ КЛЕЕ. AIR-TSU-DNI, 1927, рисунок чернилами

Вспоминая, но ни в коей мере не воспроизводя, похожую на кружево архитектуру Туниса, Клее, через тринадцать лет после возвращения из Северной Африки, исполнил рисунок, который носит загадочное название. Если его прочесть справа налево, три разделенные дефисами слога составят латинское слово *industria* (16), которое могло бы намекать среди всего прочего и на используемую в картине трудоемкую технику, но, более вероятно, что оно указывает на гудящий характер жизни туземцев Северной Африки. Изобретенные Клее названия дают ключ к разгадке его работ. Сначала они могут показаться не более чем шутками, придуманными художником для своего собственного удовольствия, но понемногу они начинают принимать форму, приобретающую все большее, часто двойственное, значение. В картине «Air-Tsu-Dni» придуманное название, похожее на мусульманское слово, дано изящной композиции, напоминающей дизайн текстиля. Мы почти что ощущаем упругие нити, проходящие через прозрачную ткань. Не переставая восхищаться старыми мягкими тканями, Клее особенно обращал внимание на следы, которые время оставило на них, преобразив их. Он пытался передать неправильные формы, сплошные узоры, простоту старых потертых тканей. Испытывая к плоской поверхности листа бумаги то же благоговение, что испытывали ткачи к двумерным возможностям своих тканей, он превращал воображаемую сцену в непрекращающееся действие, выводя его за пределы прямоугольных форм. Мы понимаем, что это только маленькая часть большого города.

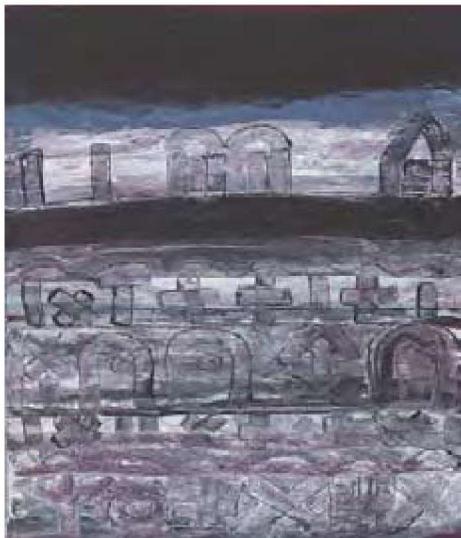


49

Минареты, мечети, башни и улицы – все определяется пересечением, ломаными линиями, подобно тому, как узор ткани определяется разнообразием нитей. Рисунок, четкость изображения

и тонировка полностью определяются линиями. Это напоминает вышитые бисером занавески, которые иногда заменяют двери на Ближнем Востоке. Само мельтешение точек и черточек создает иллюзию мерцающего Востока.

50. ПАУЛЬ КЛЕЕ, НЕКРОПОЛЬ, 1930, гуашь



50

Несомненно, поездка в Северную Африку и Египет оказала влияние на работы Клее, но более вероятно, что как раз внутреннее влечение к Ближнему Востоку подтолкнуло его к этой поездке. Задолго до своего путешествия в Египет (в 1928 году) он заинтересовался иероглифами как идеографическими символами. Существовая в век расцвета печатного слова, Клее не принял его популярности и изобрел свои собственные обозначения. Характерна в этом смысле его картина «Некрополь», написанная гуашью через два года после возвращения из Египта. Используя лаконичные рисунки-символы, художник на одном листе сводит вместе изображения всех известных в мире захоронений. Мы можем найти здесь не только склепы и пирамиды Египта и христианские кресты, но также скрытые могилы многих неизвестных людей. Педантичная техника Клее, использованная в Air-Tsu-Dni (Илл. 49), заменена здесь широкими мазками, которые

лучше подходят для изображения каменных монументов смерти. Подбирая средства для передачи смысла, Клее превратил технику в инструмент исполнения, а не в цель. С помощью сокращенных символов он делает зрителя непосредственным участником, поскольку для того, чтобы разгадать хотя бы одну из его маленьких картин, требуется гораздо больше, чем пассивное созерцание.

Еще до болезни Клее притягивали тайны смерти. Он изображал ее в разных образах: как враждебную, жалостливую или смешную и как последнего освободителя. Еще в 1901 году, в возрасте двадцати двух лет, он написал в своем дневнике: «Я подхожу к смерти по-философски: она завершает то, что не завершила жизнь». В «Некрополе» художник не только разбивает композицию на символы; он также разделяет свою картину на горизонтальные части, указывая на обширные археологические и культурные пласты, скрытые под землей. Созданные человеком погребальные монументы возвышаются один над другим, напоминая нам об исторических кладбищах: и о простых, и о знаменитых; но особенно важно то, что Клее уравнивает их между собой.

51. ПАУЛЬ КЛЕЕ, БАРАБАНЩИК, 1940, гуашь

52. ЖОАН МИРО, испанец, 1893–(17)

ТЕМНАЯ ФИГУРА И СОЛНЦЕ, 1948–1949

Клее, а позднее и Миро, часто обращались к иероглифам, в которых стремительность линии, скорость техники и фрагментированные символы напоминали о свободе примитивного искусства. В «Барабанщике» Клее только один глаз и только две костлявые руки участвуют в барабанной дроби. С такой же экономией средств Миро создал «Темную фигуру», прыгающую перед солнцем. На первый взгляд обе картины могут показаться очень простыми, но, опять, быстрая техника и нарочито открытая композиция добавляют нечто большее к тому, что видит глаз. Когда Клее писал, что «искусство не отражает видимое, а скорее делает все видимым», он, возможно, думал о стенографических приемах, в которых синтезированный символ описывает не отдельные объекты или сцены, а их среду бытования. Современное искусство, в его противостоянии существующему материализму, стало нелегко понимать. Кажется, что фигуры и формы теряют свою целостность по мере того, как иллюзии

подменяют реальность. Человеческая фигура, подавленная абстрактными силами, кажется, решила отречься от своей индивидуальности. Сегодня художников занимают больше сами процессы, а не конечные результаты.

В этих двух картинах Клее и Миро были больше заинтересованы действием, а не действующим лицом. Как и футуристы, отдававшие предпочтение бегу человека, а не человеку в беге, Клее был больше увлечен процессом барабанной дроби, а не барабанщиком, а Миро сконцентрировался на движении, а не на движущейся фигуре. Со свойственной им каллиграфией они передали характер движения. Мы ощущаем и импульсивность «Темной фигуры» Миро, и зловещую мощь «Барабанщика» Клее. Этих художников интересовало прежде всего движение самой жизни. Для Клее фрагмент порой оказывался более интересным, чем целое. Нередко его произведения изображают



51



52

небольшие фрагменты видимого, и эта работа с деталями открывает гораздо большие возможности. Упрощенные образы Миро часто представляют стихийные силы: несколько быстрых линий обозначают солнце, луну, звезды, человека и животных. Оба художника, возможно, были знакомы с некоторыми примитивными пиктограммами европейских доисторических пещер, которые только недавно стали открыты для всеобщего обозрения.

53. ЖОАН МИРО. РАСПАХАННОЕ ПОЛЕ, 1923–1924

54. АФРИКАНСКИЕ ЗОЛОТЫЕ ФИГУРКИ с Берега Слоновой Кости



53

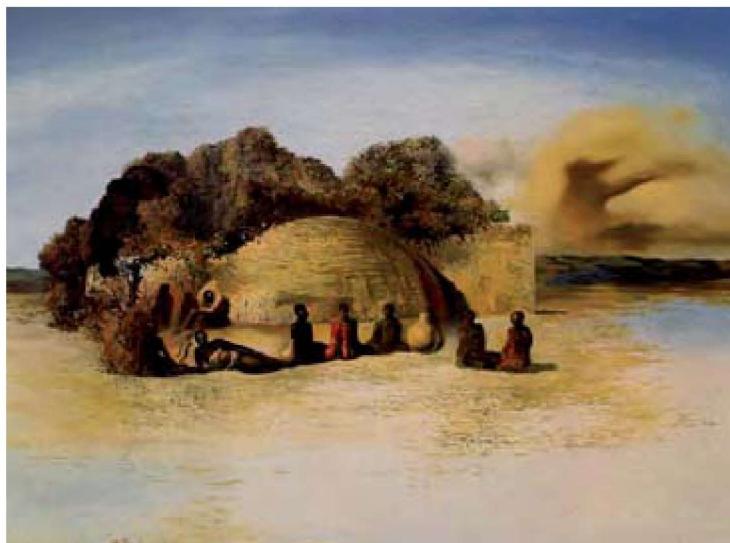
Хотя «Распаханное поле» было написано в Париже, в его основе лежат воспоминания Миро о его доме в Монтрое, около Барселоны. Молодой испанец, приехавший во Францию три года назад, все еще скучал по той жизни, которую он оставил. Нанося на холст символы, обозначающие сельский пейзаж, он особо выделял некоторые важные части целого, заставляя их работать как инструменты коммуникации. Увеличенные ухо и глаз вновь открывали ему звуки и образы из его прошлого, а испанский флаг, развевающийся рядом с французским, напоминал ему о родине. Странные домашние животные, разбросанные по всей композиции, были похожи на золотые фигурки с Берега Слоновой Кости, которые Миро, возможно, увидел в первый раз в Париже, где негритянское искусство приобретало тогда популярность. Используя фрагменты человеческих, животных и небесных тел как ключ к пониманию более важной проблемы, он позволял себе свободно изменять то, что создано природой, изобретая новые очертания и формы, чтобы заменить ими привычные.



54

55. **САЛЬВАДОР ДАЛИ**, испанец, 1904–(15)
ПАРАНОИДНОЕ ЛИЦО, 1935

56. **ФРАНЧЕСКО ДЗУККИ** (предположительно), итальянец,
ок. 1570–1627 (18)
ЛЕТО



55

Если эту картину Сальвадора Дали повернуть вертикально, то необычное изображение примет те очертания, которые объяснят иначе не понятное название картины. Как и итальянский натюрморт XVI века, который при внимательном рассмотрении превращается в огромную человеческую голову, композиция Дали двусмысленна и противоречива. Пугающий профиль, возникающий вместо ландшафта, вызывает в памяти сон, в котором не связанные друг с другом образы сливаются и изменяются с мучительной быстротой. Дали здесь гораздо более виртуозен, чем его предшественник из XVI века; но обоих объединяет одно желание – показать, что некоторые вещи редко являются тем, чем кажутся, особенно на первый взгляд. Следует обратить внимание на то, как скрыты подпись и дата в более ранней картине и как художник необычно маскирует человеческое лицо.



56

Двусмысленное значение изображаемому придавали многие художники, но Дали в своей картине использовал неоднозначные символы не в целях разнообразия. Наоборот, он превращает то, что кажется единым и целостным, в многозначное и многосоставное, растворяя друг в друге две отдельные композиции. Зритель

переключается с одного образа на другой с каким-то неловким чувством двойственности. И это как раз то, чего добивался Дали. Он также хотел представить то, что кажется, тем, чего на самом деле нет; пытался доказать, что материальный мир является западней и разочарованием, что правда никогда не бывает убедительной, что правила опровергаются результатами. Современные художники могли бы ничего больше не изобретать: вполне достаточно того, что они поставили нас перед лицом нашего неоднозначного мира. То же можно отнести и к современной литературе, особенно, написанной для театра абсурда.

Дали, исключительно эклектичный художник, изучил всю историю искусства в поисках образов, которые бы добавили искры в его необычные сюжеты. И Италия XVI века стала одним из многочисленных источников, к которому обратился художник.

**57. МАКС ЭРНСТ, немец, 1891–(19)
ЕВРОПА ПОСЛЕ ДОЖДЯ, 1940**

**58. РЕЗНЫЕ РАБОТЫ С ЮЖНОГО ПОБЕРЕЖЬЯ
ТИХОГО ОКЕАНА**

В начале 40-х годов немецкий сюрреалист Макс Эрнст написал серию изобретательно оформленных картин, которые были настолько запутаны, сложны и занимательны, что отрицали любой рациональный анализ. Самая известная из этой серии картина, немного напоминающая джунгли и заросшие индонезийские развалины, называлась «Европа после дождя» и касалась Второй мировой войны. Как будто бы предсказывая, что произойдет «после потопа», эта картина с поразительным мастерством представляет нам воображаемое разрушение. Никак не связанная по технике исполнения с картиной Пикассо «Герника», она является не менее сокрушительным обличительным актом войне. Богатство поверхности, отточенность деталей и четкость линий и контуров делают изображение еще более ужасающим. Разложение, разрушение и тихий ужас смерти соединены в композиции, при этом одна форма непрерывно переходит в другую. Сталактиты становятся умудренными опытом старцами, обломки становятся костями; изуродованные тела или части тел появляются из-за каждой разрушенной скалы, а скалы, в свою очередь, становятся человеческими профилями. И снова то же стремление

зарядить каждую форму несколькими значениями, поскольку ни один образ не передает точно то, чем ему предназначено быть. Эта композиция, сжатая, неопределенная, иллюзорная и кумулятивная, становится переплетением противоборствующих объектов. Внутренности земли сливаются с внутренностями людей.



57

Разрушение становится жестоким, всеобъемлющим и необратимым; место действия напоминает и выжженную пустыню, и арктические ледники.

Макс Эрнст, восхищаясь скульптурой местных умельцев во время своего пребывания на южном побережье Тихого океана, приобрел несколько интересных работ. Он считал, что эти деревянные резные формы, возможно, и повлияли на него самым «таинственным образом». А его жена, художница Доротея Таннинг, написала о работах своего мужа: «Они иногда демонстрируют одни и те же переживания; одно и то же стремление вставить одну запутанную композицию в другую; одну и ту же таинственную власть белого над черным, мгновенно меняющуюся на власть черного над белым».



58



**59. АЙВЕН ОЛБРАЙТ, американец, 1897–(20)
ИСКУШЕНИЕ СВЯТОГО АНТОНИЯ, 1948**

И опять многочисленные и разнообразные детали медленно образуют форму, чтобы показать больше, чем просто раскрашенную поверхность. Айвен Олбрайт, американский художник, известный своей склонностью к тщательному наблюдению, при помощи физического разрушения изображает нравственную деградацию. Его картина «Искушение святого Антония», с ее изобилующей неровностями шершавой поверхностью, демонстрирует нам болезни современного общества. Раздавленные тела, разорванные тряпки, расколотые камни – последствия земных грехов; на земле остались жить только хищные животные. Изображенное Олбрайтом разложение контрастирует с непревзойденной яркостью его техники. Грубая

текстура так безжалостно обнажает жизнь, что превосходит в этом повседневный реализм. Во многих его картинах тема смерти является основной.

Говоря о своей работе, художник однажды признался: «Я надеюсь управлять зрителем, заставляя его двигаться и думать так, как этого хочу я. Так, например, во многих моих работах, я стараюсь ввести зрителя *в существо* картины, направляя его назад, в стороны, вверх, вниз, чтобы он беспокойно метался по всем направлениям; чтобы он понимал, что объекты находятся в состоянии войны, что они находятся в постоянном движении, напряжении и конфликте. Я стремлюсь дать такое представление о жизни, которое бы заставило людей немного задуматься. Я не собираюсь проводить эстетически приятный эксперимент; я хочу погрузить зрителя в размышления, чтобы он почувствовал себя неловко. Но я не подсказываю ему, над чем надо задуматься». И далее добавил: «Я очень все детализирую, чтобы связать, сплавить воедино, выкристаллизовать различные противоречивые элементы так, чтобы моя картина вызвала сложные чувства». При помощи разрушенной текстуры и дисперсной композиции Олбрайт, настаивая на полном распаде, добивается единства. И опять разрушение приводит к созиданию.



ГЛАВА 7

Распад пространства

60. РОБЕР ДЕЛОНЕ, француз, 1885–1941
ЭЙФЕЛЕВА БАШНЯ, 1909

Художники разрушали пространство по разным причинам: по физическим – для того чтобы показать различные аспекты одного и того же события в одно и то же время; по психологическим и эмоциональным причинам; по декоративным причинам. Французский художник Робер Делоне, который был тесно связан с кубистами, создавал различные варианты Эйфелевой башни, находясь, несомненно, под влиянием ее открытой структуры. С помощью различных, часто противоположных, углов зрения, в отличие от Каллахана (Илл. 37), он заставлял зрителя рассматривать это сооружение с различных положений. Одни ощущали себя внутри башни, двигаясь вверх и вниз; другие – вне башни, устремляя свой взгляд вниз и вверх; третьи смотрели сквозь башню. Это зрительное разнообразие привело художника к кубизму, который в 1909 году, когда эта картина писалась, только начинал свое развитие. Но главное отличие, тем не менее, в том, что Делоне воздержался от того безжалостного дробления формы, которое было присуще ортодоксальным кубистам. Вместо этого, при помощи дезориентированного пространства, он заставил формы казаться ломаными.

Раньше художники выделяли одно направление в пространстве, тщательно разрабатывая законы перспективы, создавая ощущение удаленности объекта. Они признавали, что на расстоянии объекты кажутся уменьшающимися, а линии сходящимися. Но современный художник старается представить картину во всех направлениях, не только в глубину. Для этого он использует каждую возможность, проводя в пространстве глазами вверх, вниз, назад, вперед, по диагонали по мере того, как он приспособливает свою композицию к многочисленным точкам обзора. Для тех, кто живет в современных городах, где автомобили, подъемники, подземные поезда и самолеты движутся одновременно в разных направлениях, в разных плоскостях, с разными скоростями, пространство представляется сложным явлением.

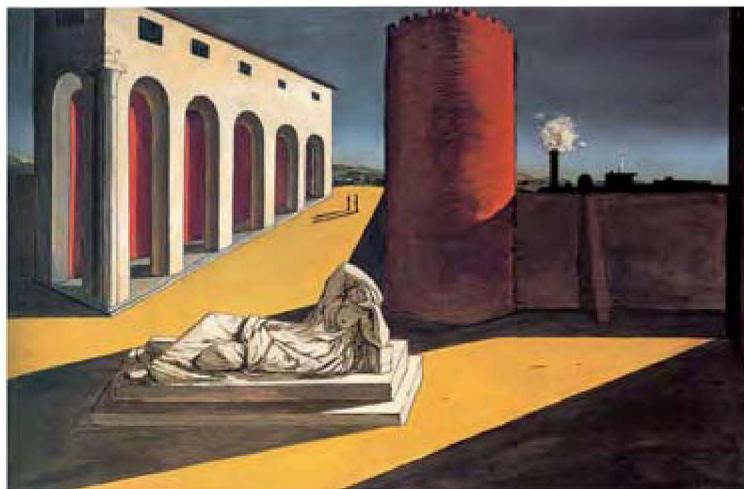


60

61. ДЖОРДЖО ДЕ КИРИКО, итальянец, 1888–(14)
РАДОСТИ И ЗАГАДКИ СТРАННОГО ЧАСА, 1913

Классическая фигура Ариадны, как послание из прошлого, часто появляется на многих ранних картинах де Кирико. Вполне естественно, что итальянский художник, рожденный в Греции, обратился к классическим сюжетам. В своих ранних картинах, наполненных тишиной и спокойствием, он помещал статую Ариадны в не имеющую к ней никакого отношения архитектуру Турина XIX века, где он в то время проживал. Поезд на заднем плане, частый символ в работах Кирико, возможно, напоминает ему о его отце, который приехал в Грецию в качестве инженера по строительству железных дорог

в Фессалии. Пространство во всей композиции сильно искажено, при этом каждая часть картины представлена с разных точек зрения и при разном освещении. Законы прямой перспективы намеренно игнорируются, чтобы придать сцене чувство нереальности, погружения в сон. На этой картине разрушение пространства объясняется исключительно психологическим мотивом. Чувство бесконечной глубины пространства, подчеркнутое постановкой двух мелкомаштабных фигур на заднем плане, возникает из-за нарушения перспективного построения. Возникает чувство тревоги, схожее с тем, какое мы испытываем во сне или когда приходим в сознание после наркоза: неважно, в каком направлении двигаться, все равно никогда не достигнете цели. Перспектива игнорирует все известные законы: линии не пересекаются, хотя, как это ни странно, фигуры с расстоянием действительно уменьшаются, причем расстояние невозможно определить. Композиция, построенная на отдельных воспоминаниях, разделяется не линией, не картинами в картине, а уровнями, строящими пространство, разграниченное произвольно падающими тенями. Источник света двигается с той же произвольной свободой, что и источник зрения. Свет приходит отовсюду, откуда желает художник, при этом расстояние и глубина также кажутся нарочитыми. Законы оптики игнорируются при исследовании тайн психологии. Интересно отметить, что позднее де Кирико отказался от своих ранних убеждений в пользу абсолютного и, к сожалению, часто банального реализма.



62. АЙВЕН ОЛБРАЙТ, американец, 1897–(20)

БЕДНАЯ КОМНАТА – НЕ СУЩЕСТВУЕТ НИ ВРЕМЕНИ, НИ КОНЦА,
НИ СЕГОДНЯ, НИ ВЧЕРА, А ТОЛЬКО ВЕЧНОСТЬ, ВЕЧНОСТЬ
И БЕСКОНЕЧНАЯ ВЕЧНОСТЬ (другое название «ОКНО»), 1941–
1964, фрагмент

Айвен Олбрайт свое видение пространства объяснял так: «Что ка-



62

сается модели, знайте: бесконечность видит мою модель с каждой точки зрения, с каждого временного отрезка, с каждой точки траектории движения. Вид объекта с прямого расстояния всегда

плоскостной, и если вы изображаете объект только с этой точки зрения, то ваше изображение скучно. Мы должны постоянно думать о всем объекте в целом, чтобы он казался убедительным. Только поэтому мне удалось создать такие сложные постановки в моих картинах. Объекты, или можете называть их модели, с которыми я работал, я устанавливал на платформы на колесах, на всякого рода подвижные подставки, чтобы можно было, когда надо, менять их положение, изменять свет, изменять их взаимоположение. Я хочу, чтобы они ни в коем случае не были условными и статичными. Я постоянно их передвигаю, меняя при этом даже их высоту и наклон. Что еще я стараюсь делать? Писать в движении. Я понял, что я умею ходить; я понял, что у меня есть ноги, что я могу двигаться и что я могу видеть объекты с миллиона точек зрения, с различных углов. Посмотрите на кувшин из "Окна". Кажется, что он падает; его тени намеренно перевернуты. Все на этой картине написано с разных положений, все кажется движущимся с различными скоростями, поскольку, естественно, одни движения быстрее других. Как я уже говорил, одна из причин того, что я выбрал такие сложные постановки и использовал такой простой реквизит, в том, чтобы легче передвигать объекты, когда бы и куда бы я ни захотел их переставить, и чтобы я мог изучать их со всех сторон. С помощью произвольных теней и произвольных позиций я заставлял объекты делать все, что я хотел, чтобы поразить и разволновать зрителя. Мне особенно интересно создавать композиции, которые динамичны, которые постоянно находятся в конфликте. Я изображаю не связанные друг с другом формы, я экспериментирую с формами, находящимися в разных положениях в пространстве. Некоторые объекты падают, некоторые поднимаются, некоторые крутятся, некоторые двигаются в сторону; всё находится в как бы управляемом хаосе». Пространство для Олбрайта является мощным психологическим инструментом, которым он умело манипулирует, чтобы управлять зрителем.

63. ДЖОРДЖИЯ О'КИФФ, американка, 1887–(21)
 ЗДАНИЕ АМЕРИКАНСКОЙ ЭНЕРГЕТИЧЕСКОЙ КОМПАНИИ,
 1927

Художники давно изображают город. Целый ряд имен от Каналетто и Гварди до Тёрнера и Моне вызывает в памяти волшебную Венецию. Париж также был излюбленной темой. В последние годы метрополиса, выросший до ошеломительных размеров, остается важной темой для американских писателей и художников. Современные города, с возвышающимися небоскребами и особенно при искусственном освещении ночью, дают новое представление о пространстве. Джорджия О'Кифф, далеко не единственная из огромного числа американских художников, изображающих город ночью, обращается, как и многие ее современники, к



63

Нью-Йорку. Сразу же вспоминаются такие имена, как Реджинальд Марш, Марк Тоби, Ли Гэтч, Лайонел Файнингер, Эдвард Хоппер, Стюарт Дэвис, Джон Марин. Когда О'Кифф писала свой «ночной» вариант «Здания Американской энергетической компании», она поняла, насколько темнота очищает пространство, устрняя все детали,

которыми то загромождено днем. Очень осторожно художник позволяет мерцающему искусственному свету пронизывать всю композицию. Как писал Джон Дос Пассос: «Ночь выдавливает прозрачное молоко из северного сияния...»; или Томас Вулф: «...все, кажется, вздымается со стремящимся к звездам мерцающим великолепием...»; или Фрэнк Ллойд Райт: «Город не только кажется живым; он живой. Но он живет только так, как живет иллюзия». И это вполне справедливо в отношении картины О'Кифф: зданий как будто бы нет, только свет и пространство создают иллюзию перфорированной атмосферы, когда пространство становится важнее формы. Чтобы разрушить форму, художник использует свет. О'Кифф делает перспективу плоскостной, при этом темнота поглощает традиционную прямую перспективу, а эфемерные световые пятна подчеркивают мнимую глубину.

Включенное в композицию имя Альфреда Стиглица, мужа Джорджи О'Кифф, несомненно, свидетельствует о нем, прежде всего, как о прославленном фотографe галереи Нью-Йорка.

64. АНРИ МАТИСС, француз, 1869–1954 КРАСНАЯ СТУДИЯ, 1911

Осенью 1910 года Матисс приехал в Мюнхен специально для того, чтобы посетить проходившую там выставку исламского искусства. С тех пор искусство Ближнего Востока занимало большое место в творчестве французского художника; его не переставали интересовать плоскостные орнаментальные рисунки персидской книжной миниатюры с их плавными арабесками и чарующей цветовой гаммой. Через год после поездки в Мюнхен Матисс написал большой интерьер своей французской студии сплошным узором на монохромном красном фоне. Еще раньше, под влиянием Гогена, Матисс использовал прием уплощения пространственных форм, а теперь, после исламской выставки, он пошел дальше, превращая интерьер комнаты в красивую матовую поверхность, где трехмерность объемов сглажена, а формы взаимосвязаны посредством разрозненных, но повторяющихся цветowych пятен. Даже его композиция с ритмичным повтором прямоугольников напоминает рисунок персидских ковров и восточную книжную миниатюру. Но манера Матисса была более свободной и гораздо менее строгой, чем

это было принято на Ближнем Востоке: он добавил в свою картину спонтанность, так редко встречающуюся в искусстве ислама.

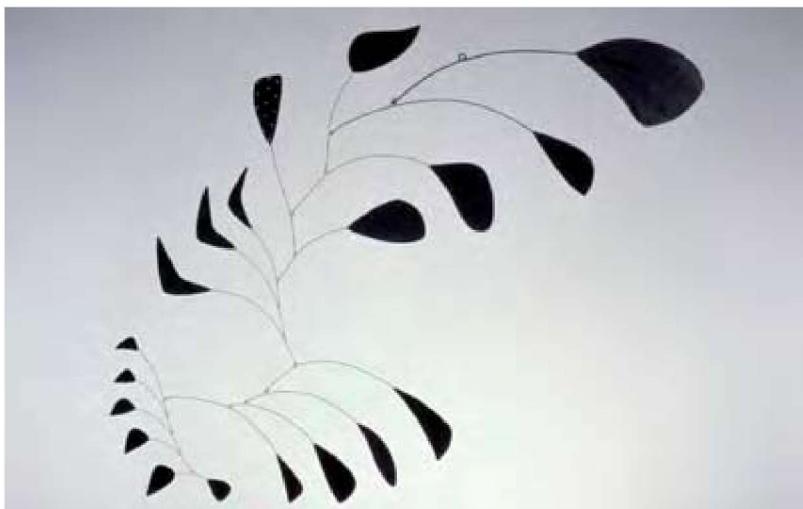
Интересно отметить, что в один тот же год (1911) кубисты поместили свои по-новому составленные формы в ограниченное пространство, а Матисс сделал перспективу плоскостной, но по другой причине. Как самый изысканный и самый смелый колорист своего времени, он обнаружил, что, подчеркивая плоскую поверхность бумаги или холста, он может достичь большей свободы в композиции. Отказ от реалистического изображения глубины пространства позволил ему обыграть повторяющиеся цветовые узоры по всей поверхности холста. Эта комната, произвольно разукрашенная изображениями с собственных картин Матисса, не перегружена перспективными построениями, при этом цветовые узоры буквально перескакивают сверху вниз, вдоль и поперек по всей картине. Полностью освободившись от традиционного построения пространства, Матисс смог создать свою композицию так, как он и задумал и как позволил ему цвет.



64

65. АЛЕКСАНДР КОЛДЕР, американец, 1898–(22)
ЧЕРНЫЙ ПОЛУМЕСЯЦ, 1960, мобиль

Мобиль, новый вид скульптуры, появился в результате нашего интереса к движению и пространству. До этого скульптура была статична, иногда предполагая движение, но никогда не совершая его. Даже футуристы, увлеченные скоростью, никогда не были настолько реалистами, чтобы настаивать на фактическом движении. Основанные на идее гибкости мобили предназначены для действия и по мере своего движения разрезают пространство, чтобы представить многочисленные конфигурации. Они довольно часто управляются двигателем, но могут и не быть механическими. Природа также играет здесь огромную роль. На самом деле, Колдер заявляет, что природа была его самым сильным стимулом. Он был не только первым художником, придумавшим мобиль, но и был первым, кто подчеркивал, что механизмы в своем устройстве часто копируют простые природные формы. Для него движение листьев, прутьев, веток, облаков и птиц не менее сложно и точно, чем работа самого тонкого механизма, созданного человеком.



65

Большой мобиль Колдера, даже находясь в состоянии покоя, преобразует окружающее пространство мощью своей открытой конструкции. Когда поток воздуха заставляет его части двигаться

в сбалансированной гармонии, скульптура оживает и демонстрирует бесчисленное множество меняющихся форм: то падающих, то вибрирующих, то скользящих. Мобили, хотя и являются трехмерными, больше ориентированы на пространство, а не на форму. Скульпторы прошлого использовали более тяжелые материалы и были привязаны к определенной площадке для установки своей работы, но современный художник, имеющий дело с гибкими металлами, конструирует их для прокладывания динамичных траекторий сквозь реальное, а не условное пространство. Подобный распад мы находим и в современных городах, где пространство прорезано силуэтами зданий, дробится разнообразными источниками света, рекламными щитами и движущимся транспортом.

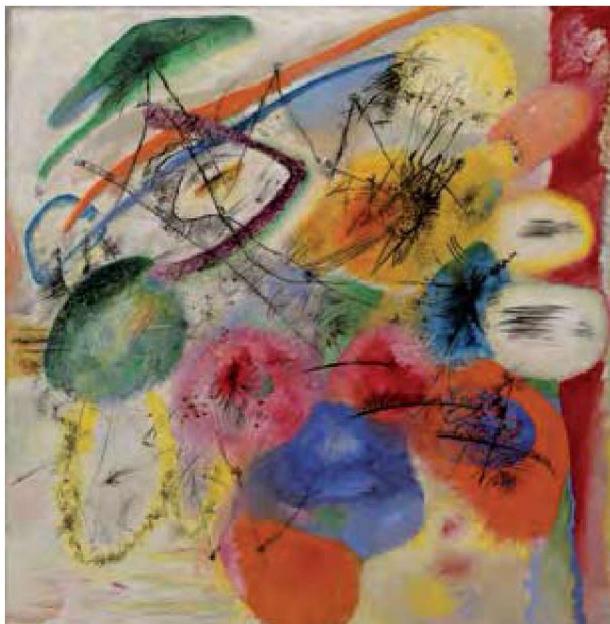
ГЛАВА 8

Распад композиции и поверхности

66. **ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ**, русский, 1866–1944
ЧЕРНЫЕ ЛИНИИ, 1913

Два самых выдающихся предшественника абстрактного экспрессионизма (движения, распространенного в Америке и Европе в 50-е годы) были Моне в его поздний период творчества и Кандинский в его ранний период творчества. Последний из них, часто рассматриваемый как художник, который первым стал писать чисто абстрактные композиции, пришел к выводу, что эмоции могут быть выражены без формальных или опознаваемых символов. Используя всю палитру красок и весь набор кистей, он, независимо от сюжета, составлял различные комбинации из линий, цвета, света, текстуры и градации тонов, чтобы выразить различные чувства. Впервые искусство преодолело заданную точку отсчета. Сосредоточившись на импровизации, Кандинский делал ставку на живое восприятие. Отдавая должное Моне, он писал: «В юности я был впечатлен двумя событиями, которые оставили большой след во всей моей жизни и которые пронзили меня до глубины души. Это была выставка французских импрессионистов в Москве, в частности “Стога сена” Клода Моне (Илл. 1, 2), и постановка оперы Вагнера “Лоэнгрин” в Hof Theatre» (23). В страстном желании воспроизвести неуловимые атмосферные изменения Моне часто превращал свои картины в пульсирующие полуабстракции. Его безразличие к теме сюжета и использование ярких цветовых пятен (Илл. 3) оказали сильное влияние как на Кандинского, так и на абстрактных экспрессионистов. В картине «Черные линии» волнение исходит от быстрой каллиграфии и центробежного рассеивания цвета. Вся композиция разбита на расплывчатые цветовые формы, как бы растекающиеся по холсту. Уже в 1913 году Кандинский освободился от какого бы то ни было влияния традиционной композиции. А более чем через полвека самые авангардные художники Европы и Америки едва ли за ним успевали. Ставя перед собой

задачу передать общее состояние эмоционального напряжения, а не отдельные эмоции, Кандинский проложил путь для абстрактных экспрессионистов, которым, как и ему, предстояло разрушить форму, линию и поверхность в поиске своих собственных спонтанных ощущений.



66

67. МАРК ТОБИ, американец, 1890–(24)
НЬЮ-ЙОРК, 1945, темпера

68. МАРК ТОБИ, НЬЮ-ЙОРК, увеличенный фрагмент

Американский художник Марк Тоби создает цельные композиции, придавая поверхности своих картин подобие паутины. С помощью удивительно сплетенных сетей ему удалось добиться такой выразительности, которая стала характерной для его композиций и положила начало новой технике, получившей название *белое письмо*. Однажды он сказал о своей работе: «В сороковые годы при помощи переплетения бесчисленного множества отдельных линий я смог добиться ощущения массы. Я пытался создать мир более

тонких субстанций, придавая линиям динамический и ритмический акцент. Но я не думаю, что я ставил себе осознанные цели. Я отчетливо помню одну-единственную цель, когда в 1918 году я сказал себе: «Если я больше ничего в своей карьере художника не сделаю, то хотя бы разрушу форму». *Белое письмо* появилось в моих работах подобно тому, как на земле в определенное время внезапно распускаются цветы. Благодаря этой технике я обнаружил, что могу изображать неистовые ритмы современного большого города, чего я никак, даже приблизительно, не мог добиться с помощью техник Ренессанса. Другими словами, с помощью каллиграфических линий я смог уловить беспокойный пульс наших современных городов. Я начал работать над этим в Англии, в Девоншире, в 1935 году, когда вернулся с Востока, где изучал китайскую манеру живописи. Линия, а не масса, стала для меня доминирующей, но

я все еще пытался дополнить ее изображением реального пространства. Писать картину, в цвете или в нейтральных тонах, стало для меня потребностью. В конце концов я нашел такую технику, которая дала мне возможность уловить то, что особенно привлекало меня в городе: огни, вьющиеся ленты дорог с мчащимися



67

автомобилями, потоки людей, куда-то несущихся со своими проблемами, – словом, все то, что совершенно не похоже на плавное течение хлорофилла по жилкам листа».

Никто в нашем столетии не восхвалял с такой изобретательностью сияние современных городов, как Тоби. Следующие строки были написаны Фрэнком Ллойдом Райтом, когда он, возможно, находился под впечатлением картин этого художника: «Ночью, существуя вне реального мира, этот чудовищный конгломерат демонстрирует несметное количество силуэтов и форм неожиданной красоты, которые отражают и преломляют свет...»



68

69. ФРАНЦ КЛАЙН, американец, 1910–1962
НЬЮ-ЙОРК, 1953

70. Фотография стальных балок

Другая картина под названием «Нью-Йорк», но на этот раз Франца Клайна, диаметрально противоположна картине, изображающей город таким, каким видел его Тоби. Клайн, тоже американец, но почти на двадцать лет моложе Тоби, считал, что названия его картин были, как правило, неоднозначными: «Иногда мои картины похожи и визуально соотносятся друг с другом гораздо больше, чем по смыслу и истории их написания... Поэтому, когда мои картины выглядят несколько похожими, я даю им одинаковые названия... Часто – это названия мест, где я находился приблизительно в то время, когда писал картину...» Когда Клайн работал над картиной «Нью-Йорк», он жил недалеко от Третьей авеню, где в то время разбирали пути наземной железной дороги. Трудно не соотнести эту черно-белую композицию с той конструкцией, разрушительная сила которой у нас ассоциируется с разобранными рельсами и стальными балками. Незадолго до своей смерти Клайн сказал: «Я не изображал какой-то объект – фигуру или стол; я изображал структуру, которая становится картиной».

Вместо того чтобы разрушать всю поверхность картины белыми каллиграфическими линиями, как это делал Тоби, Клайн достигал это обратным действием, расширяя несколько жирных черных

линий до колоссальных пропорций. Тем не менее он писал не только черные линии на белом фоне; для него белый цвет структурно так же важен и часто накладывается поверх черного. Спонтанно нанося краской штрихи, художник изображал ту неприукрашенную грубую силу, которую мы обычно отождествляем с урбанистической Америкой. Возможно, наша национальная любовь к «громкоговорителям» происходит из той же самой потребности к усилению и преувеличению. Клайн был склонен к отрицанию традиционной формы, и нет никаких сомнений, что его агрессивные, ломаные, открытые композиции изображают безграничное пространство. Его работа обладает притягательной непосредственностью; мы как бы оказываемся внутри картины, ощущая наложение каждого мазка. Выделяя только один структурный элемент, Клайну часто удавалось изобразить весь метрополис — не таким, каким он ему кажется, а таким, каким он его чувствует, когда пишет.



69



70

71. ПЬЕР СУЛАЖ, француз,
1919–(25)
АВГУСТ 22, 1961

Эта картина французского художника Пьера Сулажа более девяти футов длиной; но, тем не менее, она не кажется чрезмерно большой. На самом деле, ее огромный размер входит

в число ее достоинств. Картина обладает такой притягательной силой, что на первый взгляд напоминает работы Франца Клайна, возможно потому, что он и Сулаж специализировались преимущественно на черно-белых композициях, выполненных энергичными мазками. Но, на самом деле, есть и сильные отличия. Как художник, Сулаж был сформирован изысканностью галльской среды, в то время как Клайн был представителем набирающей силу Америки. Для него так называемый плохой вкус его страны становился питающим стимулом. А картины Сулажа более элегантны, более отточены, более сдержаны; при этом пастозные мазки ничего не потеряли от энергичных ударов кисти. Его полотна кажутся постоянно сырыми, как будто по ним только недавно прошелся мастихин. Композиция, представленная здесь, не имеет специального названия, только дату. И для художника, и для зрителя смысл кроется в наслаждении насыщенным мазком, которым художник так умело манипулирует. Другими словами, краска сама становится одновременно и *raison d'être* (26), и образом.



71

72. ВИЛЛЕМ ДЕ КУНИНГ, американец, 1904–(27)
РАСКОПКИ, 1950



72

Картина «Раскопки», со своим сплошным рисунком и теплым цветом глины, напоминает нам ощущения, которые мы испытываем при копании в земле и, возможно, в самих себе. Загадочные кривые анатомического характера, которыми изобилует картина, вызывают в нашем воображении то распухшие части человеческого тела, то плавные очертания китайского пейзажа. Де Кунинг утверждал, что эти символы не были преднамеренными и что идея картины возникла, когда он увидел колышущиеся рисовые поля с работающими на них людьми. Его интересовали личные ощущения, связанные с копанием в земле. Он был больше занят своими личными эмоциями, вызываемыми этим процессом, а не самим процессом.

Являясь лидером американского абстрактного экспрессионизма, Виллем де Кунинг долгое время был занят выражением своих мимолетных ощущений, которые он испытывал непосредственно во время создания картины. Обычно не делая предварительных набросков, он позволяет своим навязчивым ощущениям управлять

собой. В картине «Раскопки» художник создал замкнутую композицию, состоящую из взаимосвязанных элементов без единого центра притяжения: ни начала, ни конца, ни границ. Хотя холст ограничен со всех четырех сторон, эта беспокойная композиция, кажется, выходит за свои границы и отображает постоянные ощущения и переживания самого художника. Это изображение с искусно переданным движением связано не с процессом копания как таковым, а с ощущениями, которые человек испытывает, когда он копает землю, отбрасывает ее или роется в ней. Время от времени художник ломает поверхность очень резкими мазками и стремительными линиями; иногда делает это при помощи небольших пятен, напоминающих оттенки драгоценных камней, которые намекают нам о сокровищах, скрытых в земле или в нас самих. Английский художник Грэм Сазерленд однажды написал: «...художник – своего рода промокательная бумага: он впитывает впечатления; он сам, как никто другой, неизбежно является частью мира. Поэтому он не может не вбирать в себя скрытое значение очевидного хаоса цивилизации XX века». Если это можно применить к де Кунингу, или хотя бы к его «Раскопкам», то он показывает нам не только хаос, но и пути к спасению. Его картина представлена выразительными мазками, а не выразительными фигурами.

73. ДЖЕКСОН ПОЛЛОК, американец, 1912–1956 НОМЕР 27, 1950

Менее сдержанный, чем де Кунинг, Джексон Поллок превратил бесформенность своих картин в новую форму. Воссоздание для него было не структурирующим процессом, как это имело место у кубистов, а неуловимым потоком, в котором разрушение становится и формой, и содержанием. Ни до него, ни после никто не осмеливался так игнорировать все установленные правила. Работы Поллока являются апофеозом современного распада. Разрушено все: линия, свет, цвет, форма, краска, пространство и фактура. Его густо сплетенные паутины, капли, ручейки и сгустки краски иногда считали сверхреалистическими признаками анархического мира, но фактом остается то, что его работа не была ни чисто реалистической, ни чисто случайной. Это было чувственное воплощение его собственных ощущений относительно его собственной среды – среды достаточно нестабильной, чтобы исключить формальное толкование. Америке всегда была присуща избыточность во всем: предпочтение молодости,

предпочтение тому, чего слишком много; тому, что слишком быстро и тому, что слишком скоро. И Поллок, как никто другой, смог представить этот сложный образ. Очевидно, что он не пытался решать формальные проблемы; скорее, он создавал новую форму негодования, которая могла бы отразиться эхом и в нем самом. Из этого лабиринта красок он не давал выхода зрителю, который везде оказывался под гнетом сложных противоречий. Имея совершенно другую мотивацию, чем сюрреализм, абстрактный экспрессионизм оперировал не символами подсознательного, а спонтанными ощущениями художника в момент работы. Абстрактный экспрессионизм и, особенно, Джексон Поллок были последними, кто отрекся от всего того, что провозглашали Ренессанс и классическое искусство.



ГЛАВА 9

Распад в скульптуре с появлением новых технологий и материалов

74. КОНСТАНТИН БРАНКУЗИ, румын, 1876–1957
ПТИЦА В ПРОСТРАНСТВЕ, 1925, бронза

Бранкузи использовал по максимуму материал, с которым он работал, полируя свою бронзовую скульптуру до ослепительно сверкающего состояния. Последний великий скульптор, работающий в классической традиции, он, помимо всего прочего, был автором важных инноваций XX века. Новейшие эксперименты с металлом в современной скульптуре во многом обязаны безупречной зеркальности поверхностей произведений Бранкузи, где различные проявления скользящего света предвещают рождение нового типа пространственной скульптуры – мобиля. И хотя его известная работа «Птица в пространстве» сама по себе статична, ее полированная поверхность изломана множеством подвижных отражений, которые создают удивительное ощущение скорости. Чисто технически в этой скульптуре никоим образом не заложен распад, часто сопровождающий современное искусство; более того, ее поверхность цела и безупречна. Но когда отражения



74

порхают по сверкающему металлу, форма кажется распадающейся на составные части, а движение становится почти ощутимым, как в мобиле.

«Птица», с ее танцующими отражениями и утонченной, как бы вбирающей в себя воздух формой, предполагает движение вверх и поэтому, возможно, иногда называется «Птица в полете». Ясно, что Бранкузи не интересовало движение какой-то определенной птицы; его занимал символ свободного полета, всей подъемной силы, всего высвобождения от земной гравитации. Это его единственная работа, имеющая двойной смысл: идею полета художник соединил здесь с образом вытянувшейся птицы, которая вот-вот взлетит. Тенденция современного искусства сочетать много образов в одной работе возникла под влиянием Бранкузи и Фрейда. Бранкузи обычно заимствует идеи своей скульптуры у природы, он абстрагирует антропоморфные и анималистические формы, приводя их к безупречной гармонии. Помимо большой серии, посвященной птицам, Бранкузи неоднократно обращался и к антропоморфным формам, часто используя фаллическую символику, отождествляемую с происхождением жизни. Многие критики считали его самым великим скульптором после Родена; и, несомненно, он был мастером сжатости стиля, заставляя один наиболее значимый символ выступать вместо целого.

75. ХУЛИО ГОНСАЛЕС, испанец, 1876–1942

ЖЕНЩИНА С ЗЕРКАЛОМ, 1936, железо

Хулио Гонсалес, обычно считающийся отцом современной сварной скульптуры, не был признан при жизни. Гораздо позднее, когда все больше и больше американских и европейских художников перенимали его идеи, работы этого художника были по достоинству оценены. Начав свою деятельность в Испании как мастер по металлу, позднее он переехал в Париж, где в начале тридцатых годов в сотрудничестве со своим соотечественником Пабло Пикассо экспериментировал с различными сварными скульптурами. Через несколько лет Гонсалес создал скульптуру «Женщина с зеркалом». Для нее потребовались самые неприятные детали: прядь волос, рамка для зеркала и нечто, напоминающее согнутую руку и изгиб женского тела. Но еще интереснее, чем сама фигура, было то, как эта открытая конструкция неправильной формы оживала в окружающем про-



странстве. Грубый металл, как и следы сварки, были намеренно не обработаны – манера, которую Гонсалес откровенно перенял у современной индустрии. Эта угловатая фигура, как бы иронизируя над механизацией, говорит нам о том, что даже самые соблазнительные женские формы должны уступить техническому прогрессу. На фоне огромного числа подражателей Гонсалеса выделяет та волшебная сила, с которой он преображает металл. Его железные фигуры никогда не бывают просто декоративными – они представляют собой строгие структуры, в которых каждое движение строжайшим образом выверено.

Новый интерес к сварке полностью изменил природу скульптуры. Теперь стала возможна открытая форма. По мере того как сварка вытеснила более медленные процессы литья и резьбы, она предоставила и более простую и свободную технику, заменив резец и руки скульптора паяльной

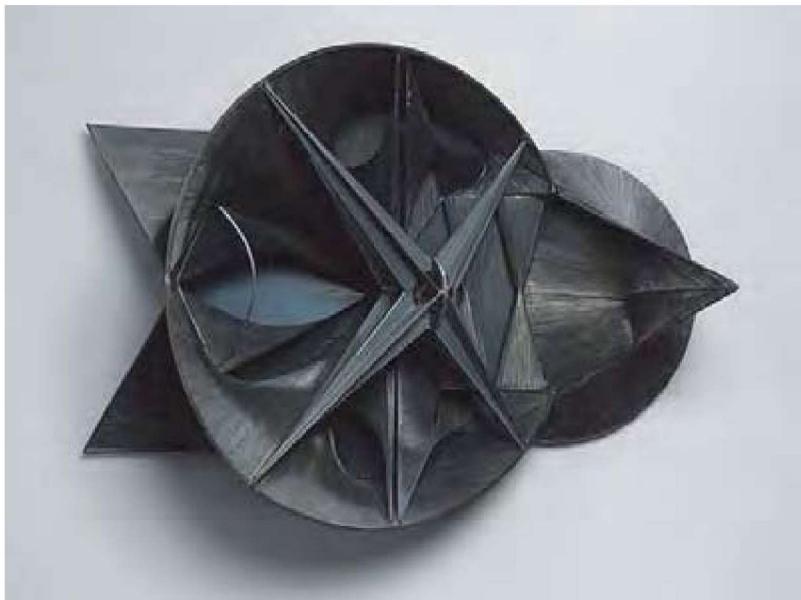
75 лампой. Как и современные художники, скульпторы XX века пытались обойти все традиционные правила, предпочитая методы, дающие свободу импровизации. Вполне очевидно, что в современном мире, где даже дети знакомы с секретами конвейерной сборки, новые технологии и материалы не могли не оказать сильного воздействия на художников.

76. НАУМ ГАБО, русский, 1890–(28)

ЛИНЕЙНАЯ КОНСТРУКЦИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ, 1950,
пластиковая и нейлоновая нить

Используя прозрачные материалы – пластиковые и нейлоновые нити, Наум Габо попытался преодолеть монолитность формы. Независимо от того, где стоит зритель, конструкция, по мере появления друг за другом разных составляющих, принимает различные конфигурации. Теперь прозрачность конструкции и ее многообразие доведены до крайней степени. Основанная на мираже сложных линейных повторов, эта конструкция, как и многие другие современные работы, больше нацелена на освоение пространства, а не формы. Создание целостной, сплошной формы, до недавнего времени являющееся главной целью искусства, теперь не представляло большого интереса. В один из самых материалистических периодов в истории художники постоянно отворачиваются от материального, пытаются уйти от него через бесконечность пространственных объемов. Задолго до того как «космическое путешествие» стало обычной фразой, художники и скульпторы уже обыгрывали эту, тогда еще иллюзорную, идею. Год за годом они пытались разорвать существующие ограничения и выйти на неисследованные просторы. Габо писал: «Существует буквально бесчисленное количество способов рассмотрения моих конструкций. Вы просто не можете правильно понять их с какой-то одной статичной точки обзора... Очень многие свои работы я сделал из пластика с одной простой целью: подчеркнуть прозрачную природу пространства... Не забывайте, что до нас художники игнорировали пространство. В своей работе они признавали только тот простой факт, что объекты действительно существуют в пространстве и что пространство окружает их; а я в своей скульптуре пытаюсь показать, как пространство пронизывает все – каждый объект – и становится частью скульптуры; при этом видимый элемент совпадает с фактическим материалом, из которого сделана скульптура».





77

77. АНТОН ПЕВЗНЕР, русский, 1886–1961 (29)

ФАУНА ОКЕАНА, 1944, латунь и окисленное олово

78. ПОГРЕБАЛЬНАЯ ФИГУРА. Бакота, Французский Габон

Старший брат Габо, Антон Певзнер, поселился во Франции после того, как оба художника покинули Россию в 1922 году, когда там усилились нападки на искусство абстракционистов. Габо позднее уехал в Соединенные Штаты, где и остался. Эти два художника, которые считали, что «конструирование» их скульптур должно осуществляться с научной точностью, были лидерами движения, называемого, соответственно, конструктивизмом. В «Реалистическом Манифесте» 1920 года они заявили: «Мы строим свою композицию, как инженер свой мост, как математик свою формулу планетарной орбиты...» Вплоть до своей смерти в 1961 году Певзнер так же много экспериментировал с нетрадиционными металлами, как Габо с пластиком. Формы произведений Певзнера составлены из множества сложных открытых конструкций, а их поверхности сотканы из бесконечного числа линейных волокон, при этом его работы напоминают примитивные ритуальные фигуры из Французского Габона. Негри-



тянские художники этой области часто отдавали предпочтение металлу, а не обычному дереву, используя его в ритуальной скульптуре в виде множества тонких нитей, возможно пытаясь запечатлеть символы своего племени в этих странных бороздчатых фигурах. Певзнер также использовал похожие ребристые текстуры, ритмический повтор которых завораживал; но художник при этом преследовал совершенно другую цель. «Фауну океана», сделанную из латуни и окисленного олова, надо рассматривать с разных углов зрения. Эта конструкция, предназначенная для того, чтобы висеть на стене, изменяется по мере того, как меняется свет и как зритель меняет свое положение. Ее упругая асимметричная форма и своеобразная поверхность, по-видимому, имитируют органическую растительность. Одни считают, что это раковина с отпечатками волн и следами песка; другие думают, что это объекты, мерцающие под водой в отраженном свете. Скульптура Певзнера провоцирует свет изменять ее шероховатую поверхность и раскрывать ее загадочные пустоты. Это не буквальное реалистическое изображение предмета, а только намеки и ассоциации. Тем не менее и внешняя

78 форма, и внутреннее содержание этой композиции отсылают нас к морской теме. В этой работе Певзнер сумел применить чистую и бескомпромиссную технику для изображения таинственного подводного мира.

79. АЛЬБЕРТО ДЖАКОМЕТТИ, швейцарец, 1901–1966
ВЫСОКАЯ ФИГУРА, 1949, бронза

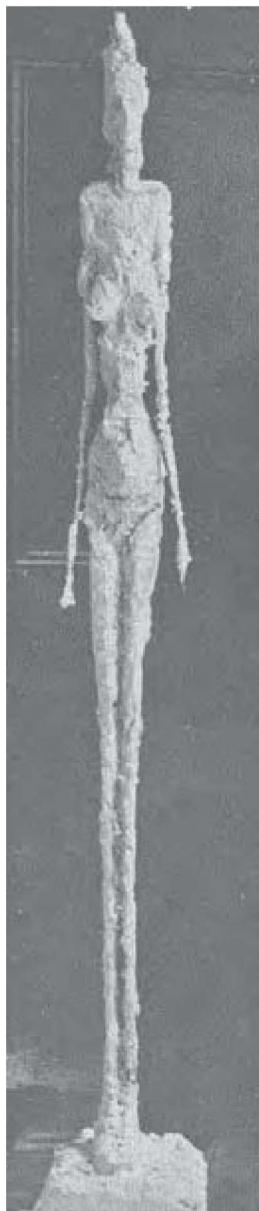
80. АЛЬБЕРТО ДЖАКОМЕТТИ.
ЭТЮД «ВЫСОКОЙ ФИГУРЫ», 1947, штукатурка

Скульптура Джакометти, чрезмерно высокая и сильно вытянутая, делает окружающее пространство огромным. Лишенная всяких изобразительных деталей, она одиноко стоит, притянутая к земле своими тяжелыми ногами. Мы ощущаем, что фигура вытянута до предела и что, если ее вытягивать дальше, она разорвется от чрезмерного растяжения. Сам процесс истончения, породивший такой жесткий и истощенный образ, является еще одной характерной чертой сегодняшнего интереса к нематериальному миру. Даже поверхность этой бронзовой фигуры была сформирована Джакометти так, чтобы показать разрушение природы. Художник сводит к абсолютному минимуму используемый материал, привлекая тем самым внимание к своей вечной теме – изоляции и одиночества человека.

В предварительном этюде, выполненном из штукатурки, фигура была больше похожа на женскую: руки свободнее, голова больше, формы полнее. Но потом Джакометти дематериализовал образ, превратив его в вертикальную, как бы дрожащую от холода, жилистую фигуру. Сам он однажды сказал: «Для меня фигуры никогда не были сплошной массой, скорее – прозрачными конструкциями». Некоторые современные скульпторы добились того же результата, используя прозрачные материалы; другие использовали открытые композиции; но только один Джакометти создал форму, сократив объемы почти до самого их исчезновения. Независимо от постановки, пропорций и степени индивидуализации, фигуры Джакометти всегда кажутся чрезвычайно далеко стоящими, как будто их истонченность и нечеткость контуров являются следствием удаленности на большое расстояние.



79



80

81. ГЕНРИ МУР, британец, 1898–(30)

ПОЛУЛЕЖАЩАЯ ФИГУРА, 1945–1946, этюд из терракоты

Генри Мур, искусно перфорирующий свою скульптуру для того, чтобы лучи света заиграли по ней и сквозь нее, во главу угла ставит пластичность. Его «Полулежащая скульптура» напоминает волнообразные изгибы природного ландшафта, где округленные холмы как бы колыхнутся под меняющимся светом, а скалы обтесаны ветром и морем. Но Мур не имитирует эти формы; наоборот, отдавая должное их универсальной значимости, он будто подвергает свою скульптуру воздействиям времени и стихий, которые на самом деле изменяют природные формы.



81

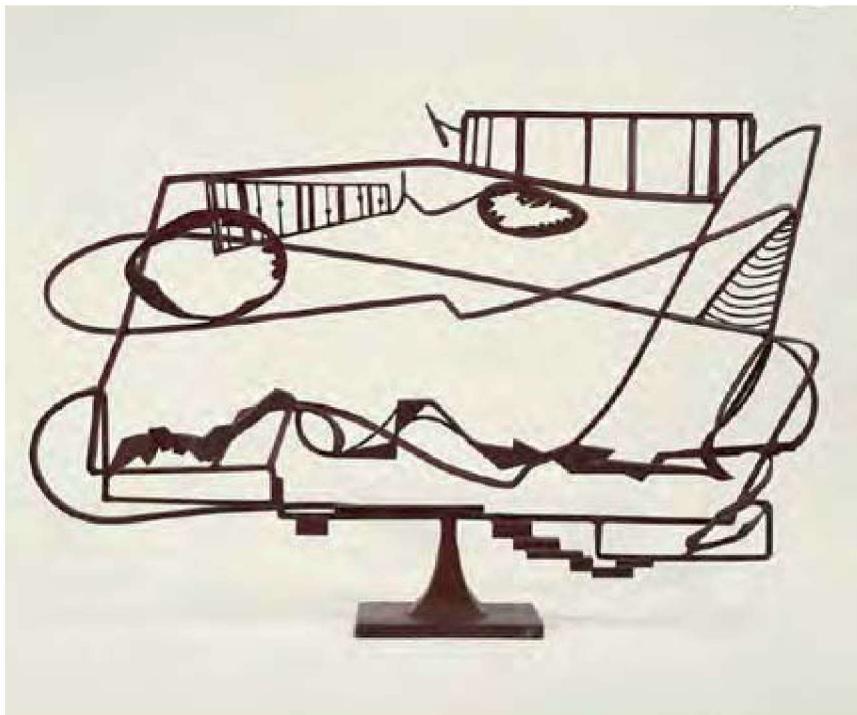
Со времен Тёрнера еще ни один английский художник не объяснял так свою эпоху и так не воздействовал на соотечественников, как Мур. Многие современные английские скульптуры созданы под его влиянием. Хотя в ранние годы своего творчества он создал несколько совершенно абстрактных работ, его подход, чаще всего, был абсолютно гуманистическим. Основным объектом художника всегда был человек, но в более широком, общем значении этого слова. Он, как правило, создает женские фигуры, символизирующие Землю-Мать, плодородие – образы, которые иногда превращаются в сложные композиции, где одна форма угадывается внутри другой. Детали сведены до минимума, кроме тех случаев, когда они нужны для разработки центральной темы. Работа Мура значительно

отличается от работы Джакометти. Хотя в центре внимания обоих художников находится человек, скульптура Мура массивна, фундаментальна, грандиозна; а скульптура Джакометти, наоборот, представляет собой неуловимый плод воображения. В скульптуре Мура воплощена популярная идея Фрейда отождествлять женское тело с изгибами холмов. Для него пустоты так же важны, как и сама форма. Никогда не являясь только случайными лакунами, они используются как отрицательные формы, подчеркивающие выразительную плотность истинной формы. Мур часто отмечал, что он разрушает пространство при помощи формы, а не наоборот.

82. ДЭВИД СМИТ, американец, 1906–1965

ПЕЙЗАЖ РЕКИ ГУДЗОН, 1951, сталь

«Сталь для меня – естественный материал, – сказал однажды Дэвид Смит, – я покупаю листовую сталь, это мой материал. Кого, после кубизма, волнуют формы? Существуют только плоскости». «Пейзаж реки Гудзон», лирическая стальная скульптура в виде сварной непрерывной конструкции, во многом похожая на бесконечный рисунок в воздухе, демонстрирует безразличие к традиционной форме, что типично для этого американского художника. Смит сделал более сотни рисунков реки Гудзон, когда во время своей преподавательской деятельности был вынужден постоянно ходить вдоль берега реки. Он утверждал, что скульптура была последовательным образом **(31)** этих рисунков, а под последовательным образом он имел в виду «иллюзорный образ, подсознательный образ, сменяющийся образ». В скульптуре, не представляющей собой явного изображения реки Гудзон, тем не менее, угадываются волны, течение, холм и мост – все то, что вызывает у нас ассоциации с речным пейзажем. Сам Смит однажды спросил: «Моя скульптура – это река Гудзон? Или это движение и видение?» Смит был одним из первых американцев, кто использовал и усовершенствовал процесс сварки. Когда ему еще не было двадцати, он работал клепальщиком на заводе Студебеккер в Саут-Бенде. Его скульптура, созданная, прежде всего, под влиянием Гонсалеса, зависит от свойств используемого материала. Мы чувствуем предел прочности стали, понимаем, что металл по желанию может быть изогнут при помощи паяльной лампы и нагревания. Трудно себе представить более открытую конструкцию и более полное преодоление материальности формы.



82

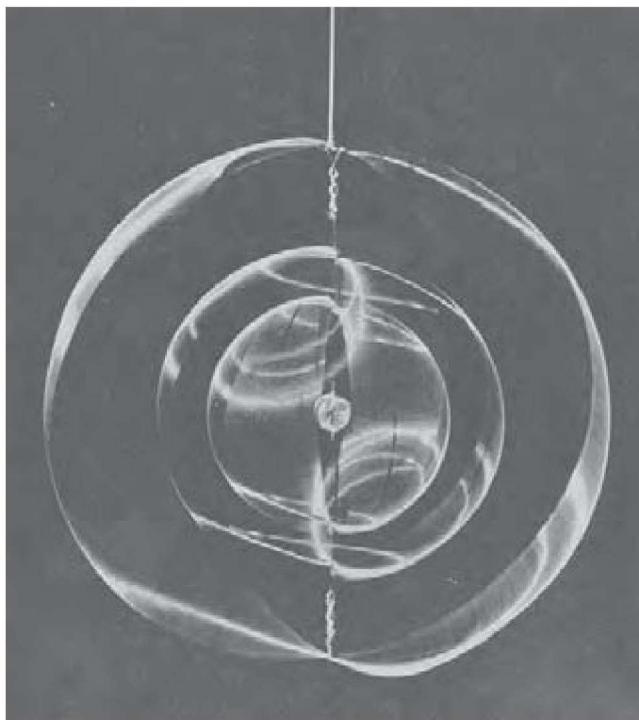
83. ЛЕН ЛАЙ, американец, 1901–(32)

КРУГЛАЯ ГОЛОВА (во вращении), 1959, 4 полированных кольца

84. ЛЕН ЛАЙ. КРУГЛАЯ ГОЛОВА (в более быстром вращении)

Как и Колдер, Лен Лай экспериментирует с реальным движением. Его металлическая скульптура, полностью зависящая от скорости, зрительно изменяется по мере повышения или снижения скорости. Обычно Лай использует только самые простые материалы – гибкие металлические прутья или, как в данном случае, четыре концентрически соединенных сильно отполированных кольца. Когда они вращаются, одни по часовой стрелке, другие – против, то буквально разрезают пространство, создавая иллюзию реальной формы; это совершенно противоположно тому, что мы ожидаем от вращения открытой скульптуры. Здесь скорость и свет создают форму, которая

в действительности не существует. В восприятии конструкций Лайя, обычно работающих с помощью мотора, чрезвычайно важна такая категория, как время. Надо наблюдать их движение в течение некоторого периода времени, чтобы понять их неуловимый смысл.

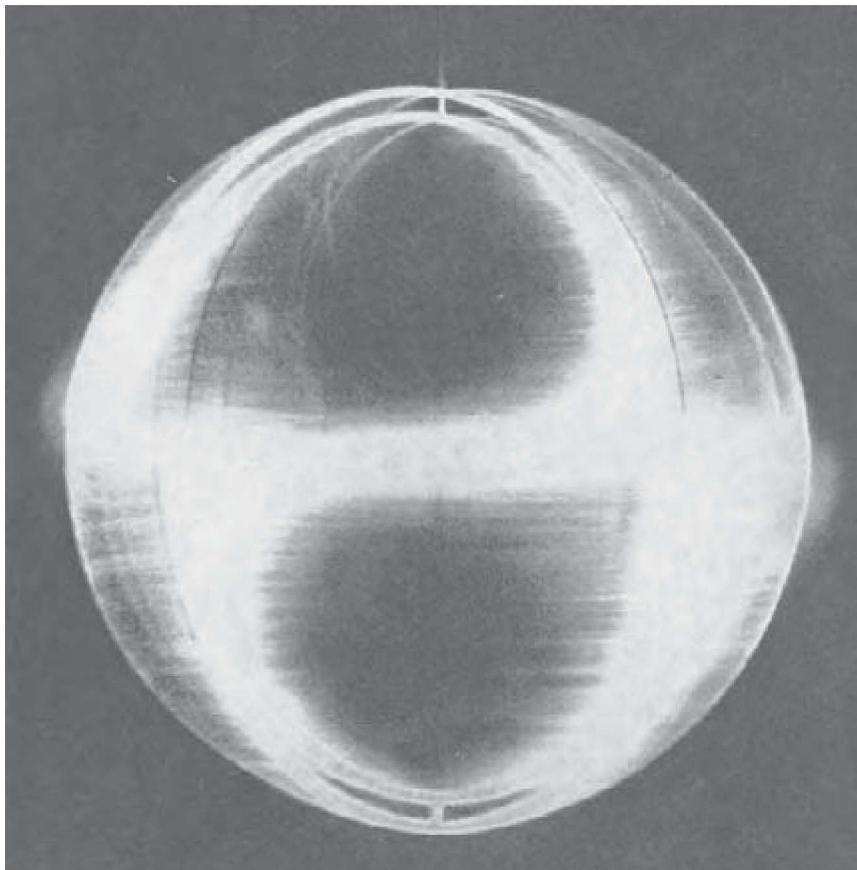


83

Получившие название кинетических скульптур (поскольку они живут только в движении), работы Лайя, тем не менее, отличаются от мобилей. В то время как последние увеличиваются во время движения, первые вообще не имеют смысла без движения. Они существуют только тогда, когда движутся и когда исходные прутья или кольца растворяются в скорости, преобразующей их. Первый снимок (Илл. 83) показывает нам четыре кольца в момент начала вращения; на другом снимке, спустя мгновение, на большей скорости, они превращаются в твердый светящийся шар (Илл. 84).

Возможности кинетических скульптур удивительны, особенно когда их выставляют в общественных зданиях или на открытой местности. Сама нереальная идея создания формы из иллюзии

и придания скорости статичному объекту является следующим шагом в нашем стремлении превратить то, что мы видим, в то, чем оно на самом деле не является. Лен Лай, работая только с несколькими самыми простыми прутьями и кольцами, разработал скульптуру, которая при высокой скорости может быть сравнима со сложными формами природы.



85. КЛЭР ФАЛКЕНСТАЙН, американка, 1909–(33)
САДОВАЯ КАЛИТКА, 1961, железо и стекло

86. КЛЭР ФАЛКЕНСТАЙН.
САДОВАЯ КАЛИТКА, увеличенный фрагмент



85

В Венеции американский коллекционер Пегги Гугенхайм заказала американскому скульптору Клэр Фалкенстайн сделать для ее сада калитку. Высотой более десяти футов, калитка представляет собой сложный лабиринт из тяжелых кованных железных прутьев,

в которые вставлены большие куски венецианского стекла. Это ажурная, но прочная металлическая вязь удивительным образом перекликается с формами крон шпалерных деревьев, растущих рядом. Стекланные вставки придают калитке массивность; к тому же, они притягивают солнечный свет своими отражающими поверхностями. С одной стороны, калитка обеспечивает безопасность и охрану собственности, а с другой, – она не ограничивается этим чисто утилитарным предназначением. Можно не только смотреть через эти затейливые плетеные узоры, но ими можно еще и любоваться. Посетитель, прежде чем войти, уже видит сквозь калитку смутные очертания сада; а когда он покидает сад, то заранее готов к тому, что выходит во внешний мир. Металлическая сеть гармонично сливается с листьями и стеблями, вьющимися по прилегающим стенам. В основе композиции, построенной на игре контрастов, лежит разнообразие диссонирующих повторов. Металлическая паутина кажется одновременно и хрупкой, и прочной, при этом ее тонкое плетение достаточно сильное, чтобы удерживать тяжелые куски стекла. И снова современная технология дает возможность разрушить традиционную форму, создав при этом скульптуру, подобную кружеву, которая успешно служит и эстетически, и функционально.



87. РИЧАРД СТАНКЕВИЧ, американец, 1922–(34)
ЗАТАИВШАЯСЯ РЫБА, 1958, металл



87

В скульптуре Станкевича продукты распада не только наглядны, но и используются в новой для них роли: эта ироничная конструкция, как бы изображающая рыбу, прячущуюся в зарослях тростника, составлена полностью из сломанных и выброшенных частей машины, которые перестали соответствовать своему первоначальному предназначению, как только были сгруппированы в новом контексте. Как и Курт Швиттерс (Илл. 31), Станкевич преобразует ненужные, отслужившие свое предметы в структуры, которые наполняются новым смыслом. Наибольшего успеха он добивается тогда, когда его изобретение становится настолько уникальным, что стирает из нашей памяти былое предназначение предметов. Как правило, художник не очень сильно изменял выброшенные материалы: это делал применяемый им способ, сочетающий эти материалы так, что они складывались в скульптуру.

Современных художников часто притягивает романтика сломанных механизмов. В наше время технический и моральный износ оборудования наступает очень быстро. Сама идея немного «поврежденных», потерявших свой вид механизмов становится вызовом. Сегодня для художников бросовые материалы дают неиссякаемые возможности; для них сама мысль спасти выброшенные детали машин только для того, чтобы превратить их в поэтические конструкции, скорее забавна, чем цинична. Современные скульпторы готовы превзойти механизм, подвергнув сомнению его надежность. Швиттерс был одним из первых, кто доказал, что искусство не зависит от дорогих материалов, что самый ужасный хлам может дать такой же сильный творческий импульс, как и самый редко встречающийся алебастр. Сегодня очень многие художники (среди них и Станкевич) вовлечены в творчество такого рода.

Идея использования бросовых материалов для выражения настоящих эмоций не нова, но эти материалы становятся значимыми только тогда, когда используются настолько изобретательно, что способны поведать нам о том, о чем до сих пор не поведал нам окружающий нас мир. Чтобы достигнуть этого, требуется высочайшая сублимация.

88. ТЕОДОР РОЗАК, американец, 1907–(35)
ЖЕЛЕЗНОЕ ГОРЛО, 1959, сталь

89. СЕЗАР (СЕЗАР БАЛЬДАЧЧИНИ), француз, 1921–(36)
ОБНАЖЕННАЯ ФИГУРА СВЯТОГО ДИОНИСИЯ I, 1956,
железо

Возможно, самый настоящий распад в современном искусстве присутствует во многих металлических фигурах, в которых ржавые поверхности и искореженные формы намеренно демонстрируют разрушение. Типичными примерами являются стальной череп, выполненный американским скульптором Теодором Розаком, и обнаженная фигура без головы и без рук, сделанная из кованого и сварного железа французским скульптором Сезаром. «Железное горло» Розака представляет собой частично животное, частично человека, частично машину, при этом форма полностью деформирована рваными отверстиями. Кажется, что здесь заключены черепа всех мертвых существ, застигнутых в последнем ужасающем вопле.

Ничего не остается, кроме железных костей; это чудовище – результат жестокого насилия и напоминание о присутствии смерти в современном мире. Сезар также изображает смерть, но выбирает для этого неожиданно классический образ. Его обнаженная фигура, без головы и без рук, напоминает греческие и римские статуи, которые в результате исторических и природных катаклизмов лишились головы или других частей тела. Но на этом сходство оканчивается, поскольку классическая скульптура наполнена жизненным реализмом и создает идеал совершенного человека, а искаленная плоть, изображаемая Сезаром, свидетельствует о вымирании. Новые методы сварки иковки внесли некоторую лепту в работы Розака и Сезара, но не более того, чем это сделали новые технологии научного разрушения. Эти изуродованные фигуры так же ассоциируются с заживо сожженными в Хиросиме, как и некоторые мраморные статуи ассоциировались с философией Греции. Сегодня многие художники и писатели говорят о том, что современная эстетика имеет мало общего с прежними понятиями о красоте. Они находят смысл в жизненной неспособности окружающего мира, даже если этот мир охвачен жестокостью. Для них разделить искусство и жизнь означает лишить искусство жизни.





89

90. ЭДУАРДО ПАЛОЦЦИ, британец, 1924–(37)

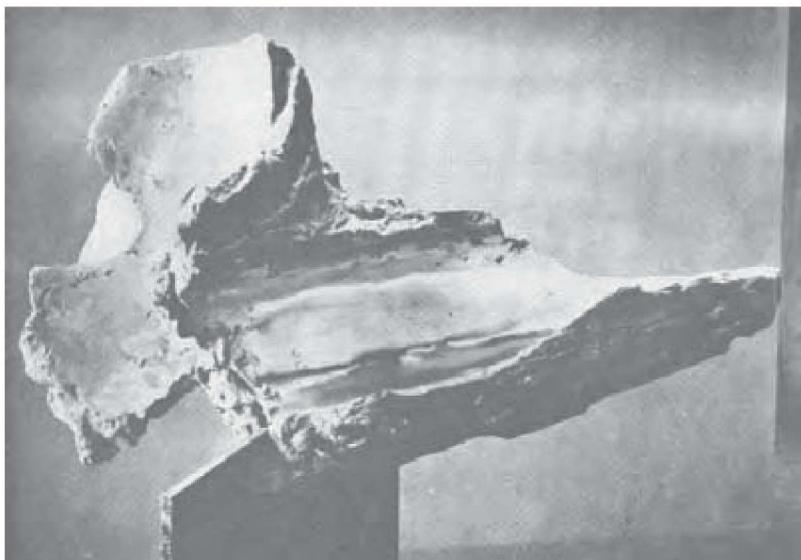
ГОЛОВА, 1957, бронза

Искореженный, собранный по кусочкам металлический предмет по форме напоминает искаленную голову. Лишенная каких-либо черт, измученная и безымянная, голова не принадлежит ни человеку, ни животному и находится на последней стадии десикации. Эта изувеченная скульптура, напоминающая одновременно и поле битвы, и топографическую карту земного шара, является работой молодого шотландского художника итальянского происхождения. Она может поведать нам как о возникновении нашей планеты, так и об уничтожении человека; об этом свидетельствует ее затвердевшая поверхность, испещренная расплавленными пузырьками и следами от гвоздей и пуль. Возможно, автор хотел, чтобы мы рассматривали скульптуру только как интересную поверхность. Но тогда зачем же называть ее «Голова»? Зачем так откровенно выставлять напоказ символы разрушения?



90

91. ФРАНЧЕСКО СОМАЙНИ, итальянец, 1926–(38)
ФЕРИТО (РАНЕНЫЙ), 1960, бронза



91

В течение последних нескольких лет в европейской и американской скульптуре появился вполне реалистический интерес к распаду. До этого художники не *воспроизводили* разбитые и разломанные формы; они просто предлагали их. Сегодня, тем не менее, искусство стало более материальным. Взять, например, работу молодого итальянского художника Франческо Сомайни. В бронзовой скульптуре под названием «Раненый» он воспроизводит огромный отколовшийся камень, который одновременно и прост, и красив – сочетание, которое мы легко можем найти в природных эрозионных процессах. Технически Сомайни очень искусен, но возникает вопрос: почему он сделал свою работу в бронзе, когда мог бы использовать реальный камень, которой надо было бы чуть-чуть изменить, чтобы добиться тех же самых результатов. Зачем создавать «предмет искусства, созданный природой», если имеется реальный? Искусство, подобно маятнику, колеблется из стороны в сторону. Коллаж изобретен только с целью имитации (Илл. 25 и 26); так же обстоит дело и с «предметом, созданным природой». Воспринимаемые как аутентичная форма искусства и часто подвергаемые только небольшим изменениям «предметы, созданные природой», стали моделями

для более искусных воспроизведений. Идея привнести в нашу повседневную жизнь симитированные объекты, придав им эстетическую ценность, не выдерживает никакой критики, когда эти объекты *воспроизводятся* человеком, а не *создаются* самой природой.

92. ДЖОН ЧЕМБЕРЛЕН, американец, 1927–(39)
ДЖЕКПОТ, 1961, сварной автомобильный металл
и золоченый картон



92

Совершенно естественно, что автомобиль, самый обычный для нас символ, ассоциируемый с аварией, стал исходным материалом для современных скульпторов, в частности для молодого американца Джона Чемберлена. Чаще всего используя в своих композициях искореженный металл ярких цветных автомобильных корпусов, этот художник превращает металлолом в новый вид массового искусства. Парадоксально, но его скульптура радует глаз, дерзка и смела; ее изломанные и согнутые формы являются язвительным комментарием к смертельным опасностям современных автомобильных трасс. Кажется, что разрушение для художника менее критично, чем жизнь; при этом нас не покидает ощущение, что эти поломанные сверкающие части обладают огромной притягательной силой. Являясь неотъемлемыми и характерными символами американского образа жизни, сварные автомобильные обломки, используемые Чемберленом, представляют само понятие распада как неизбежное порождение современной скорости и механизации.

ГЛАВА 10

Послесловие

93. ФОТОГРАФИЯ «РАКОВИНА», фрагмент

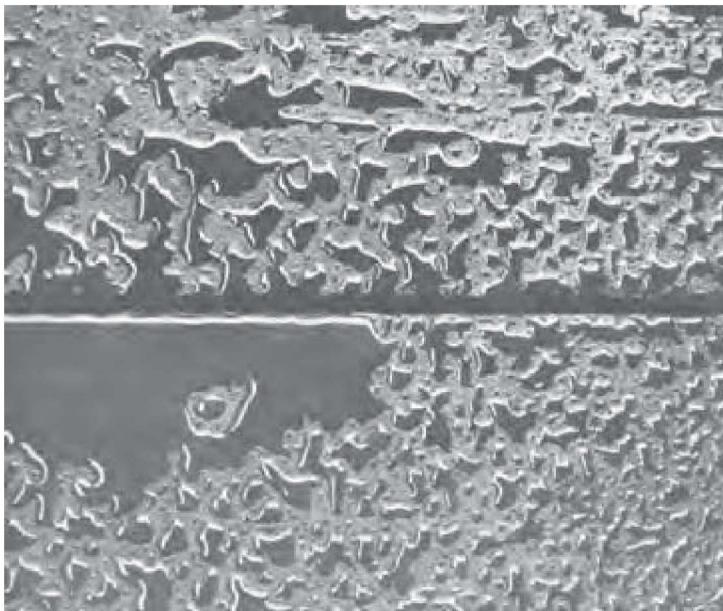
94. ФОТОГРАФИЯ «ВОДА НА ПОЛУ»

95. ФОТОГРАФИЯ «КОРА ДЕРЕВА»

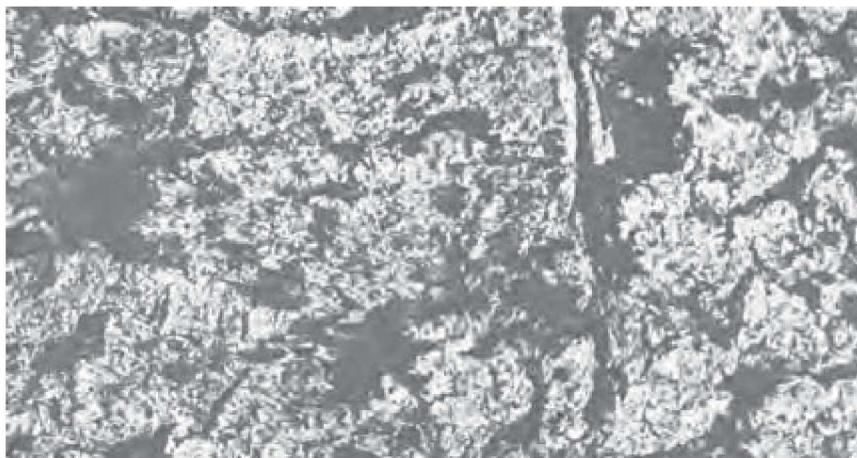


93

Распад – всего лишь одна из характерных черт искусства XX века. Настойчивость и безотлагательность, с которыми современные писатели, композиторы, скульпторы и художники разрушают традиционную форму, настолько характерны для нашего времени, что стали его символами. Но идея разрушения сама по себе не нова: природа в процессе эволюции разрушает материю на протяжении столетий. Раковина, несколько капель воды, кусочек коры дерева или любая из тысячи других форм, созданных природой, доказывают нам, насколько неотвратимы могут быть в жизни процессы разрушения и восстановления.



94



95

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Автор использует английский глагол break (и, соответственно, образованные от него отглагольные существительные) с двумя разными наречиями – up и down. Break-up значит «развал, распад, разрушение»; а break-down обозначает то же самое. Разница в том, что результаты действия, обозначаемого этими словами, разные. Результат, обозначаемый первым, аналогичен значению Big Bang – Большой Взрыв: направлен на дальнейшее созидание; а результат, обозначаемый вторым, дальнейшего созидания не предполагает.
2. Имеется в виду грибовидное облако, возникающее после ядерного или термоядерного взрыва, также называемое «радиоактивное облако». Названо так из-за сходства с формой плодового тела грибов. В современной культуре ядерный гриб является наиболее часто используемым символом ядерной войны.
3. Сутин, Хаим Соломонович родился 13 января 1893 года в г. Смиловичи Минской губернии Российской империи (теперь территория Белоруссии); умер 9 августа 1943 года в Париже.
4. Кокоска, Оскар родился 1 марта 1886 года в Австро-Венгрии; умер 22 февраля 1980 года в Швейцарии.
5. Бэкон, Фрэнсис родился 28 октября 1909 года в Дублине; умер 28 апреля 1992 года в Мадриде.
6. Дюбюффе, Жан родился 31 июля 1901 года в Гавре; умер 12 мая 1985 года в Париже.
7. Блум, Хайман родился в 1913 (?) году в деревне около латвийско-литовской границы, Российская империя; умер 26 августа 2009 года в США.
8. Балла, Джакомо родился 18 июля 1871 года в Турине; умер 1 марта 1958 года в Риме.
9. Липшиц, Жак (Хаим-Яков Абрамович Липшиц) родился 22 августа 1891 года в Друскеники Гродненской губернии Российской империи; умер 26 мая 1973 года на Капри, Италия.
10. Николсон, Бен родился в 1894 году в Денеме, Бекингемшир; умер в 1982 году в Лондоне.
11. Каллахан, Гарри родился в 1912 году в Детройте, США; умер 15 марта 1999 года в США.
12. Пикассо, Пабло родился 25 октября 1881 года в Малаге, Испания; умер 8 апреля 1973 года в Мужене, Франция.
13. Non sequitur (лат.) – вывод, не соответствующий посылкам; нелогичное заключение; зд. – нелогичная композиция.

14. Кирико, Джорджо де родился 10 июля 1888 года в Греции; умер 20 ноября 1978 года в Риме, Италия.
15. Дали, Сальвадор родился 11 мая 1904 года в Фигерасе, Испания; умер 23 января 1989 года там же.
16. Industria (лат.) – старательность, трудолюбие, усердие.
17. Миро, Жоан родился 20 апреля 1893 года в Барселоне, Испания; умер 25 декабря 1983 года, Пальма-де-Мальорка.
18. На самом деле, картина «Лето» написана Джузеппе Арчимбольдо (1526–1593), итальянским живописцем и декоратором, обычно причисляемым к представителям маньеризма. На приведенной картине, в частности на «воротнике» одежды, четко просматривается имя Арчимбольдо, а на плече – год создания картины, 1573. Творчество Арчимбольдо очень плохо документировано; многие факты его жизни невозможно проверить, в «Жизнеописаниях» Вазари его биография отсутствует. Только в конце XIX века на его творчество обратили внимание (К. Касати). В творчестве Арчимбольдо некоторые критики и художники XX века усматривали предвосхищение сюрреализма. В частности, Густав Хоке проводил параллели между работами Арчимбольдо, Дали и Эрнста. Основные исследования творчества художника относятся ко второй половине XX века. Возможно, поэтому Katherine Kuh и сделала пометку «предположительно». Что касается Франческо Дзукки, годы его жизни гораздо более поздние (1692–1764), он был итальянским гравером, известен репродукциями произведений живописи, видами Венеции, иллюстрациями к книгам (в частности, к итальянскому переводу «Потерянного рая» Мильтона). Был еще Антонио Пьетро Франческо Дзукки (1726–1795), известный своими офортами и декорированием домов в Англии. У Арчимбольдо могло быть немало последователей из числа его современников. Возможно, все эти факты и внесли путаницу в установление авторства приведенной картины.
19. Эрнст, Макс родился 2 апреля 1891 года в Брюле, Германия; умер 1 апреля 1976 года в Париже.
20. Олбрайт, Айвен родился 20 февраля 1897 года в Харви, США; умер 18 ноября 1983 года в Вудстоке, США.
21. О'Кифф, Джорджия родилась 15 ноября 1887 года в Висконсине, США; умерла 6 марта 1986 года в Санта-Фе, США.
22. Колдер, Александр родился 22 июля 1898 года в Лоунтоне, США; умер 11 ноября 1976 года в Нью-Йорке, США.
23. Кэтрин Ку, приводя цитату Василия Кандинского, дает название театра в «немецко-английском» написании: Hof Theatre (немецкое Hof – двор, как, например, в Hofmaler – придворный художник или das Weimarer

Hof Theater – Веймарский придворный театр). Следует отметить, что автобиографическую повесть «Ступени» Василий Кандинский написал на немецком языке, которым он свободно владел. В оригинале цитата выглядит следующим образом: «Zu derselben Zeit erlebte ich zwei Ereignisse, die einen Stempel auf mein ganzes Leben drückten und mich damals bis in den Grund erschütterten. Das war die französische impressionistische Ausstellung in Moscau – in erster Linie “der Heuhaufen” von Claude Monet – und eine Wagner-aufführung im Hoftheater (здесь и далее выделено мною. – Г. Д.) – Lohengrin» (Kandinsky. 1901–1913. – Berlin W 9: Verlag Der Sturm, 1913. – S. VIII–IX).

В русских переводах этой работы читаем: «К тому времени относятся два события, наложившие печать на всю мою жизнь. Это были: французская импрессионистская выставка в Москве – и особенно “Стог сена” Клода Моне – и постановка Вагнера в Большом театре – “Лоэнгрин” (Кандинский В. Ступени. С. 27 // Точка и линия плоскости / Василий Кандинский; Пер. с нем. Е. Козиной. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 240 с.).

Выставка импрессионистов проходила в Москве в 1895 году, а в 1896 году В. Кандинский уехал в Германию и вернулся только после 1914 года, в то время как постановка оперы Вагнера в Большом театре состоялась в 1902 году, но в Петербурге в Мариинском театре премьера оперы состоялась в 1868 году.

Все это позволяет усомниться в однозначности слова *Hoftheater*, перевода его как *Большой театр*: возможно, Большой или Мариинский театры (как императорские), возможно, Веймарский Придворный театр (в котором в 1850 году опера и была впервые исполнена) или Национальный театр Мюнхена (куда В. Кандинский уехал и где он написал и издал повесть «Ступени»).

24. Тоби, Марк родился 11 декабря 1890 года в Центервиле, США; умер 24 апреля 1976 года в Базеле, Швейцария.
25. Суллаж, Пьер родился 24 декабря 1918 года в Эсте, Франция.
26. Raison d'être (фр.) – смысл существования, разумное основание.
27. Куннинг, Биллем де родился 24 апреля 1904 года в Роттердаме, Нидерланды; умер 19 марта 1997 года в Лонг-Айленде, США.
28. Габо, Наум (Неемия Беркович Певзнер) родился 5 августа 1890 года в Брянске Орловской губернии, Российская империя; умер 23 августа 1977 года в Уотербери, США.
29. Певзнер, Антон (Нота Беркович Певзнер), старший брат Наума Габо, родился 18 января 1884 года в Климовичах Могилевской губернии, Российская губерния; умер 12 апреля 1962 года в Париже, Франция.

30. Мур, Генри родился 30 июля 1898 года в Кастрлфорде, Великобритания; умер 31 августа 1986 года в Хартфордшире, Великобритания.
31. Последовательный образ, послеобраз (англ. after-image) в психологии означает сохранение зрительного образа после исчезновения самого предмета.
32. Лай, Лен родился 5 июня 1901 года в Саут-Айленде, Новая Зеландия; умер 15 мая 1980 года в Уорике, США.
33. Фалкенштейн, Клэр родилась 22 июля 1908 года в Орегоне, США; умерла 23 октября 1997 года в Калифорнии, США.
34. Станкевич, Ричард родился 18 октября 1922 года в Филадельфии, США; умер 27 апреля 1983 года в Массачусетсе, США.
35. Розак, Теодор родился 1 мая 1907 года в Позене, Пруссия, Германская империя (сейчас Познань, Польша); умер 2 сентября 1981 в Нью-Йорке, США.
36. Сезар (Сезар Бальдаччини) родился 1 января 1921 года в Марселе, Франция; умер 6 декабря 1998 года в Париже, Франция.
37. Паолоцци, Эдуардо родился 7 марта 1924 года в Эдинбурге, Великобритания; умер 22 апреля 2005 года в Лондоне, Великобритания.
38. Сомайни, Франческо родился 6 августа 1926 года в Ломазо, Италия; умер 19 ноября 2005 года в Комо, Италия.
39. Чемберлен, Джон родился 16 апреля 1927 года в Рочестере, США; умер 21 декабря 2011 года в Нью-Йорке, США.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие переводчика	3
Предисловие автора	5
ГЛАВА 1. Распад: где, когда и почему	7
ГЛАВА 2. Распад цвета	13
ГЛАВА 3. Распад фактуры	21
ГЛАВА 4. Распад формы.....	34
ГЛАВА 5. Новые формы распада в футуризме, кубизме и в коллаже.....	47
ГЛАВА 6. Распад содержания.....	63
ГЛАВА 7. Распад пространства	80
ГЛАВА 8. Распад композиции и поверхности	90
ГЛАВА 9. Распад в скульптуре с появлением новых технологий и материалов	99
ГЛАВА 10. Послесловие	123
Примечания	125

Кэтрин Ку

**РАСПАД.
СУТЬ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА**

Перевод с английского Г. А. Диановой

Корректор *Г. Барышева*
Верстальщик *Т. Качанова*

Подписано в печать 1.11.2018.
Формат 60x90/16. Усл. печ. л. 8,19.
Заказ № .

Издательство «Директмедиа Пабблишинг».
117342, Москва, ул. Обручева, 34/63, стр. 1.
Тел./факс: + 7 (495) 334-72-11.
E-mail: manager@directmedia.ru
www.biblioclub.ru

Отпечатано в ООО «ПАК ХАУС».
142172, г. Москва, г. Щербинка,
ул. Космонавтов, д. 16.