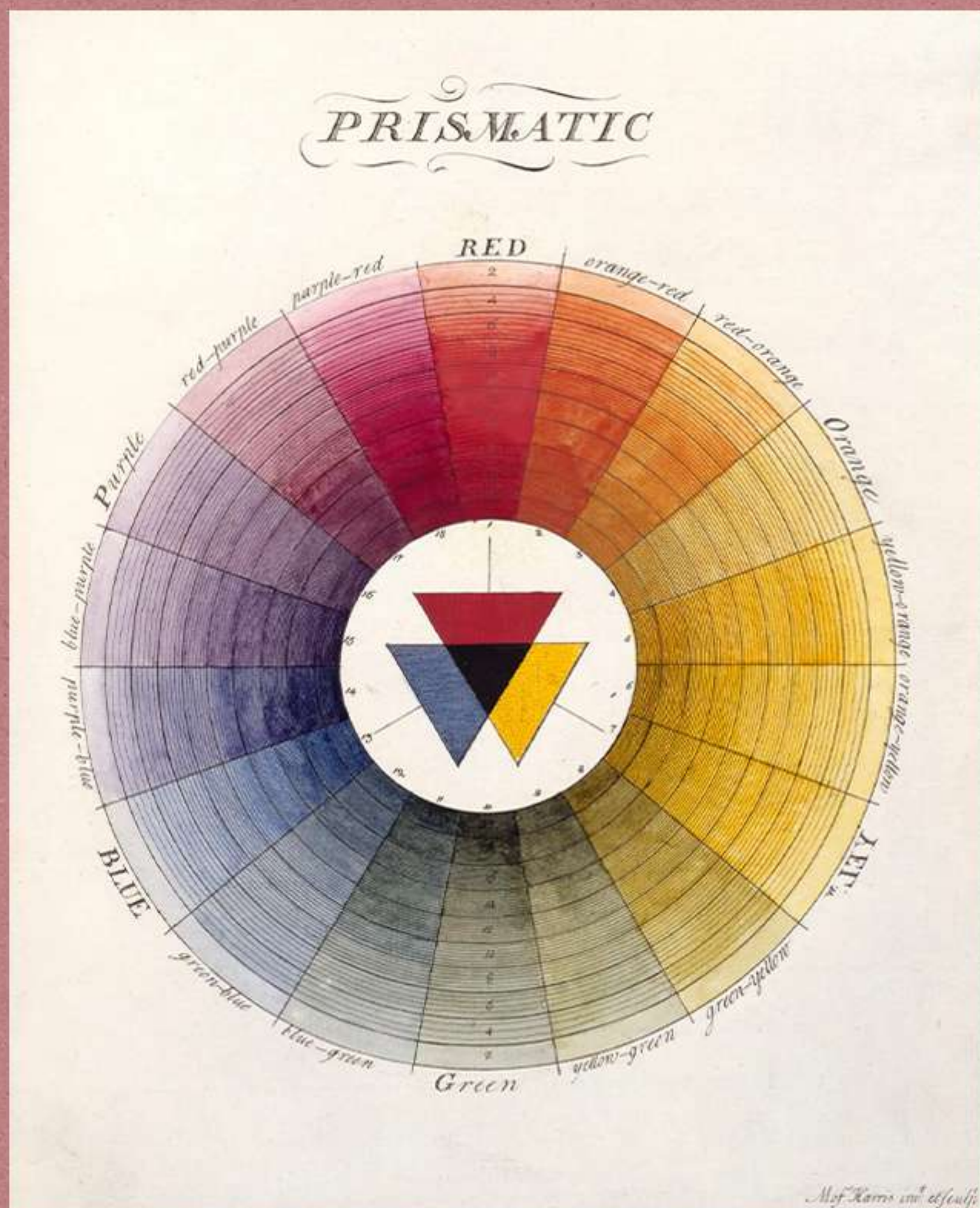




В этом выпуске:

- Цвет в искусстве. Часть II •
- Монохромная живопись •
- Рене Магритт • Сико Мунаката •
- Ассамбляж • Борис Григорьев •
- Выставка «Чёрно-белый андеграунд»





выпуск №2. май 2023

УДК 7.6
ISSN 2949-2661

Журнал об искусстве «Q»

Издатель:

Ассоциация развития классических и современных изобразительных, декоративно-прикладных и цифровых искусств.

123104 г. Москва, Тверской бульвар, д.13, стр.1, подъезд 6, офис 220

<https://qartgallery.ru/>

info@qartgallery.ru

Контакты редакции:

journal@qartgallery.ru

Главный редактор:

Окрошидзе Лия

lia@qartgallery.ru

Дизайн и вёрстка:

Елена Болховитинова

Корректор:

Мария Панасенкова

Редакционная коллегия:

Л.Г. Окрошидзе (искусствовед, главный редактор, МГУ имени М.В. Ломоносова, Q-ART GALLERY)

Е.В. Грибоносова-Гребнева (канд.искусств., научный сотрудник, МГУ имени М.В. Ломоносова)

В.В. Зверев (канд.искусств., доцент, МГУ имени М.В. Ломоносова)

М.В. Дунина-Лубникова (канд.искусств., научный сотрудник, ГМИИ им. А.С. Пушкина)



issue N°2. may 2023

УДК 7.6
ISSN 2949-2661

Art Journal «Q»

Publisher:

ASSOCIATION FOR THE DEVELOPMENT OF CLASSICAL AND MODERN FINE, DECORATIVE,
APPLIED AND DIGITAL ARTS

123104 Moscow, Tverskoy boulevard, 13, building 1, entrance 6, office 220

<https://qartgallery.ru/>

info@qartgallery.ru

Editorial contacts:

journal@qartgallery.ru

Chief Editor:

Okroshidze Liya

lia@qartgallery.ru

Design and layout:

Elena Bolkhovitinova

Corrector:

Maria Panasenkova

Editorial team:

L.G. Okroshidze (art historian, editor-in-chief, Lomonosov Moscow State University,
Q-ART GALLERY)

E.V. Gribonosova-Grebneva (Ph.D., researcher, Lomonosov Moscow State University)

V.V. Zverev (Ph.D., associate professor, Lomonosov Moscow State University)

M.V. Dunina-Lubnikova (Ph.D., researcher, Pushkin State Museum of Fine Arts)

В ЭТОМ ВЫПУСКЕ

Стр. 7 **Цвет в изобразительном искусстве. Теория и практика.
Часть 2. XVII-XIX вв. Теория Ньютона и её последствия**

Боровикова Софья Михайловна

Стр. 26 **Развитие монохромной живописи в Европе и Америке**

Аверина Мария Алексеевна

Стр. 43 **Рене Магритт: сюрреалистический опыт на пути
к поп-арту**

Спиридонова Василина Андреевна

Стр. 53 **Сочетание традиционализма и модернизма
в творчестве Сико Мунаката**

Павлов Кирилл Владимирович

Стр. 66 **Ассамбляж в русском искусстве второй половины
XX века**

Крылова Анна Александровна

Стр. 92 **Образ России в творчестве Б. Григорьева**

Сутормина Алиса Римовна

Стр. 107 **Обзор выставки «Чёрно-белый андеграунд»
в Q-ART Gallery**

Окрошидзе Лия Гурамиевна

От редактора

Дорогие читатели, мы рады представить вам второй выпуск электронного Журнала об искусстве «Q».

Этот номер более внимателен к искусству XX века. Авторы рассматривают полярные темы, раскрывая всё разнообразие этого периода. С. Боровикова открывает выпуск исследованием о цвете и свете в искусстве, приводя сильную исследовательскую базу от практических исследований Ньютона до теоретических трудов Харриса и Гёте. Продолжает погружение в разговор о цвете статья М. Авериной о монохромной живописи в Европе и Америке. Третьим материалом в выпуске стала статья В. Спиридоновой о творчестве Рене Магритта, знакового художника первой половины XX века. Исследование не просто фокусируется на персоне Магритта, но рассматривает его роль в формировании поп-арта. Обращаясь к излюбленным темам художника и к его особенности тиражировать собственные идеи и образы, В. Спиридонова обнаружила приёмы более привычные для Энди Уорхола, чем для Рене Магритта.

Продолжая знакомиться с выпуском, мы неоднократно меняем координаты. Статья К. Павлова о творчестве Сико Мунаката переносит нас в Японию. Искусство Страны восходящего солнца раскрывается в данном случае не через классические памятники японской культуры, а через современное искусство XX века. Это прекрасный пример искусства Японии нового времени, которое находится в синтезе с искусством разных стран, а не консервативно и замкнуто.

Выпуск не обходится без обращения к русскому искусству.

А. Крылова вновь погружает нас в мир коллажа и ассамбляжа. Некогда зародившиеся в европейском искусстве, эти традиции были переняты и восприняты на русской почве. В этот раз речь идёт уже о середине XX века. Русский авангард был настолько сильным явлением, что делится на первую и вторую волны.

От редактора

В середине прошлого века наблюдается всплеск художественной активности мастеров неофициального искусства. И несмотря на то, что они являются представителями андеграунда, их вклад в русское искусство колоссален. Именно благодаря им авангард обретает новую жизнь. В этой статье мы видим не только прекрасное владение материалом, но и личное погружение автора в изучаемую среду. Многие факты были получены в результате личного общения с мастерами этой уходящей эпохи. Это исследование крайне ценно и крайне важно для истории русского искусства, русского авангарда и андеграунда.

Далее идёт статья А. Суторминой о творчестве русского художника Бориса Григорьева. В его работах раскрывается удивительный образ России в лицах. Эта ода родине становится своего рода лебединой песней перед эмиграцией Григорьева (1919г.). Но связь с темой, любованье ей было настолько сильными, что живописец обращался к ней даже в эмиграции.

Завершает выпуск обзор выставки в Q-ART Gallery, посвящённой чёрно-белым работам представителей советского андеграунда, который станет лёгким дополнением к основному корпусу исследований и позволит вновь обратиться к теме неофициального искусства.

**С уважением,
главный редактор Лия Окрошидзе**

УДК 7.017.412

Сведения об авторе.

Боровикова Софья Михайловна.

Независимый исследователь.

✉ borsony559@gmail.com

Borovikova Sofia Mikhailovna.

Independent researcher.

✉ borsony559@gmail.com

Цвет в изобразительном искусстве. Теория и практика. Часть 2. XVII-XIX вв. Теория Ньютона и её последствия.

Аннотация:

В статье рассматривается развитие теории цвета в конце XVII – начале XIX века и её влияние на повседневную практику живописцев того времени и последующих поколений. Акцент сделан на концепции цвета Исаака Ньютона как основополагающей для того периода. Описан процесс формирования основных положений цветоведения как дисциплины, таких как, например, цветовой круг, дополнительные цвета, цветовой контраст. Анализ периода позволяет прийти к заключению, что в XVII–XIX веке были сформулированы основные принципы современного цветоведения, но они ещё не стали *Modus operandi* для живописцев и ремесленников.

Ключевые слова:

Теория цвета, цветовой круг, цветовой контраст, дополнительные цвета, Исаак Ньютон, Иоганн Вольфганг фон Гёте.

Colour in visual arts. Theory and practice. Part 2. Newton's theory and its consequences.

Abstract:

The article discusses the development of colour theory in the late XVII th early XIX th centuries and its influence on the common practice of painters of that time as well as further generations. The emphasis is placed on the works of Isaac Newton due to their paramount importance for that period. The paper looks into the process of emerging of the fundamental ideas constituting colour theory. In particular, it describes how concepts such as colour wheel, complementary colours, colour contrast were coined. The analysis of the period suggests a logical conclusion that in the XVII th - XIX th century the basic principles of modern colour theory, used by artists, were formulated, but they had not yet become a *modus operandi* for painters and artisans.

Keywords:

Colour theory, colour wheel, colour contrast, complementary colours, Isaac Newton, Johann Wolfgang von Goethe.

Боровикова Софья

Цвет в изобразительном искусстве.

Теория и практика.

Часть 2. XVII-XIX вв. Теория Ньютона и её последствия

В первой части¹ статьи мы рассмотрели донаучный этап развития теории цвета. Вторая часть посвящена изучению этого вопроса в XVII-XIX вв. В это время были сформулированы основные идеи современного цветоведения и научного подхода в этой области. Литература по теме статьи подробно описана в первой части нашего исследования, здесь отметим только ряд первоисточников того времени. Это записные книжки, черновики и опубликованные труды Ньютона², брошюры Ле Блона³ и Харриса⁴, книга Гёте «К теории цвета»⁵. Кроме этого, сохранились мемуары и теоретические работы художников, например, Констебля⁶ и Хогарта⁷. Эти документы во многом красноречивее их интерпретаций. Однако без интерпретаций и обобщений трудно разобраться в таком количестве первоисточников. Поэтому предлагаем вашему вниманию свой взгляд на логику событий и взаимосвязь явлений. Трудно представить, насколько разнообразны и причудливы были предположения о природе цвета, выдвигавшиеся интеллектуалами XVII в., и это несмотря на то, что геометрическая оптика находилась на достаточно высоком уровне⁸.

Во-первых, продолжают пользоваться популярностью

¹ Боровикова С. М. Цвет в изобразительном искусстве. Теория и практика // Журнал об искусстве «Q». — 2022. — № 1. — С. 54-65.

² *The Newton Project*. Некоммерческая организация, созданная с целью онлайн публикации всех трудов Исаака Ньютона. *The Newton Project*. URL: [источник](#) (Дата обращения 03.03.2023).

³ *Le Blon J. C. Coloritto, or, The harmony of colouring in painting : reduced to mechanical practice, under easy precepts and infallible rules, together with some colour'd figures, in order eo render the said precepts and rules intelligible not only to painters, but even to all lovers of painting.* — L.: 1720.

⁴ *Harris M. The Natural System of Colours (etc.).* — L.: Laidler, 1790.

⁵ *Goethe J. W, Eastlake D. Theory of Colours.* — L.: MIT Press, 1970.

⁶ *Leslie C. R. Memoirs of the Life of John Constable, Esq., R.A.* — L.: Longman, Brown, Green and Longmans, 1845.

⁷ *Hogarth W. The Analysis of Beauty: Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste.* By William Hogarth. — L.: W. Strahan, 1772.

взгляды Аристотеля, вернее, их разнообразные интерпретации⁹. Практически общепризнанной была идея философа о бесцветности солнечного света, цвет которому «добавляют» полупрозрачные субстанции, через которые он проходит¹⁰. Вот что пишет Кеплер в 1604 г.: «Цвет — потенциальный свет, заключённый в прозрачной материи», «несомненно, что они (цвета) обязаны своим существованием ослаблению света и прибавлению водянистого материала»¹¹. На беду Ньютона, одной из версий аристотелевской концепции придерживался и его главный оппонент, секретарь Лондонского королевского общества Роберт Гук (1635–1703 гг.). Он, даже зная об эксперименте Ньютона, убеждённо доказывал, что «белый свет — это не что иное, как импульс или движение, проникающее через однородную и прозрачную среду, и что цвет — это не что иное, как возмущение этого света»¹². Во-вторых, проблема цвета всё ещё оставалась тесно связанной с догматами церкви и идеей божественной природы света¹³. В-третьих, было много сторонников деления цветов на мнимые, такие как цвета радуги, и реальные, например, цвета красок. Были и те, кто все цвета считал мнимыми, рождёнными сознанием. Есть мнение, что именно проблема мнимых и реальных цветов подтолкнула Ньютона к изучению света¹⁴.

⁸ Основной закон отражения света был известен со времен античности. Основной закон преломления найден и сформулирован Снеллиусом и Декартом в начале XVII в. Декарт в «Диоптике» дал исследования хода лучей при преломлении в прозрачных средах и применил их к объяснению радуги. Он же дал на основе этого закона первую теорию радуги. (Мандельштам Л. И. Оптические работы Ньютона // Успехи физических наук. — 1946. — № 8.1. — С. 103-129.

⁹ Там же.

¹⁰ Shevell S. K. The science of color. — Edition 2. — Oxford: Elsevier, 2003.. — P. 13.

¹¹ Мандельштам Л. И. Оптические работы Ньютона // Успехи физических наук. — 1946. — № 8.1. — С. 103-129.

¹² Перевод по Карцев В.П. Ньютон. — М.: Молодая гвардия, 1987.— С. 149-168, 179.

Оригинал текста:

«I cannot see yet any undeniable argument to convince me of the certainty thereof. For all the experiments and observations I have hitherto made, nay, and even those very experiments, which he alledgeth, do seem to me to prove, that white is nothing but a pulse or motion, propagated through an homogeneous, uniform and transparent medium: and that colour is nothing but the disturbance of that light, by the communication of that pulse to other transparent mediums, that is, by the refraction thereof: that whiteness and blackness are nothing but the plenty or scarcity of the undisturbed rays of light: and that the two colours (than the which there are not more uncompounded in nature) are nothing but the effects of a compounded pulse, or disturbed propagation of motion caused by refraction».

Hooke R., Birch T.(ed.) Considerations upon Mr. NEWTON'S discourse on light and colours // The History of the Royal Society. — 1757. — vol. 3. — P. 10-15.

¹³ Fara P. Newton shows the light: a commentary on Newton (1672) 'A letter... containing his new theory about light and colours...'/ Philosophical Transactions of the Royal Society A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences 373. — 2015. — №2039. — P. 20140213.

¹⁴ The origins of colour. URL: [источник](#) (дата обращения: 03.03.23).

Ньютон (1642-1727 гг.). От иголки в глазу до первой научной теории цвета.

В пользу того, что именно «мнимые цвета» изначально являлись объектом исследования Ньютона, говорит странность его первых экспериментов с цветом¹⁵.

Например, он вводил тупую иглу между глазным яблоком и глазницей, чтобы надавить на обратную сторону глаза и понять, сможет ли мозг породить цветовые ощущения самостоятельно, без зрительного стимула (рис. 1). Для этой серии экспериментов Ньютон приобрёл ту самую призму, которая, строго говоря, не считалась научным инструментом, продавалась на ярмарках и называлась «раем дурака»¹⁶.

Более прагматичные историки науки утверждают, что учёный заинтересовался цветом (вернее, «радужными» цветами), когда пытался избавиться от них в изображении, получающемся в телескопе-рефракторе, над усовершенствованием которого бились лучшие умы того времени и все, жаждавшие славы и денег. Дело в том, что этот прибор, изобретённый недавно, помимо очевидной пользы для науки, был крайне важен для Англии как островного государства, поскольку чем лучше телескоп, тем точнее карта звёздного неба и, соответственно, морская навигация. Но у телескопа-рефрактора есть ряд существенных недостатков, в том числе цветовая аберрация^{17,18}.

Не исключено, что Ньютона вдохновило критическое количество описанных, но не объяснённых оптических явлений, накопившееся к началу его экспериментов¹⁹. Так или иначе, толчком к созданию судьбоносной для искусства теории послужили факторы, далёкие от него.

Возможно, ещё одним стимулом была скука: эпидемия чумы заставила молодого Ньютона покинуть Лондон и обосноваться в английской глуши. Именно там в 1666 г. он провёл свой *experimentum crucis*.

Есть разные мнения относительно первого варианта этого

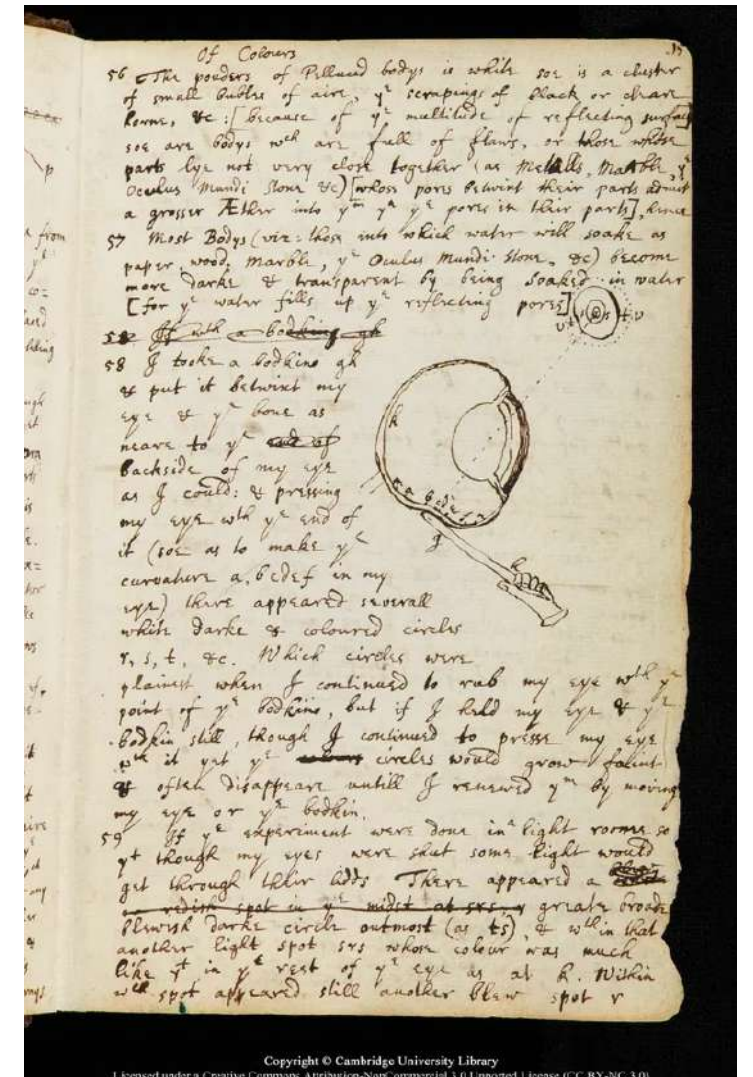


Рис. 1

¹⁵ Записные книжки Ньютона выложены в свободном доступе, так что можно проследить ход его мысли и оценить объем проделанной работы, количество ошибочных гипотез и странных, на наш взгляд, экспериментов, поставленных для их проверки. См. сайт: [URL](#), ссылка 2.

¹⁶ Необходимо уточнить, что эксперименты с призмой во времена Ньютона проводились, и во время учебы он читал их описания, например, в работах Декарта.

¹⁷ Мандельштам Л. И. Оптические работы Ньютона // Успехи физических наук. — 1946. — № 8.1. — С. 103-129.

¹⁸ *The World of Isaac Newton*. URL: [источник](#) (дата обращения: 03.03.23).

¹⁹ Дифракция (1665, Гримальди), интерференция (1665, Гук), двойное лучепреломление (1670, Эразм Бартолин, изучено Гюйгенсом).

эксперимента. Исследователи говорят, что учёный сделал камеру обскура из своей комнаты (в то время считалось, что глаз работает по такому принципу), чтобы посмотреть, как внутри глаза рождаются радужные цвета, так часто появляющиеся в оптических опытах.

Сам учёный описывает этот момент так: «...я был занят шлифовкой оптических стёкол ... я достал треугольную стеклянную призму и решил испытать с её помощью прославленное явление цветов... Сначала вид ярких и живых красок, получавшихся при этом, приятно развлёк меня. Но через некоторое время, заставив себя присмотреться к ним более внимательно, я был удивлён их продолговатой формой...»²⁰. Этот внимательный взгляд на цветной солнечный зайчик странной формы навсегда изменил историю науки.

Ньютон предположил, что лучи не приобретают цвет, проходя через призму, как считалось раньше²¹, а белый дневной свет уже состоит из цветных лучей, которые отклоняются на разный угол, проходя через призму, чем объясняется странная форма получившегося светового пятна. Также Ньютон предположил, что цвет лучей и их угол преломления — неразрывно связанные параметры.

Свои выводы он подтвердил серией экспериментов (рис. 2).

В последующих сочинениях учёный дополнил выводы из наблюдений. И, помимо переворота в оптике, мир получил практически все концепции, необходимые для формулировки современной теории цвета:

1. Понятие спектральных цветов (тех, из которых состоит дневной свет) и само слово «спектр» (от латинского «призрак»).
2. Деление цветов на основные (спектральные) и составные.
3. Разграничение между аддитивным и субтрактивным смешением цветов.

²⁰ Newton I. A letter of Mr. Isaac Newton, Professor of the Mathematicks in the University of Cambridge; containing his new theory about light and colors: sent by the author to the publisher from Cambridge, Febr. 6. 1671/72; in order to be communicated to the R. Society. // Philosophical transactions of the Royal Society of London. — 2014. — vol.6, № 80. — P. 3075-3087.

²¹ См. письмо Гюка. Hooke R., Birch T. (ed.) Considerations upon Mr. NEWTON'S discourse on light and colours // The History of the Royal Society. — 1757. — vol. 3. — P. 10-15.

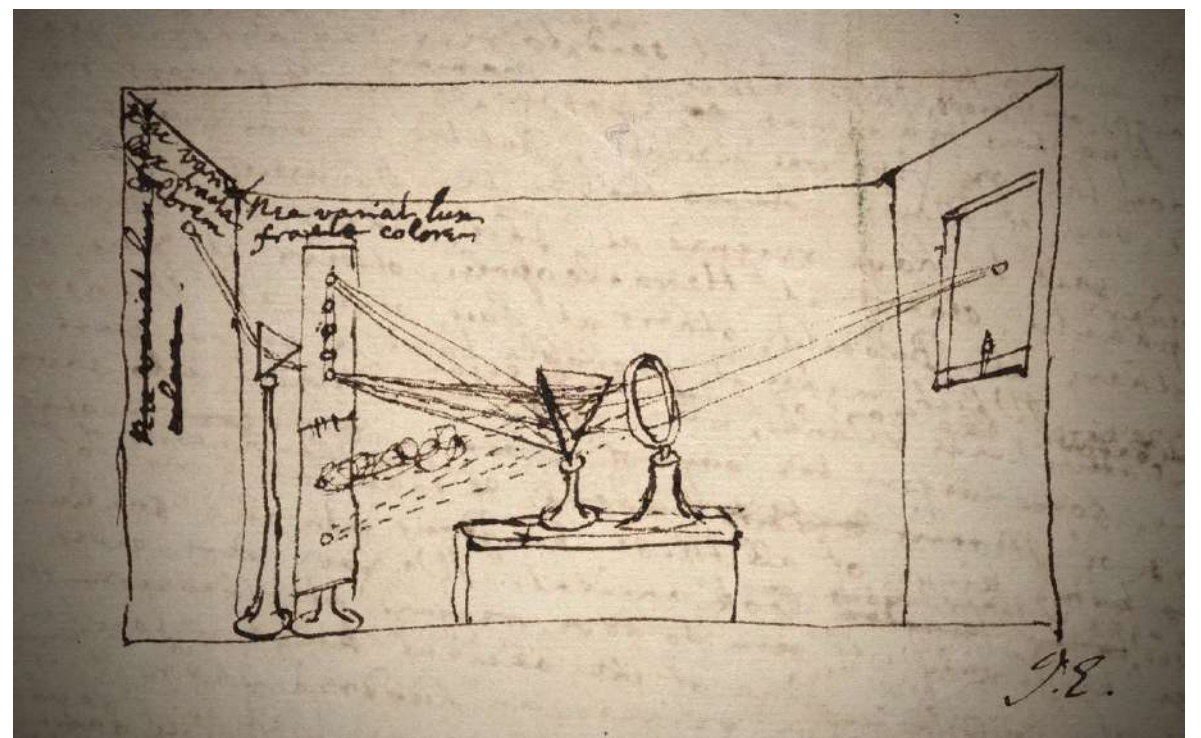


Рис. 2

4. Модель цветового круга.

На последних двух пунктах стоит остановиться подробнее. Идея расположить по кругу цвета спектра, кажущаяся нам очевидной, на самом деле не следует из их природы.

В своих экспериментах ничего подобного Ньютон не наблюдал. Специалисты считают, что к этой идее его подтолкнуло наблюдение, что цвета обоих концов спектра кажутся похожими друг на друга, и мысль, что если есть гамма в музыке, основанная на пропорциях, для цвета можно на основе тех же пропорций вывести аналогичный закон.

Так появился цветовой круг Ньютона, состоящий из семи цветов, по количеству нот, и разделённый на неравные сектора в соответствии с гармоничными пропорциями (рис. 3).

Несмотря на странность логической цепочки, результативная модель оказалась рабочей — по ней можно было предсказать приблизительный результат оптического смешения. Нужно отметить, что цвета изначально были подписаны, а не обозначены краской, так что мы никогда не узнаем, какие именно оттенки имелись в виду.

Ньютон экспериментировал с пигментами, ища применение модели цветового круга для их смесей, используя кармин, аурипигмент (жёлтая), verdigris (зелёный) и бременскую лазурь. По опытам он заключил, что его цветовой круг относится только к смешению света²².

Эти исследования, с одной стороны, положили конец путанице между смешением цвета света и смешением пигментов, а с другой — убили интерес большинства художников, работающих как раз с пигментами, к новой теории. Как напишет Тёрнер, главный барьер между наукой и искусством — это различие между «математическим» и «оптическим» цветом²³.

Не будет преувеличением сказать, что на живописцев-современников ньютоновская теория не оказала практически никакого влияния²⁴. В этом отношении

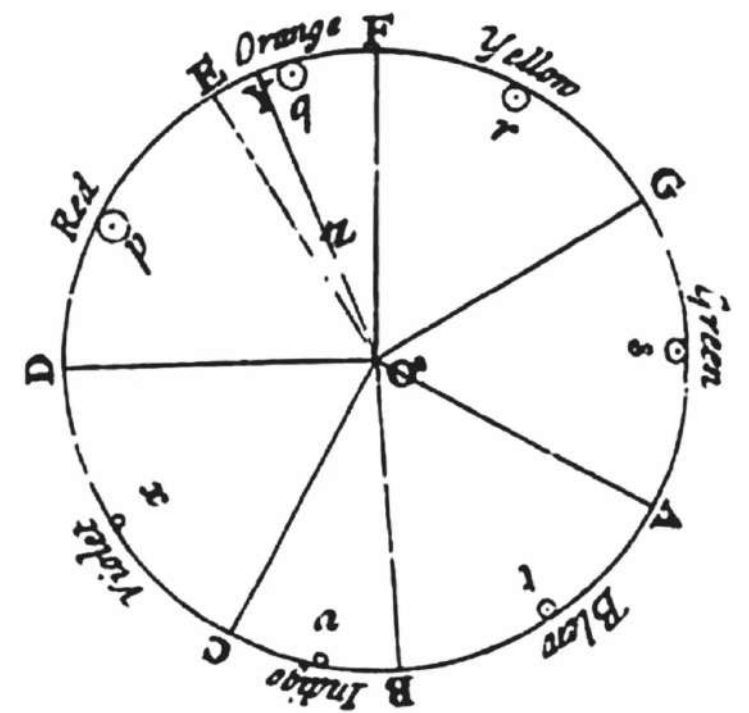


Рис. 3

²² Westland, S. *Colour harmony. // Colour: Design & Creativity.* — 2007. — № 1(1) — P. 1-15.

²³ König C., Collins M.W. *Goethe, Eastlake and Turner: From Colour Theory to Art. // Colour in Art, Design & Nature.* — 2011. — P. 51-56.

²⁴ Хотя запрос на теоретические основы работы с цветом со стороны художников был. В 1672 году, в том же году, когда Ньютон представил свой доклад Королевскому обществу, представитель парижской Королевской академии подчеркнул, что «необходима жизнеспособная теория цвета, чтобы спасти искусство от его современного господства монохромными рисунками». Цитата по Fara P. *Newton shows the light: a commentary on Newton (1672) 'A letter... containing his new theory about light and colours...'* // *Philosophical Transactions of the Royal Society A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences* 373. — 2015. — №2039. — P. 20140213.

показательна статья о цвете Ричарда Уоллера (Richard Waller), опубликованная в тех же «Философских трудах Королевского общества», что и открытия Ньютона. В статье, опубликованной через несколько лет после публикации Ньютона, простыми называются цвета, состоящие из одного пигмента, а недавние сенсационные открытия и вовсе не упомянуты²⁵ (рис. 4).



Рис. 4

Помимо неочевидности практической пользы, о которой говорилось выше, такому невниманию было ещё две причины невнимания со стороны деятелей искусства. Во-первых, Англия переживала не лучшие времена: не так давно закончилась долгая гражданская война 1639–1660 гг., прошла эпидемия чумы 1665 г., случился Великий лондонский пожар 1666 г.

Во-вторых, научное сообщество встретило работы Ньютона неоднозначно. После его выступления на заседании Королевского общества на него обрушился шквал критики. Есть мнение, что не такой уж необоснованной:

из-за неточного описания метода и оборудования результаты знаменитого эксперимента было сложно воспроизвести²⁶. Из-за полемики Ньютон публикует свою теорию полностью только в 1704 г. в «Оптике» после смерти своего главного оппонента²⁷.

Ситуация изменилась в XVIII в. Популярность Ньютона выросла и в Англии, и на континенте. Он превратился в культовую фигуру, олицетворение человеческого гения и героя нравоучительной прозы²⁸. Для образованного человека стало обязательным знакомство с его трудами и восхищение ими.

В этот же период в Англии формируется поколение художников, стремящихся подчеркнуть свою начитанность и отличие от ремесленников. Появляются и люди, пытающиеся сделать карьеру популяризаторов науки и готовые объяснить всем желающим всю теорию оптики

²⁵ Waller R. A catalogue of simple and mixt colours, with a specimen of each colour prefix to its proper name. // Philosophical Transactions of the Royal Society of London.. — 1686. — vol.16, №179. — P. 24-32.

²⁶ Fara P. Newton shows the light: a commentary on Newton (1672) 'A letter... containing his new theory about light and colours...' // Philosophical Transactions of the Royal Society A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences 373. — 2015. — №2039. — P. 20140213.

²⁷ История обнаружения новой теории следующая: совершив свое открытие в 1666 г., Ньютон включает рассказ о нем в свои лекции, которые читает в 1660-1670-е годы, лекции популярностью не пользуются и проходят незамеченными. В начале 1670-х Ньютон изготавливает новый тип телескопа, рефлекторный, обладающий гораздо лучшими характеристиками, чем распространенный в то время тип. За это изобретение его избирают в Лондонское королевское общество. В переписке по этому случаю ученый рассказывает о своей теории света, читает об этом доклад и публикует знаменитое «Письмо г-на Исаака Ньютона, содержащее новую теорию света и цветов» в «Философских трудах королевского общества» ('A letter... containing his new theory about light and colours...') (1672 г.). Это письмо и вызывает бурную реакцию, задержавшую публикацию полного изложения теории до 1704 г., то есть до публикации «Оптики».

²⁸ Murdoch R. T. Newton and the French Muse. // Journal of the History of Ideas. — 1958. — vol. 19. — № 3. — P. 323-334.

Ньютона за три минуты. К тому же тогда ещё не было чёткой специализации, была единая интеллектуальная среда людей науки и искусства.

В результате, с одной стороны, появляется множество поверхностных и даже абсурдных прочтений Ньютона. Так, пейзажист Джон Констебл, зарисовав отражения и преломления лучей в дождевой капле, объявил на лекции, что его искусство теперь — наука²⁹. Дейвид Брюстер, хотя был биографом Ньютона и его ярым поклонником, утверждал, что есть только три основных цвета: жёлтый, красный, синий, — и прославился привычкой осматривать выставочные картины с помощью карманного набора очков спектральных цветов, выявляя ошибки художников. С другой стороны, практики начинают изучать новую теорию, пытаются соотнести её со своими представлениями о реальности и применить к конкретным задачам.

Так, тот же Констебл указал недостаток ньютоновского анализа: невозможность точно определить количество цветов. А значение исследований Ньютона для задач смешивания цветов было впервые изложено в книге Брука Тейлора о перспективе (Brook Taylor «New principle of linear perspective»)³⁰. Но пока это только отдельные попытки. До единой общепризнанной теории цвета, влияющей на практику всех, работающих с изображениями, ещё далеко. Хотя её теоретические основы заложил именно Ньютон, следующий ход был за практиками.

²⁹ Fara P. *Newton shows the light: a commentary on Newton (1672) 'A letter... containing his new theory about light and colours...'* // *Philosophical Transactions of the Royal Society A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences* 373. — 2015. — №2039. — P. 20140213.

³⁰ Там же.

Ле Блон (1667–1741 гг.) и Мозес Харрис (1731–1785 гг.). Практики прикрываются теорией.

Главное, что вынесли художники из теории Ньютона — работу с цветом можно систематизировать, а для продвижения своих идей использовать научную терминологию. Этого оказалось достаточно, чтобы в XVIII в. появились новые концепции работы с цветом, созданные практиками для решения конкретных задач, и их теоретические обоснования, демонстрирующие скорее уважение к великому учёному, чем понимание его трудов. Одна из важнейших технологических проблем изобразительного искусства того периода — получение максимального количества оттенков смешением минимального количества видов пигментов. Краски дороги, не всегда доступны и сложны в обращении. Чем меньше их наименований нужно для качественного реалистичного изображения, тем меньше сил и больше выгоды для живописца. Для гравёра же найти три-четыре краски, из которых можно составить все остальные, означало решить главную проблему печатной графики того периода — изобрести эффективный способ производства тиражных цветных изображений³¹. Ведь для качественных многотиражных изображений на каждый цвет требовалась отдельная доска. Если цветов слишком много, процесс становился бессмысленным.

Многие из работавших над этими проблемами приходили к выводу, что основных цветов три: жёлтый, красный и синий³². Это не удивительно. Биологически мы трихроматы, для нашего типа восприятия естественны системы, основанные на трёх первичных цветах и их вариации с добавлением чёрного для изменения светлоты и насыщенности³³. Два цвета не дадут достаточного количества оттенков, больше трёх дадут вариации, неприципиальные для человеческого зрения. Логично, что выбирались три цвета, наиболее сильно отличавшиеся

³¹ *Спрос на цветную печать усиливало и появление научно-популярной литературы, где цветные иллюстрации часто необходимы. Доказательством может служить статья Уоллера 1688 г. в «Философских трудах». К ней прилагалась таблица цветов с их обозначениями, раскрашенная вручную. По задумке автора, в последующих публикациях на чёрно-белых иллюстрациях цвет будет подписан в соответствии с таблицей. Читатели, сверяясь с ней, будут понимать, о каком цвете идет речь.*

³² *Идеи о том, что основных цвета три (жёлтый, красный и синий), выдвигались и до XVIII в. Эта концепция настолько связана с биологическими особенностями человека и набором используемых пигментов, что нам представляется необоснованным спор о первооткрывателе этого принципа.*

³³ *Shevell S. K. The science of color. — Edition 2. — Oxford: Elsevier, 2003 — P. 15-25.*

друг от друга, из качественных пигментов, доступных на тот момент.

Мы расскажем о двух наиболее примечательных трихроматических системах того времени. Обе созданы художниками-гравёрами, работавшими в Англии. Оба автора утверждали, что есть три основных цвета (жёлтый, красный и синий), чьи смеси дают все оттенки, наблюдаемые в природе³⁴. Оба говорили о том, что чёрный — смесь этих трёх, а белый — отсутствие цвета. И оба заявляли, что открытая ими система абсолютно верна и даёт художнику свод простых и абсолютно действенных правил, спасая от необходимости учиться на своих ошибках, подкрепляя своё утверждение отсылками к работам Ньютона.

Первую систему предложил около 1730 г. немецкий гравёр Яков Ле Блон (Jakob Christof LeBlon)³⁵. Он разработал новый метод цветной печати в три стадии: первый оттиск делался жёлтым, далее печатался синий, поверх — красный (рис. 5). Там, где три цвета накладывались, получался тёмный тон, близкий к чёрному.

Для продвижения изобретения и себя самого он написал небольшой текст «Collorito, Or harmony of colouring in painting», в котором пытался доказать, что практика получения всех цветов из трёх универсальна и применима в живописи: «Я основываюсь на своем изобретении печати объектов в их естественных цветах, на которое Его Величество даровал мне письменный патент... и так как одно изобретение часто улучшает другое... я смог свести гармонию цвета в живописи к механической практике, в соответствии с непогрешимыми правилами. Никогда ранее не было подобных правил, и считалось, что их невозможно создать...»³⁶.

Характерно, что в практической части текста, где Ле Блон даёт конкретные советы по написанию женской модели, он совершенно забывает о собственной теории и открытиях физики, говоря о конкретных пигментах, которые нужно

³⁴ Ле Блон пишет: «Живопись может отобразить все видимые объекты с помощью трех цветов, красного синего и желтого, и все остальные цвета могут быть составлены из этих трех, которые я называю Primitive. Смесь трех основных цветов дает черный». Le Blon J. C. *Coloritto, or, The harmony of colouring in painting: reduced to mechanical practice, under easy precepts and infallible rules, together with some colour'd figures, in order to render the said precepts and rules intelligible not only to painters, but even to all lovers of painting.* — L.: 1720. — P.6. А это цитата Харриса: «Все многообразие цветов, которые могут быть составлены из красного, голубого и жёлтого, которые являются основными (grand or principal) цветами и потенциально содержат в себе, будучи соединёнными или смешанными в разных пропорциях, все цвета и оттенки, встречающиеся в природе». Белый он называет полным отсутствием цвета, а чёрный — «продуктом смешения равного количества основных цветов наибольшей интенсивности, которые, яростно противодействуя друг другу в неравной борьбе (ибо каждый из них должен бороться с двумя другими), все трое постоянно терпят поражение, вызывая полную неразбериху, вызывая полную неразбериху, и теряются во мраке, так что ни один из них больше не может быть различим». Harris M. *The Natural System of Colours (etc.)*. — L.: Laidler, 1790. — P.2.

³⁵ Westland, S. *Colour harmony. // Colour: Design & Creativity.* — 2007. — № 1(1) — P. 1-15.



Рис. 5

использовать, и утверждает, что настоящая живопись изображает светá с помощью белого, тени с помощью чёрного, рефлексы с помощью жёлтого, завороты формы — голубого.

Несмотря на недостатки теории Ле Блона и не слишком большой коммерческий успех его предприятия по производству цветных гравюр, разработанная им система, позже названная моделью RYB, стала предтечей модели CMY и CMYK, на которых основана современная цветная печать.

Выбор цветов Ле Блоном был продиктован ассортиментом ярких пигментов, доступных художникам на тот момент. Можно сказать, что он сделал лучшее из возможного³⁷. Позже, когда появились синтетические пигменты, маджента заменила красный, а голубой изменил оттенок, что позволило получить гораздо больше составных цветов. Но, определённо, цветом в тиражных изображениях мы обязаны Ле Блону.

Как ни удивительно, модель RYB, утратив практическое значение, считается основной в цветоведении как учебной дисциплине. Так что именно она стала самой влиятельной, хотя и не самой эффективной³⁸ цветовой моделью в искусстве. Сознательно или бессознательно, на неё и по сей день ориентируются все художники, прошедшие академическую выучку (рис. 6).



Рис. 6

Эта модель оказала влияние и на теоретиков. Парадоксальным образом Ле Блону, опиравшемуся на авторитет Ньютона для продвижения своего изобретения,

³⁶ Le Blon J. C. *Coloritto, or, The harmony of colouring in painting: reduced to mechanical practice, under easy precepts and infallible rules, together with some colour'd figures, in order to render the said precepts and rules intelligible not only to painters, but even to all lovers of painting.* — L.: 1720. — P.6.

³⁷ Там же.

³⁸ Необходимо отметить, что основные цвета (субтрактивные или аддитивные) не являются фундаментальным свойством света или материи. Они — модель, конструкт, основанный на физиологической реакции органов зрения человека на свет. Сущность основных цветов определяется особенностями нашей зрительной системы. Так что, строго говоря, нет «правильных» основных цветов, есть оптимальные для определённых задач.

удалось поколебать позиции последнего. Практически все учёные XVIII в., имевшие опыт смешения красок или знакомые с технологией цветной печати, приходили к выводу, что основных цветов три и что Ньютон ошибался, утверждая, будто спектр непрерывен.

Спустя полвека, между 1766 и 1770 гг., Мозес Харрис, энтомолог и гравёр, опубликовал брошюру о новой системе цветов (The Natural System of Colours) с посвящением сэру Джошуа Рейнольдсу, главе Королевской Академии.

В теоретических положениях его концепция практически идентична системе Ле Блона, о которой он, судя по всему, не знал. Но Харрис делает два принципиальных дополнения. Во-первых, предлагает модель цветового круга, где основные цвета расположены на наибольшем удалении³⁹, и её дополнительную вариацию, основанную на цветах, составленных из двух основных (чтобы продемонстрировать, как много оттенков можно получить из трёх цветов) (рис. 7). А во-вторых, он пишет о контрастных парах дополнительных цветов, отмечая, что в цветовом круге они находятся друг напротив друга, а в смеси дают серый, невнятный оттенок.

Сложно утверждать, что Харрис первый предложил эту модель круга⁴⁰, и точно нельзя говорить, что он открыл закон контраста⁴¹. Но его текст — первый, в котором обе идеи изложены достаточно определённо и взаимосвязанно.

Нужно понимать, что для обоих авторов была важна практическая сторона вопроса: получение максимума оттенков цвета с минимальными затратами⁴². Оба описывали оптические эффекты как занимательное дополнение к тексту, без анализа и обобщений⁴³. Задача обоих авторов — упростить существующую живописную практику, а не произвести

³⁹ Он убирает седьмой цвет, индиго, из цветового круга Ньютона и получает круг, где синий, красный и желтый расположены под углом 120 градусов, дополнительные цвета — друг напротив друга, то есть модель, которую мы видим в современных учебниках цветоведения.

⁴⁰ Первенство Ле Блона долго оспаривали, чему есть документальные подтверждения. Что касается цветового круга, модель Харриса не единственная подобная, сделанная примерно в тот период. (Shevell S. K. The science of color. — Edition 2. — Oxford: Elsevier, 2003. — P.15-25)

⁴¹ На стр.5. The Natural System of Colours он пишет: «Эта работа будет очень полезна в случае, если вам нужно найти для любого цвета или оттенка контрастный» — и нигде не поясняет, что подразумевает под словом «контрастный», что с очевидностью указывает на то, что потенциальному читателю понятие известно.

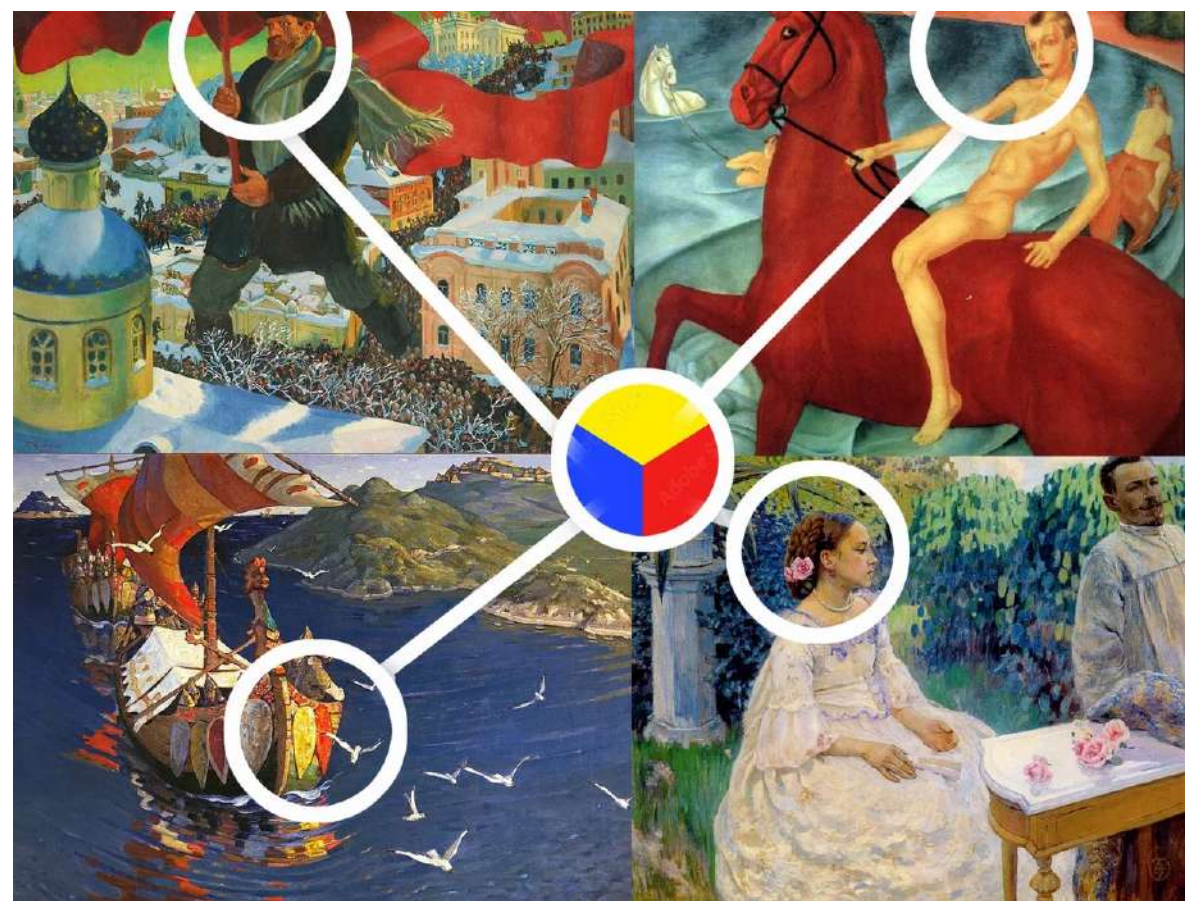


Рис. 7

в ней революцию под влиянием открытий в физике. Это кардинально отличается от того, что мы позже увидим у постимпрессионистов.

О глубоком понимании ньютоновской физики тут речи не идёт, она скорее способ красиво преподнести свои идеи. Например, Харрис пишет: «Под словом „цвет“ должно понимать одну из тех сущностей, которые наблюдаются в радуге, преломляемой призмой, или так прекрасно расцветчивают лепестки цветов...»⁴⁴.

Ле Блон демонстрирует большую осведомлённость, но упоминает Ньютона для красного словца, отмечая, что на практике имеет дело с другими явлениями: «Я говорю только о материальных цветах или о тех, что используют художники. Смесь основных нематериальных, недоступных осязанию цветов не даст черного, а, напротив, даст белый, как доказал сэр Исаак Ньютон в своей „Оптике“. Но оба (свет и тьма) — результат смеси всех основных цветов. Свет — нематериальных, тьма — материальных»⁴⁵.

Примечательно, что оба художника на практике легко изменяли своим теоретическим убеждениям. Ле Блон печатал в четыре доски с использованием чёрного и дорабатывал гравюры вручную, а Харрис в повседневной практике художника-акварелиста не ограничивается тремя красками.

Нельзя сказать, что метод работы, основанный на использовании только трёх основных цветов, широко распространился. Главная причина этого лежала в области технологии. Пока нет синтетических чистых и ярких пигментов, художники, красильщики и маляры, конечно, были бы рады работать только с тремя пигментами, это и проще, и дешевле, но в смеси некачественные пигменты дают не «всего многообразие оттенков природы»⁴⁶, а всё многообразие грязно-серых тонов.

Сам Харрис отмечал, что пигменты, с которыми приходится иметь дело, несовершенны, что делает невозможным получение всех оттенков, о которых говорится в теории⁴⁷.

⁴² Как пишет Харрис, «Наука или систематическое знание о цвете представляли собой темные, мистические теории, так что не было системы для системы для смешения разнообразных оттенков, необходимых для изображения всего многообразия предметов» (стр. 5). Но «автор претерпел столько мучений в попытках вырвать цвета из изначального хаоса» и изменил положение вещей. У Ле Блона находим аналогичный пассаж: «Колоритто или гармоничное использование цвета в живописи — это искусство смешивать цвета, чтобы писать реалистично во всех градациях изображенных цветов и теней... при реальном освещении» (стр. 1).

⁴³ Харрис говорит о явлении ярко выраженного цветного освещения, отмечая, что в тенях появляется цвет, дополнительный к цвету света, но описывает его как наглядную демонстрацию того, что соседство дополнительных цветов характерно для природы и не выводит из него принцип изображения предметов, обязательный для современной академической живописи (все предметы в светах приобретают оттенок цвета света, а в тенях — оттенок цвета, дополнительного к нему).

⁴⁴ Harris M. *The Natural System of Colours (etc.)*. — L.: Laidler, 1790. — P. 4.

⁴⁵ Le Blon J. C. *Coloritto, or, The harmony of colouring in painting: reduced to mechanical practice, under easy precepts and infallible rules, together with some colour'd figures, in order to render the said precepts and rules intelligible not only to painters, but even to all lovers of painting.* — L.: 1720. — P.6.

⁴⁶ См. сноску 34.

Но цветовые круги, подобные кругу Харриса, сразу вытеснили семицветную модель Ньютона, так и не нашедшую применения у практиков. Они стали основным вариантом цветового круга для смесей пигментов. А идея о трёх основных цветах для смешения пигментов постепенно стала аксиомой для художников.

Гёте (1749-1832 г.). Рождение теории из духа противоречия.

В 1810 г., практически через 100 лет после выхода «Оптики», Иоганн Вольфганг фон Гёте издал труд «К теории цвета» (Zur Farbenlehre). Он в немалой степени был вдохновлён неприятием спекулятивных и упрощённых концепций последователей Ньютона⁴⁸, считавших цвет чисто физическим явлением, объясняемым лишь определёнными свойствами лучей света⁴⁹.

Для Гёте, работавшего с цветом как художник-практик и, по его собственному признанию, недолголюбивавшего математику⁵⁰, такое объяснение казалось противоестественным, равно как и идея, что белый свет — смесь всех цветов⁵¹.

Он пытался повторить эксперимент Ньютона, не понимая его логики. Естественно, он не получил тех же результатов и пришёл к заключению, что «великий математик был одержим совершенно ложным представлением о физическом происхождении цветов; тем не менее, благодаря его большому авторитету как геометра, ошибки, допущенные им как экспериментатором, надолго стали авторитетным суждением в глазах мира...»⁵². И что «теория цвета в своем развитии сильно пострадала... от того, что ее постоянно смешивали с оптикой, наукой, которая не может обойтись без математики, в то время как теория цвета, строго говоря, может быть изучена вполне независимо от оптики»⁵³.

Но на этом писатель не остановился и начал страстно коллекционировать и описывать цветовые явления,

⁴⁷ Harris M. *The Natural System of Colours (etc.)*. — L.: Laidler, 1790—P.6.

⁴⁸ История создания книги началась с эссе «Über Newtons Hypothese der diversen Refrangibilität», в котором Гёте доказывает, что Ньютон ошибся, проводя свой знаменитый эксперимент, а одна из частей «К теории цвета» посвящена критике Ньютона.

⁴⁹ Goethe J. W., Eastlake D. *Theory of Colours*. — L.: MIT Press, 1970. —P.VI.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Гёте говорил, что только все могут знать правду, то есть истина — не математическая абстракция, а то, о чём говорят нам наши органы чувств и жизненный опыт. Goethe J. W., Eastlake D. *Theory of Colours*. — L.: MIT Press, 1970. — P. V-XII.

⁵² Там же. — P. 287.

⁵³ Там же.

которые он наблюдал в обычной жизни или в результате опытов (такие как послеобразы, цветные тени, влияние окружения и условий освещения на цветовосприятие). Итогом этой работы и стала книга «К теории цвета».

В ней, в противоположность абстракциям сторонников Ньютона, он ставил задачу не объяснить, а показать суть явления, то есть «описать первоисточник цветов, обстоятельства их появления и бытования», считая, что «никакие дальнейшие объяснения относительно этого предмета невозможны»⁵⁴.

В силу такого подхода, объёма и стилистических особенностей⁵⁵ текст Гёте, который можно назвать скорее художественным, чем научным, допускает разные толкования. Безусловно, его концепция ближе к аристотелевским взглядам, чем к новой физике. Цвета, по мнению Гёте, появлялись на противопоставлении светлого и тёмного. Первичными цветами он считал жёлтый и синий как продолжение оппозиции света и тьмы⁵⁶.

В книге описан вариант цветового круга (рис. 8), идентичный моделям его предшественников, но построенный, по утверждению автора, на основе дополнительных цветов, возникающих при наблюдении послеобраза⁵⁷.

Важное место в книге занимает связь цвета и эмоций (рис. 9.). Считая, что цвет «оказывает известное действие на чувство зрения ... а через него и на душу»⁵⁸, писатель делил цвета на положительные, вызывающие «бодрое настроение», и отрицательные, вызывающие настроение «неспокойное, вялое и тоскливое»⁵⁹.

Часто можно встретить мнение, что труд Гёте революционный, так как в нём автор предложил взамен неточного физического новое физиологическое объяснение феномена цвета⁶⁰, подтвердив своё открытие серией экспериментов с неоспоримыми результатами⁶¹. Но непредвзятый взгляд на книгу и внимательное её прочтение заставляют не согласиться с подобными

⁵⁴ Goethe J. W, Eastlake D. *Theory of Colours*. — L.: MIT Press, 1970. — LVII.

⁵⁵ Например, эффект возникновения дополнительных цветов при наблюдении послеобраза описывается так: «В комнату к нему вошла рослая девушка с ослепительно белым лицом, черными волосами и в ярко-красном корсаже. Я пристально посмотрел на нее, стоявшую в полусумраке на некотором расстоянии от меня. После того, как она оттуда ушла, я увидел на противоположной от меня стене черное лицо, окруженное светлым сиянием, одежда же вполне ясной фигуры казалась мне прекрасного зеленого цвета морской волны». Там же. — P. 22 п. 52.

⁵⁵ Там же. — P.V-X.

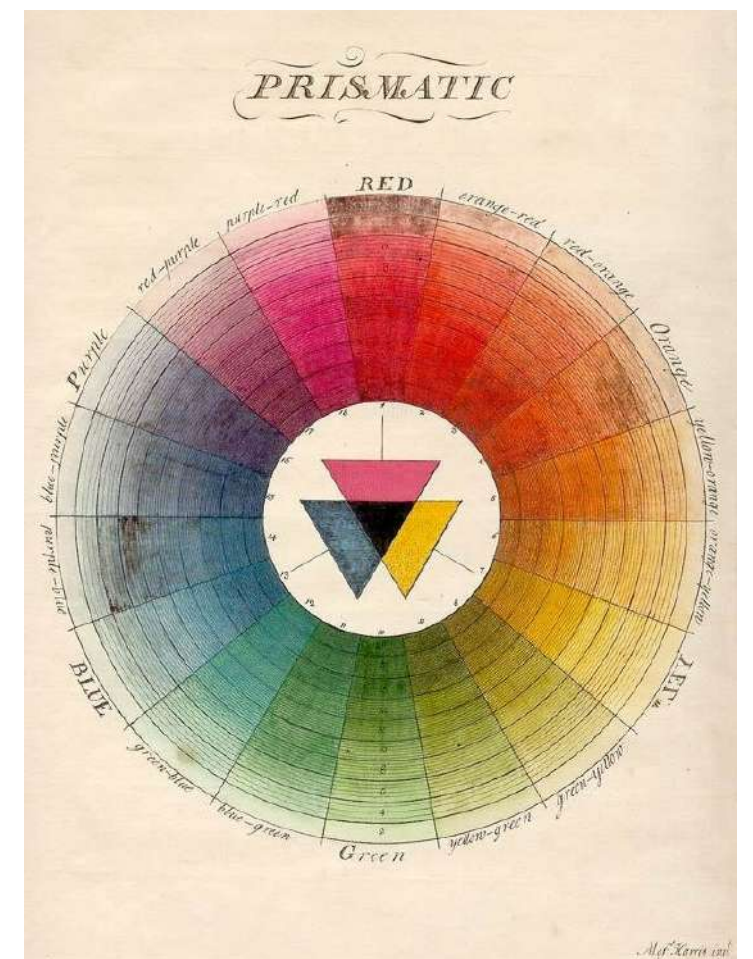


Рис. 8

⁵⁶ Там же. — P. V-X.

⁵⁷ Там же. — P. 50. п.21.

⁵⁸ Там же. — P. 304. П. 758.

⁵⁹ Там же. — P. 306-312.

⁶⁰ Например, Тропинина, Т. *Научная система цвета: от цветового круга до цветового шара. // История развития изобразительного и декоративно прикладного искусства. — 2017. — No2. — С. 36-41.*

утверждениями. О физиологическом аспекте цвета как явления писал ещё Ньютон в «Оптике»: «Лучи, если выразаться точно, не окрашены... они рожают в нас ощущение того или иного цвета»⁶².

Во-первых, описания экспериментов и наблюдений за проявлениями цвета встречались в литературе и раньше. Во-вторых, Гёте описал своё субъективное восприятие, один из вариантов восприятия, который мог не совпадать, например, с нашим⁶³.

Тем не менее влияние Zur Farbenlehre на развитие живописи сложно переоценить. Да, Гёте не открыл новые явления и не дал им безошибочных объяснений, но привлек к ним внимание. Возможно, это важнее, ведь люди в большинстве своём видят только то, что знают. Благодаря манере изложения книга, отвергнутая большинством учёных, стала крайне популярна у людей творческих профессий⁶⁴. С художниками заговорили о цвете на понятном им языке, при этом не сводя цвет к одной из скучных практических задач.

Результатом стала волна интереса к идеям и концепциям, описанным Гёте. Художники заинтересовались сложными колористическими эффектами, которые раньше считались незначительными случайностями, а значит, недостойными изображения. Для них актуальным стал вопрос о связи цвета и эмоций, что заложило основы концепций начала XX в., например, теорий Иттена и Кандинского.

Вопрос, была ли модель цветового круга, описанная Гёте, общепринятой в то время или великий писатель сыграл ключевую роль в её распространении, остаётся открытым. Но, определённо, благодаря его авторитету многие художники обратили на неё внимание.

В этом отношении показателен пример Тёрнера. Известно, что он внимательно прочёл труд Гёте, после чего тема цвета стала одной из доминирующих в его лекциях по перспективе. Художник даже специально поехал к Гёте, чтобы написать его портрет.

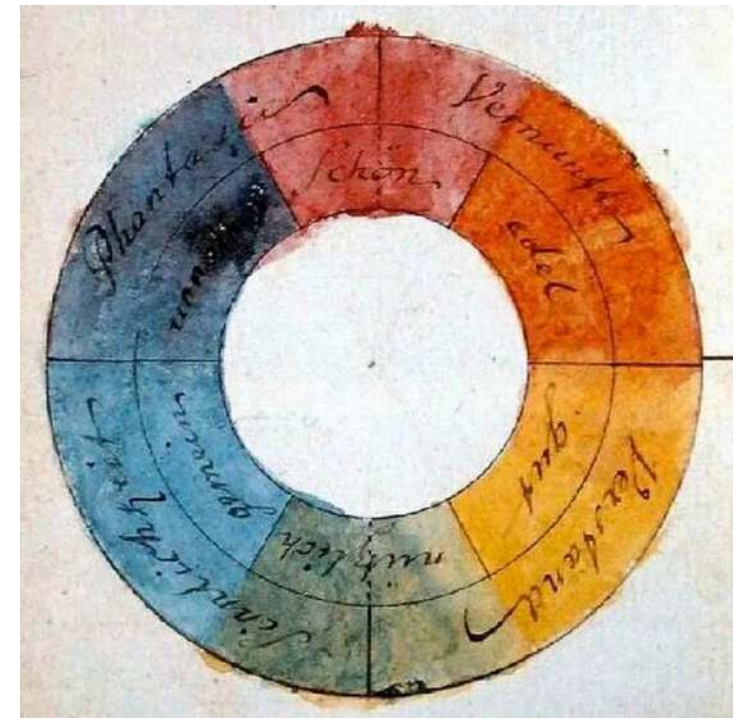


Рис. 9

⁶¹ Goethe J. W, Eastlake D. *Theory of Colours*. — L.: MIT Press, 1970. —P. XII.

⁶² Newton I. *Opticks: Or, A Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light*. —L: William and John Innys, 1721. — P. 108-109.

⁶³ Например, Гёте начинает разговор о цветных тенях с описания случаев, когда тени не имеют цвета: «Тень на белой бумаге при ярком свете солнца не представляется нам цветной, она выгидит черной или серой». (Goethe J. W, Eastlake D. *Theory of Colours*. — L.: MIT Press, 1970. —P. 29. П. 62, 63). Тогда как любой современный живописец-академист скажет, что в этом случае тень будет цветная либо тёплая при рассеянном свете или холодная под прямыми солнечными лучами. И, скорее всего, в ней будут рефлексы цвета предмета, который её отбрасывает.

Создавая свой вариант цветового круга, живописец взял за основу модель Гёте, а не своего соотечественника Харриса (рис. 10). И даже написал работу, название которой отсылало к теории Гёте: *Light and Colour (Goethe's Theory) — The Morning after the Deluge — Moses Writing the Book of Genesis*.

Подводя итог, можно сказать, что в XVII–XVIII вв. были сформулированы все идеи цветоведения как дисциплины современного художественного образования:

1. Создана модель цветового круга.
2. Сформулирован принцип контраста и дополнительных цветов.
3. Обозначены три основных цвета для смешения пигментов.
4. Описаны цветные тени, цветные рефлексy и изменение восприятия цвета при разном освещении, что в дальнейшем приведёт к формулировке правил реалистического изображения объектов в соответствии с условиями световоздушной среды.
5. Обозначена связь цвета и эмоций.

Но пока это отдельные идеи, не сложившиеся в цельную систему и тем более не ставшие *modus operandi* для практиков. Качество пигментов не дало широко применять идею основных цветов, феномены цвета света и цветных теней наблюдались, но не были объяснены, и художники пока работали с цветом освещения робко и интуитивно. Психологические теории работы с цветом ещё не очень распространились, их расцвет был впереди. Скоро теорию цвета ждал золотой век, когда она взамен природы, отвергнутой вместе с миметическим искусством, станет надеждой и опорой для художников и критерием оценки живописи для знатоков.

⁶⁴ Согласно Гельмгольцу, великая сенсация, произведенная «К теории цвета» Гёте, частично была вызвана тем, что большинство людей непривычны к скрупулезности научного исследования и более расположены к ясному художественному изложению темы, чем к физическим или математическим абстракциям. Helmholtz (*Physiological Optics, Chapter 19, The Simple Colors*). Цумана по Goethe J. W., Eastlake D. *Theory of Colours*. — L.: MIT Press, 1970. — P. X.

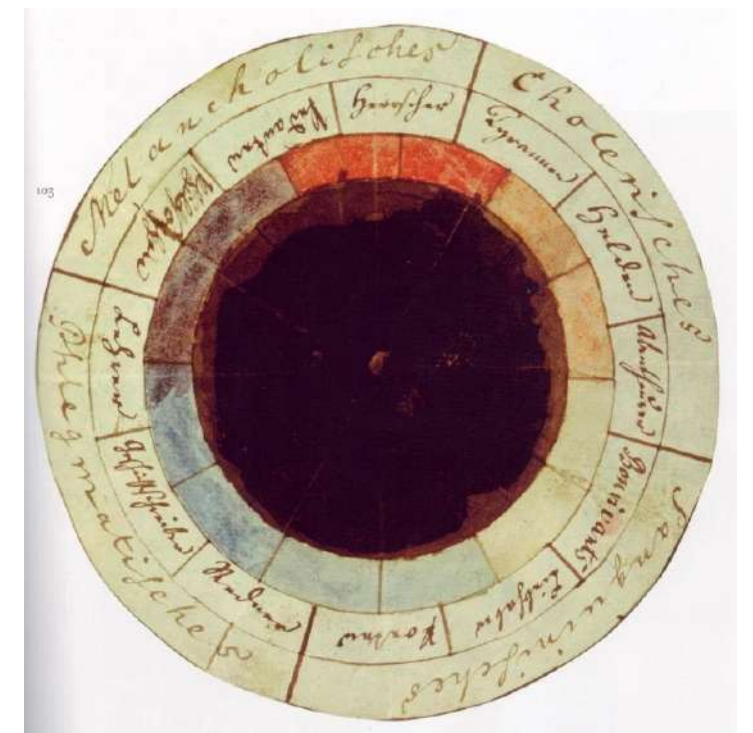


Рис. 10

Библиография:

1. Боровикова С.М. Цвет в изобразительном искусстве. Теория и практика // Журнал об искусстве «Q». — 2022. — № 1. — С. 54-65.
2. Карцев В.П. Ньютон. — М.: Молодая гвардия, 1987.
3. Мандельштам Л.И. Оптические работы Ньютона // Успехи физических наук. — 1946. — № 8.1. — С. 103-129.
4. Fara P. Newton shows the light: a commentary on Newton (1672) 'A letter... containing his new theory about light and colours...'/ // Philosophical Transactions of the Royal Society A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences 373. — 2015. — № 2039. — P. 20140213.
5. Goethe J.W, Eastlake D. Theory of Colours. — L.: MIT Press, 1970.
6. Harris M. The Natural System of Colours. — L.: Laidler, 1790.
7. Hogarth W. The Analysis of Beauty: Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste. By William Hogarth. — L.: W. Strahan, 1772.
8. Hooke R., Birch T. Considerations upon Mr. NEWTON'S discourse on light and colours // The History of the Royal Society. — 1757. — Vol. 3. — P. 10-15.
9. Konig C., Collins M.W. Goethe, Eastlake and Turner: From Colour Theory to Art // Colour in Art, Design & Nature. — 2011.— P. 51-56.
10. Le Blon J.C. Coloritto, or, The harmony of colouring in painting: reduced to mechanical practice, under easy precepts and infallible rules, together with some colour'd figures, in order to render the said precepts and rules intelligible not only to painters, but even to all lovers of painting.— L.: 1720.
11. Leslie C.R. Memoirs of the Life of John Constable, Esq., R.A. — L.: Longman, Brown, Green and Longmans, 1845.
12. Murdoch R.T. Newton and the French Muse. // Journal of the History of Ideas. — 1958. — Vol. 19. — № 3. — P. 323-334.
13. Newton I. A letter of Mr. Isaac Newton, Professor of the Mathematicks in the University of Cambridge; containing his new theory about light and colors: sent by the author to the publisher from Cambridge, Febr. 6. 1671/72; in order to be communicated to the R. Society // Philosophical transactions of the Royal Society of London. — 2014. — Vol.6, № 80. — P. 3075-3087.
14. Shevell S.K. The science of color. — Oxford: Elsevier, 2003.
15. The origins of colour. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [источник](#) (дата обращения: 03.03.23).
16. The World of Isaac Newton. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [источник](#) (дата обращения: 03.03.23).
17. Waller R. A catalogue of simple and mixt colours, with a specimen of each colour prefixt to its proper name. // Philosophical Transactions of the Royal Society of London. — 1686. — vol.16, № 179. — P. 24-32.
18. Westland, S. Colour harmony. // Colour: Design & Creativity. — 2007. — № 1(1) — P. 1-15.

Список иллюстраций:

Рис. 1. Рисунок из записной книжки Ньютона, иллюстрирующий его описание эксперимента с глазом и тупой иглой. Laboratory Notebook (MS Add. 3975), с. 1669-с.1693. p.21 Cambridge University Library (CC BY - NC 3.0) Laboratory Notebook (MS Add. 3975)

Рис. 2. Набросок «основного эксперимента» Ньютона. 1672. New College Library, Oxford, MS 361/2, f. 45v © Courtesy of the Warden and Scholars of New College, Oxford

Рис. 3. Цветовой круг Ньютона, опубликованный в «Оптике» (1704). Иллюстрация из статьи: Fara, Patricia. "Newton shows the light: a commentary on Newton (1672)'A letter... containing his new theory about light and colours...'" Philosophical Transactions of the Royal Society A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences 373, no. 2039 (2015). URL: [The Royal Society](http://TheRoyalSociety.org).

Рис. 4. Таблица для распознавания цветов по обозначениям на черно-белых гравюрах. Приложение к статье: Waller, R., A catalogue of simple and mixt colours, with a specimen of each colour prefixt to its proper name. Philosophical Transactions of the Royal Society of London, 16(179), pp. 24-32.

Рис. 5. Отпечатки с каждой из досок, используемых при печати по методу Ле Блона. Ле Блон, Кристоф (?) 1738. Меццо-тинто. Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, Réserve AA-4 (LE BLON). Public Domain

Рис. 6. Таблицы из книги Ле Блона . Иллюстрирующие постадийный метод живописи портрета из книги «Coloritto ; or the harmony of colouring in painting : reduced to mechanical practice, under easy precepts, and infallible rules ; together with some colour'd figures, in order to render the said precepts and rules intelligible, not only to painters, but even to all lovers of painting. By J. C. Le Blon» London: 1725 . Public domain. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE 4-YS-1332

Рис. 7. Модель RYB как основа колористической композиции в живописи. На примере работ: Петрова-Водкина «Купание красного коня», Борисова-Мусатова «Автопортрет с сестрой», Кустодиева «Большевик», Рериха «Заморские гости». Во всех работах композиция построена на взаимодействии основных цветов модели, а центр выделен соприкосновением пятен трех этих цветов

Рис. 8. Цветовой круг призматических цветов Мозеса Харриса. Из его книги «The natural system of colours», London [с.1785], pl.[2]. Гравюра, раскрашенная вручную. Public domain.

Рис. 9. Цветовой круг Гёте. 1809г. Frankfurter Goethe-Museum. Public domain.

Рис. 10. Роза эмоций Гёте 1798/99 г. 1809 г.

Рис. 11. Цветовые схемы Тёрнера. Joseph Mallord William Turner. 1824-28. Карандаш и акварель на бумаге. Коллекция Тейт. Image released under [CC-BY-NC-ND \(3.0 Unported\)](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/)

УДК 7.038

Сведения об авторе.

Аверина Мария Алексеевна.

Магистр истории искусств, МГУ имени М.В. Ломоносова (2017). Независимый исследователь.

✉ m.a.averina@gmail.com

Averina Maria Alekseevna.

Master of History of Art, Lomonosov Moscow State University (2017). Independent researcher.

✉ m.a.averina@gmail.com

Монохромная абстрактная живопись в Европе и США после Второй мировой войны.

Аннотация:

Данное исследование посвящено истории монохромной живописи. Под этим определением подразумевается абстрактное живописное произведение, выполненное в одном заданном цвете и в котором этому цвету отведена главная роль, как в художественном, так и в концептуальном плане. Подобное направление зародилось в Европе в начале XX века и после Второй мировой войны стало активно развиваться сначала в США, а затем в других странах мира.

В ходе исследования автор рассматривает основных художников, оказавших влияние на развитие монохромной живописи, а также анализирует ключевые произведения. Актуальность темы определяется тем, что монохромная живопись продолжает быть предметом интереса как художников, которые по сей день создают подобные произведения, так и искусствоведов, которые за последние несколько десятилетий выпустили ряд исследований, посвящённых разным аспектам монохромного искусства. Кроме того, явление монохромности теперь затрагивает не только живопись, но и начинает всё активнее проявляться в инсталляции, что также оставляет простор для дальнейшего исследования темы.

Ключевые слова:

Монохромная живопись, абстрактная живопись, модернизм, живопись.

Monochrome painting in USA and Europe after World War II.

Abstract:

The following research is dedicated to the historical narrative of monochromatic painting. This artistic movement is distinguished by its execution in a single color, where said hue serves as the central vehicle for either or both artistic and conceptual expression. The genesis of this avant-garde genre can be traced back to early 20th century Europe and subsequently burgeoned after World War II, primarily in the United States, and eventually in other countries. In the course of this research, we examine the principal pioneers whose contributions have been fundamental to the evolution of monochromatic painting, as well as undertake an in-depth analysis of seminal works within the genre. The relevance of the topic is determined by the fact that monochromatic painting continues to be of interest to both artists, who to this day create such works, and art historians, who have released a number of studies in recent decades devoted to different aspects of monochrome art. Moreover, it is notable that the phenomenon of monochrome has burgeoned beyond the confines of painting, as it is increasingly manifesting itself in installations, thereby amplifying the scope for further research into the subject matter.

Keywords:

Monochrome art, abstract painting, modern art, painting.

Аверина Мария

Развитие монохромной живописи в Европе и Америке

Прежде чем приступить к истории развития монохромной живописи, необходимо дать чёткое определение самому понятию, так как данный термин крайне неоднозначный и вызывает много вопросов. С одной стороны, этимология слова «монохромный» (от греч. *μόνος* — монос, один, и *χρῶμα* — хрома, цвет) не оставляет сомнений в том, что под указанным термином подразумевается однотонность. С другой стороны, словосочетание «монохромная живопись» вызывает, как правило, довольно хаотичные ассоциации. Некоторые предполагают, что монохромная живопись подразумевает только чёрно-белую палитру, иные указывают на использование любого цвета. Одни рассматривают монохромные произведения как совокупность близких оттенков, другие настаивают на однотонности. В зависимости от интерпретации понятия, сужается или расширяется область художественных произведений, попадающих под данное определение.

В 1792 г. в Париже художник и искусствовед Клод-Анри Ватле (1718–1786 гг.) опубликовал «Словарь искусств, живописи, скульптуры и гравирования». Позднее его дополнил Пьер-Шарль Левек (1736–1812 гг.) — французский историк, получившим известность после пребывания в Санкт-Петербурге в качестве преподавателя Кадетского корпуса и написавшего масштабный труд «История России». Именно Левек ввёл в указанный словарь понятие «монохромный», отмечая, что «хотя этот термин неизвестен в мастерских художников и используется только учеными, он должен, однако, найти свое место в словарях искусства»¹. К монохромной живописи автор отнёс гризайль

или эстамп — то есть те, что лишены цветового многообразия и где живописные эффекты достигаются лишь за счёт тональных градаций одного цвета. Левек не уточнял, но скорее всего подразумевал, что это произведения с использованием только чёрного цвета: «Он (термин) характеризует живопись, выполненную в одном цвете — том самом, который использовался при зарождении искусства»².

Учитывая всё вышесказанное, можно сделать вывод, что наиболее часто употреблявшимся значением понятия «монохромная живопись» являлась живопись, выполненная в чёрном цвете и его оттенках. Но здесь сразу же стоит отметить, что оттенки серого в диапазоне от белого до чёрного называются ахроматические цвета (от греч. α — отрицательная частица, и χρῶμα — хрома, цвет) и, безусловно, слово «бесцветный» не является синонимом слову «одноцветный». Таким образом, монохромной может называться живопись, где применяется один цвет, не обязательно чёрный.

В XX в. термин получил второе значение, став не просто характеристикой, а названием целого направления в живописи. Отправной точкой может служить «Чёрный квадрат» Казимира Малевича, но повсеместным термин стал благодаря французскому художнику Иву Кляйну (Рис. 1), чья выставка «Ив Кляйн. Монохромные предложения» состоялась в феврале 1956 г. в Париже³. В галерее «Колет Алленди» были представлены полностью одноцветные, без единого штриха полотна — оранжевые, жёлтые, красные, розовые и голубые. С тех пор монохромная живопись стала одним из важнейших направлений искусства XX в. Но особенно важно то, что понятие «монохромная живопись» приобрело иное, более конкретное значение: отныне под ним подразумевалось произведение, не просто выполненное в одном цвете, но и содержащее только этот цвет. Если раньше монохромная живопись ставила акцент на отсутствии цвета,

¹ Watelet C.-H. – P.-C. Lévesque. *Dictionnaire des arts, de peinture, sculpture et gravure.* — Genève, 1972. — Tome III — P. 490.

² *Ibid.* — P. 491.

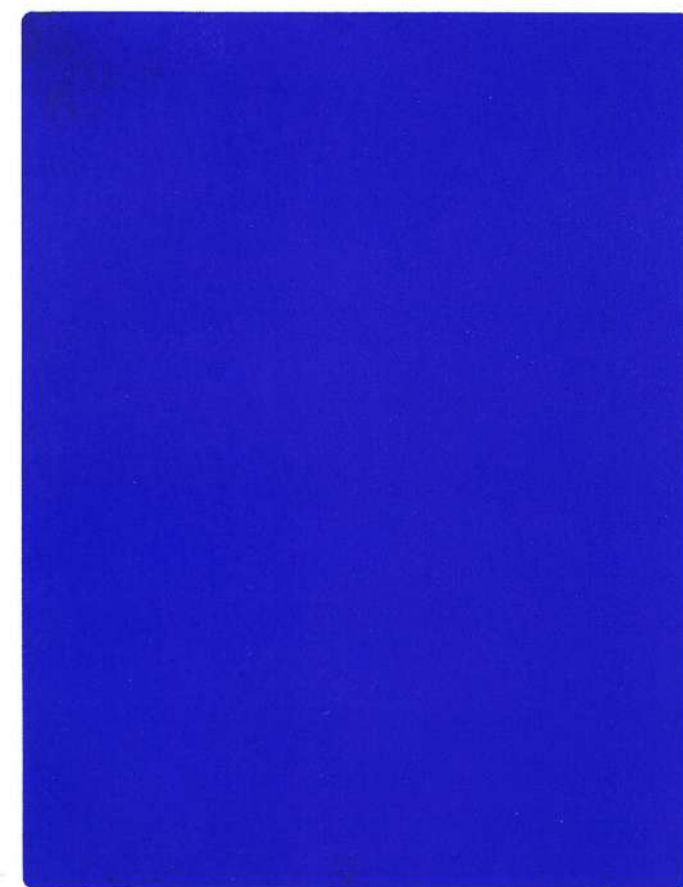


Рис. 1

³ Riout D. *La peinture monochrome. Histoire et archeologie d'un genre.* — Paris, Editions Jacqueline Chambon, 1991. — P. 21.

будучи выполненной в основном с помощью оттенков чёрного и тем самым являя собой «бесцветность» произведения, то теперь акцент ставился на присутствии цвета и только цвета в его полной самодостаточности. Когда в марте 1956 г. Ив Кляйн стал кавалером Ордена лучников святого Себастьяна, то в качестве девиза он выбрал «За цвет! Против линии и рисунка!»⁴. Это можно назвать и девизом всей монохромной живописи XX в.

Таким образом, понятие монохромной живописи объединяет два далеко не идентичных определения. Если, например, сопоставить древнекитайский пейзаж, выполненный чёрными чернилами, и синее однотонное полотно Ива Кляйна, между ними будет мало общего. И тем не менее, они получают одинаковую характеристику — монохромный, пусть и в разных значениях. Эта неоднозначность термина, его внутренняя парадоксальность зачастую и является причиной путаницы при его интерпретации.

В связи со всем вышесказанным возникает вопрос, как проследить эволюцию монохромной живописи.

Необходимо понимать, стоит ли рассматривать её в обоих значениях — в старом и новом, как живопись бесцветную и живопись исключительно цветовую. Как правило, исследователи, рассматривающие это направление, берут за точку отсчёта «Чёрный квадрат» К. Малевича, но для лучшего понимания стоит упомянуть и более ранние произведения. При всём различии древнекитайский пейзаж и синие полотна И. Кляйна действительно объединяет монохромность, в них равным образом используется только один цвет, хоть и в различных целях. Удивительным образом эти произведения может объединять ещё и идея, заложенная в использованном цвете, потому что монохромность всегда подразумевает крайне осмысленный выбор цвета.

Что касается периодизации истории монохромной

⁴ Morineau C. *Catalogue de l'exposition «Yves Klein: corps, couleur, immatériel: exposition, Paris, Centre Pompidou, 5 octobre 2006 – 5 février 2007»* — P. 23.

живописи, то, пожалуй, единственный полноценный вариант её поэтапного хронологического развития предложен исследователем из Парижского музея современного искусства «Центр Помпиду» Мари-Хосе Родригез⁵. Она выделяет четыре этапа по хронологическому и территориальному признакам: 1) русские и советские авангардисты; 2) американская живопись послевоенного периода; 3) монохромная живопись в Европе, 1950–1970 гг.; 4) Европа и США после 1970-х гг. Подобная периодизация представляется очень удачной, поскольку она не только даёт представление об основных этапах становления изучаемого направления, но и подчёркивает, что в одинаковые периоды монохромная живопись в США и Европе могла развиваться по-разному. Однако в свой вариант периодизации М.-Х. Родригез не включает предпосылки развития жанра. Во-первых, опускаются примеры одноцветной живописи в Древнем Китае и Западной Европе в том значении, в каком её упоминает в своём словаре Пьер-Шарль Левек. Во-вторых, не учитываются шуточные произведения представителей объединения «Бессвязные искусства» (Les Arts Incohérents), имевших, несмотря на их изначально несерьёзный характер, определённое влияние на созданные впоследствии монохромы.

Таким образом, для лучшего понимания особенностей становления и развития монохромной живописи стоит добавить отдельный этап к периодизации, предложенной М.-Х. Родригез. Данный этап будет характеризовать предпосылки появления данного направления в искусстве XX в.

⁵ Rodriguez M. — J. Le Monochrome. *Parcours dans les collections modernes et contemporaines // Centre Pompidou [Site officiel].*
Ссылка: [URL](#) (дата обращения 15.10.2022)

Предпосылки возникновения монохромной живописи.

Одним из ранних примеров монохромной живописи являются древнекитайские произведения. В отличие от западной художественной традиции, всегда тяготевшей к цветовому многообразию, китайская живопись вплоть до XVIII в. оставалась преимущественно одноцветной. Кроме того, особенность китайского искусства заключалась в преобладании чёрной туши — любимой краски китайских художников.

В книге «Иная красота: введение в китайскую эстетику» исследователь Флоренс У-Стрэк объясняет монохромность древнекитайской живописи двумя причинами⁶. Во-первых, в китайской эстетике определяющим моментом являлась именно линия, а не цвет. В доказательство Ф. У-Стрэк приводит тот факт, что только с помощью рисунка складок одежды древнекитайский живописец мог передать характер человека. Так, например, в эпоху Мин существовало 18 основных типов складок, и каждый имел название и значение. Во-вторых, ещё со времен даосов чёрный цвет имел особое значение не только в китайской живописи, но и в философии. В даосизме существует некий единый универсальный цвет, по-китайски именуемый «сюань». Считалось, что он передаёт сущность вещей вернее, чем вся цветовая палитра, лишь вносящая хаос и внутренний разлад. Слово «сюань» переводится с китайского как «определённый оттенок», в основе которого лежит небесная синева, глубокая настолько, что она кажется чёрной. Здесь важно подчеркнуть упоминание синего неба, которое ещё не раз будет источником вдохновения для представителей монохромной живописи уже в XX в. Однако в общемировой истории искусства одноцветность китайской живописи была скорее исключением. Другие живописные традиции всегда придавали большое значение цветовому разнообразию и постоянно работали над усовершенствованием техники его передачи. Начиная

⁶ Hu-Strek F. *La beauté autrement: introduction à l'esthétique chinoise.* — Paris, Editions You-Feng, 2004. — P. 216-217.

с древнегреческих времён разрабатывались многочисленные теории цвета, колористическому аспекту приписывались различные символические значения⁷. А в западноевропейском искусстве техника передачи цветов играла одну из важнейших ролей в живописи в целом.

Примером «бесцветной» живописи в западноевропейском искусстве была техника гризайль (а также производные от неё брюнайль и вердайль). Призванная имитировать скульптуру, гризайль подразумевала использование преимущественно серого цвета и достижение эффекта объёма исключительно за счёт тона. Несмотря на высокое мастерство художника, необходимое для успешной работы в такой технике, она считалась жанром второстепенным и, по мнению многих, не могла произвести столь же сильного впечатления, как и цветовая живопись. В неё не вкладывалась особая философия, и её монохромность имела лишь декоративный характер.

Следующим периодом, значительно повлиявшим на монохромную живопись, стал XIX в., когда многие художники, уходившие от классических канонов искусства, попадали под едкие комментарии критиков. Так, в некоторых пейзажах Уильяма Тёрнера порой отсутствовали очевидный светотеневой контраст и чёткие границы форм, в результате чего он подвергался многочисленным нападкам критиков, утверждавших, что такие картины «беспредметны и похожи одна на другую»⁸. В 1843 г. парижский критик Жан-Луи Пети в журнале «Универсель» опубликовал иллюстрацию «Вид на Уг (эффект ночи)», судя по всему, символизировавшую ночное звёздное небо.

Уже позже и некоторые французские импрессионисты не миновали увлечения монохромностью. Например, Клод Моне, вдохновлявшийся отчасти японской гравюрой, где зачастую в пейзаже отсутствовала чёткая линия горизонта, стал применять размытость форм

⁷ Rose B. *Monochromes. From Malevitch to the present.* — Berkeley, University of California Press, 2004. — P. 13.

⁸ *Ibid.* — P. 23.

и определённую однотонность. Самыми яркими примерами такого рода картин могут служить выполненный в преимущественно розовых тонах «Мост Ватерлоо. Эффект тумана» (1903, Государственный Эрмитаж) или практически полностью голубое полотно «Снежный эффект в Живерни» (1893, Новоорлеанский музей изобразительного искусства), которые демонстрировали зрителю непривычную слитность композиции и однотонность импрессионистических пейзажей.

В 1882 г. французский писатель Поль Бийо стал автором первого в мире «монохрома», приняв участие в Салоне Непоследовательных и выставив там ставшую позднее растиражированной картину «Битва негров в туннеле». Наконец, друг Бийо, французский журналист Альфонс Алле, именуемый некоторыми «родоначальником концептуализма», создал целую серию монохромных работ: «Битва негров в подземелье ночью (дань другу Полю Бийо)», «Первое причастие страдающих хлорозом девушек в снежную пору», «Сбор помидоров кардиналами-апоплетиками на берегу Красного моря». Данные работы положили начало целому творческому движению, впрочем, такому же шуточному, как характер предыдущих произведений — «Бессвязные искусства» (*Les Arts Incohérents*), идея которого была предельна проста — организовывать выставки произведений авторов, не имевших ни малейшего представления о рисовании⁹. То, что начиналось как шутка, желание высмеять новые веяния в живописи, позднее стало отдельным направлением, сыгравшим важную роль в искусстве XX в. Безусловно, нельзя напрямую связывать шуточные произведения Бийо и Алле с последующими произведениями монохромной живописи, однако и игнорировать их тоже нельзя. Тот факт, что критики невольно предвосхитили рождение такого жанра, лишь в очередной раз свидетельствует о назревавших крупных переменах в искусстве, которые ощущались зрителями,

⁹ Riout D. *La peinture monochrome. Histoire et archeologie d'un genre.* — P. 170-171.

но будучи ещё не обоснованными теоретически, не находили у них понимания.

Первые десятилетия XX в. СССР и Европа (1920-е–1930-е гг.)

Первым монохромным живописным произведением XX в. можно по праву назвать «Чёрный квадрат» Казимира Малевича (имеется в виду версия, созданная в 1915 г. и находящаяся в Государственной Третьяковской галерее), мотив которого впервые появился в эскизах к декорациям оперы М.В. Матюшина «Победа над солнцем». Разумеется, «Чёрный квадрат», экспонировавшийся в 1915 г. на Последней футуристической выставке картин «0,10» в Петрограде, был не единственным монохромным полотном К. Малевича. К ним можно с полным правом отнести произведения, выполненные в других цветах («Красный квадрат») и демонстрировавшие другие формы («Чёрный круг», «Чёрный крест»). Это были первые произведения искусства, в которых цветовая палитра намеренно упрощалась до одного цвета.

Другим важным произведением К. Малевича, оказавшим особое влияние на монохромную живопись, стала картина «Белое на белом» (1918, Нью-Йоркский музей современного искусства). В отличие от картины «Чёрный квадрат», где сам квадрат контрастирует с белым фоном, картину «Белое на белом» можно в большой степени считать первым монохромным произведением. Картина «Белое на белом» представляет собой слегка повернутый к правому верхнему углу квадрат белого с небольшим голубоватым оттенком цвета, который несколько выделяется на чуть более тёплом фоне. Впоследствии именно эта картина оказалась одним из немногих произведений К. Малевича, представленных в США и познакомивших местную публику с супрематизмом. Позднее американские художники станут играть ведущую роль в развитии монохромной живописи, часто беря за основу произведения русского художника.

Ещё одним русским художником, представившим свои варианты монохромов, стал Александр Родченко. В 1921 г. в Москве

на знаменитой выставке «5×5 = 25», где участвовали Александр Веснин, Варвара Степанова, Любовь Попова, Александра Экстер и сам Александр Родченко, последний представил триптих «Чистый красный цвет», «Чистый жёлтый цвет» и «Чистый синий цвет» (1921, частная коллекция). Согласно замыслу художника эти три полотна должны были стать финальной точкой и символизировать смерть живописи. Этап, характеризующийся работами К. Малевича и А. Родченко, знаменует начало развития монохромной живописи. При этом само понятие «монохромный» к этим работам ещё не применялось, картины не делали акцента на самом цвете, они скорее подчеркивали отсутствие формы¹⁰.

Далее монохромная живопись развивалась в Польше благодаря живописным экспериментам и теоретическим трудам Владислава Стржеминского. Друг К. Малевича, сторонник идей супрематизма, в 1930-е гг. он начал работать над серией «Унистические композиции». Несмотря на то, что Стржеминский гораздо менее признан, чем его предшественники К. Малевич и А. Родченко, он также играет значительную роль в истории монохромной живописи. Его работы и многочисленные теоретические труды активно способствовали тому, что после «точки в истории живописи», поставленной супрематистами и конструктивистами с помощью одноцветных полотен, эксперименты с монохромами всё-таки продолжились.

¹⁰ Лаврентьев А. Родченко и Степанова. Творцы конструктивизма. // Наследие — 2015. — №115. [URL](#) (дата обращения 17.09.2021)

После Второй мировой войны. США (1950-е – 1970-е гг.)

На некоторое время развитие монохромной живописи в подобном контексте было прервано Второй мировой войной. В 1936 г. картина К. Малевича «Белое на Белом» экспонировалась в Нью-Йоркском музее современного искусства, немедленно вызвав большой интерес. Возможно, именно это стало одной из причин возрождения интереса к монохромному искусству в США в начале 1950-х гг. Американские художники активно искали себя, пытались открыть новые пути для развития, что в итоге породило «живопись цветового поля», «живопись жёстких контуров» и «постживописную абстракцию». Во второй половине XX в. художники этих течений экспериментировали с чистым цветом, пытались выявить эффекты его воздействия на зрителя и с его помощью передать свои идеи.

Среди основных представителей американской абстрактной живописи в послевоенный период можно назвать Клиффорда Стилла, Барнетта Ньюмана и Марка Ротко. Проведённая в 1952 г. Нью-Йоркским музеем современного искусства выставка «Пятнадцать американцев», на которой в том числе выставлялись К. Стилл и М. Ротко, была в дальнейшем показана в основных европейских музеях, где имела огромный успех и окончательно укрепила значимость творений новых американских художников. В каталоге выставки приведён комментарий Ротко, который писал, что «по мере того, как произведение художника путешествует во времени, оно будет стремиться к ясности, то есть к тому, чтобы убрать все преграды между художником и его идеей, между идеей и зрителем. В качестве примеров таких преград я привожу (среди прочих) память, историю и геометрию, которые представляют собой болота обобщений, откуда можно извлечь пародии на идеи (их призраки), но никогда саму идею»¹¹.

¹¹ *Catalogue to the exhibition «15 Americans» Museum of Modern Art (New York, N.Y.) — The Museum of Modern Art: Distributed by Simon & Schuster, 1952. — P. 18.*

В монографии, посвящённой творчеству М. Ротко, Якоб Бааль-Тешува пишет, что термин «абстрактный экспрессионизм» обозначает не столько стиль, сколько процесс¹². Идея заключалась в том, чтобы выразить чувства через само действие рисования, не ограничиваясь конечной целью этого действия — картиной. Будучи довольно разнообразным и непрерывным в развитии, абстрактный экспрессионизм вскоре разделился на два основных направления — «живопись действия»

(Дж. Поллок, У. Де Кунинг, Ф. Кляйн) и «живопись цветового поля» (К. Стилл, Б. Ньюман (Рис.2), М. Ротко). Американский критик Клемент Гринберг, автор термина «живопись цветового поля», в работе «Модернистская живопись» утверждал, что художник должен уважать ограничения избранного им инструмента — в частности, поскольку полотно двумерно, художник не должен создавать иллюзию трёхмерности¹³.

Безусловно, «живопись цветового поля» (Рис. 3) нельзя с полным правом назвать монохромной. Она, как правило, содержит несколько цветов и их оттенки. Более того, контраст этих цветов порой являет собой важную составляющую этих произведений. Тем не менее, произведения Клиффорда Стилла, Барнетта Ньюмана и Марка Ротко были представлены на всех выставках, посвящённых монохромному искусству, их работы непременно фигурируют в соответствующих исследованиях. Это можно объяснить тем, что «живопись цветового поля» главным инструментом выбирает чистый цвет, широкие пласты которого представляют основную составляющую произведения. Художник воздействует на зрителя только с помощью цвета, однородность

¹² Baal-Teschuva J. Rothko. — Koln, Taschen, 2003. — P. 10.



Рис. 2



Рис. 3

¹³ Greenberg C. Modernist Painting. — Forum Lectures (Washington, D. C.: Voice of America), 1960.

и равномерность которого позволяют отнести такие работы к монохромной живописи.

Другими американскими художниками, экспериментировавшими с монохромной живописью, были Роберт Раушенберг и Эд Рейнхардт. Они примечательны тем, что начали использовать один только чистый цвет, хотя, в отличие от европейских художников, акцент делался не на самом цвете, а по-прежнему на эмоциях художника или идее, которую он стремился донести.

После Второй Мировой войны. Европа (1950-е – 1970-е гг.)

Практически одновременно с развитием абстрактного экспрессионизма в США интерес к монохромной живописи вновь появился и в Европе. Первыми этим стилем заинтересовались итальянские художники Альберто Бурри и Лучо Фонтана.

А. Бурри, начавший заниматься живописью, будучи военнопленным в США, много экспериментировал с материалами. Он использовал пемзу, смолу, мешковину, деревянные и металлические панели. Так он открыл новый путь развития монохромного искусства и показал, что можно не ограничиваться краской для достижения сильного цветового эффекта. Причём использование таких материалов было скорее необходимостью, вызванной бедственным положением Италии после Второй мировой войны. Бурри сильно повлиял на других художников, в частности на американца Роберта Раушенберга, который также использовал различные материалы при создании произведений. Другим важным итальянским художником, писавшим работы в едином цвете, стал Лучо Фонтана. Он призывал создавать новую живопись безцветового разнообразия и застывших фигур. Своей целью Фонтана поставил в прямом смысле слова разрыв привычной плоскостности картин. Самыми известными его сериями остаются «Дыры» и «Разрезы», в которых нарушалась целостность полотна, в результате чего картина становилась трёхмерной. Что касается цвета, то он непрерывно экспериментировал с ним, понимая, какое значение и силу может придавать картине чистый цвет.

Дальнейшее развитие монохромная живопись получила уже во Франции, и здесь наступает, пожалуй, высшая точка в развитии этого направления. Поворотным моментом можно, вне всяких сомнений, считать творчество французского художника Ива Кляйна, благодаря которому употребление термина «монохромный» стало повсеместным.

Уже при жизни получивший довольно широкую известность в Европе, Ив Кляйн оказал большое влияние на других европейских художников. В частности, итальянский художник Пьеро Мандзони, посетивший выставку 11 синих монохромов Кляйна в миланской галерее «Аполлинер», был настолько впечатлён увиденным, что немедленно решил развиваться в аналогичном направлении. Мандзони создал серию «Ахромы», подчеркнув идею бесцветности. Художник делал неоднородные, довольно грубые поверхности при помощи хлопка, войлока и стеклопластика, покрывая их белой краской.

Другим итальянским художником, некоторые работы которого можно также отнести к монохромным, является Энрико Кастеллани. Вместе с Пьеро Мандзони в 1959 г. он основал галерею «Азимут» и одноимённый журнал. Подобно Мандзони, Э. Кастеллани экспериментировал с белыми монохромами, теоретическое обоснование которым он дал в собственном журнале, объясняя, что свет, тень и пространство — это три обязательных элемента каждого произведения¹⁴. Все эти три составляющие присутствовали в знаменитых угловых работах Кастеллани, ставших знаковыми в его творчестве.

Среди европейских художников, создававших монохромные произведения, нельзя не упомянуть и немецкую художественную группу «Зеро», а также её более позднего последователя — голландскую группу «Ноль».

Образованная в 1957 г. в Дюссельдорфе группа «Зеро» состояла из трёх художников — Гюнтера Юккера, Хайнца Мака и Отто Пьене, причём последний написал манифест

¹⁴ Бруно Кору. *Вариации метода. Каталог выставки Энрико Кастеллани в ГМИИ им. А.С. Пушкина (02.12.2005 – 15.01.2006)* – Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина. — 157 с.

«Зеро», вдохновлённый текстами К. Малевича и провозглашавший ноль точкой отсчёта, символом тишины и пустоты. Группа была своего рода ответом на творчество американских абстракционистов — монохромные, чаще бесцветные объекты, объединявшие картины, скульптуру и инсталляцию.

В 1961 г. было создано аналогичное объединение в Амстердаме, распавшееся уже в 1966 г. Группа «Ноль» («Nul») также проповедовала прагматизм и объективность, что выражалось в крайне сдержанном выборе цветов для созданных объектов.

Проследив поэтапное развитие монохромной живописи, можно сделать вывод, что история этого направления охватывает значительный временной промежуток, особенно с учётом предпосылок возникновения жанра. Однако именно во второй половине XX в. монохромная живопись стала отдельным направлением искусства.

Прежде всего, стоит различать два основных значения понятия «монохромная живопись». В первом значении, возникшем задолго до XX в., она представляет произведения, созданные преимущественно с использованием чёрного цвета. Во втором значении, ставшем широко употребляемым уже в XX в., под монохромной живописью понимается отказ от любых составляющих живописного произведения, кроме одного цвета. Разумеется, история этого направления показывает, что монохромная живопись в самом строгом понимании — довольно редкий случай. Многие художники, работавшие в различных стилях, могли использовать разные оттенки одного цвета и даже противопоставлять некие цвета. Грань, которая отделяет монохромную живопись от полихромной, порой может быть очень тонка, что стало особенно очевидным в конце 1960-х и в 1970-е гг., когда понятие «монохрома» расширилось, объединив и инсталляцию, и намеренно выкрашенные в один цвет скульптурные композиции.

Библиография:

1. Watelet C.-H. —P.-C. Lévesque. Dictionnaire des arts, de peinture, sculpture et gravure. — Genève, 1972 .
2. Riout D. La peinture monochrome. Histoire et archeologie d'un genre. — Paris: Editions Jacqueline Chambon, 1991.
3. Morineau C. Catalogue de l'exposition «Yves Klein : corps, couleur, immatériel : exposition, Paris, Centre Pompidou, 5 octobre 2006-5 février 2007».
4. Rodriguez M. J. Le Monochrome. Parcours dans les collections modernes et contemporaines // Centre Pompidou [Site officiel]. URL: [источник](#) (дата обращения: 15.10.2016).
5. Hu-Strek F. La beauté autrement: introduction à l'esthétique chinoise. — Paris: Editions You-Feng, 2004.
6. Rose B. Monochromes. From Malevitch to the present. — Berkeley: University of California Press, 2004.
7. Riout D. La peinture monochrome. Histoire et archeologie d'un genre. — Paris: Gallimard, 2006.
8. Лаврентьев А. Родченко и Степанова. Творцы конструктивизма. // Наследие — 2015. №115.
9. Catalogue to the exhibition «15 Americans» Museum of Modern Art (New York, N.Y.) – The Museum of Modern Art: Distributed by Simon & Schuster, 1952.
10. Baal-Teschuva J. Rothko. — Koln: Taschen, 2003.
11. Greenberg C. Modernist Painting. — Forum Lectures (Washington, D. C.: Voice of America), 1960.
12. Бруно Коро. Вариации метода. Каталог выставки Энрико Кастеллани в ГМИИ им. А.С. Пушкина (02.12.2005 – 15.01.2006) — Москва: ГМИИ им. А.С. Пушкина.

Список иллюстраций:

Рис. 1. Ив Кляйн. КВ 191, 1962. Сухой пигмент и смола на холсте, наклеенном на панель. 65,5×49 см. Частная коллекция. Источник: Weitemeier H. Yves Klein: 1928-1962. International Klein Blue. Köln: Taschen, 1995. — P. 66.

Рис. 2. Барнет Ньюман. Кто боится красного, желтого, синего III, 1967-68. Масло на холсте. 24,5×54,3 см. Городской музей, Амстердам. Фото: с/o Pictoright Amsterdam/Stedelijk Museum Amsterdam. Источник: Stedelijk Museum Amsterdam

Рис. 3. Капелла Ротко, 1971. США, Хьюстон. Источник: Artchive.com

УДК 7.037.5; 7.038.51

Сведения об авторе.

Спиридонова Василина Андреевна.

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, аспирант, 2 курс факультета теории и истории искусств.

✉ vas.spir@yandex.ru

Spiridonova Vasilina Andreevna.

Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts, undergraduate student, 2nd year of the Faculty of Theory and History of Art.

✉ vas.spir@yandex.ru

Рене Магритт: сюрреалистический опыт на пути к поп-арту.

Аннотация:

Прежде чем присоединиться к сюрреалистическому движению в Париже в 1927 г., Рене Магритт, живя в Брюсселе, руководил студией, специализировавшейся на рекламе и книжном дизайне. Опыт работы в рекламной индустрии, а также сочетание фигуративного и вербального начал в работах бельгийского художника, позволяют некоторым исследователям усматривать в творчестве Магритта следы «коммерческого искусства». Вероятными критериями для подобного соотнесения также могут служить тиражированность и самоповторяемость, характерные для работ Магритта. Однако никто из исследователей ещё не подошёл к сравнению сюрреалистической практики Магритта с приёмами поп-арта, хотя основания для такого анализа вполне намечены.

Ключевые слова:

Рене Магритт, поп-арт, сюрреализм, массовое искусство.

Rene Magritte: a surreal experience on the way to pop art.

Abstract:

Before joining the surrealist movement in Paris in 1927, Rene Magritte, ran a design studio in Brussels. The use of advertising art techniques in the work of the Belgian artist allows to compare his creativity with commercial art. The replication and self-repetition characteristic of Magritte's works can also serve as probable criteria for such a correlation. However, none of the researchers has yet come close to directly comparing Magritte's surrealist practice with the techniques of pop art.

Keywords:

Rene Magritte, pop art, surrealism, mass art.

Спиридонова Василина

Рене Магритт: сюрреалистический опыт на пути к поп-арту

Трубки и яблоки, свечи и буханки хлеба, бильбоке и колокольчики; мощёный пол, стенные панели и двери; гробы, сферы и кубы; надписи от руки и гипсовые слепки, и, разумеется, человек в шляпе-котелке: неполный список предметов, составляющих узнаваемый всеми образный мир Рене Магритта. Магритт — самый «объектный» из всех сюрреалистов XX века. Ещё до сближения с группой Андре Бретона в 1927 г., художник руководил брюссельской студией, специализировавшейся на коммерческом искусстве. Магритт никогда не отрицал свою «порочную» связь с миром рекламы и дизайна: к ряду проектов он относился весьма серьёзно. Однако, бельгиец никогда нарочно не стремился коммерциализировать продукты своего творчества. И всё же в его работах явно прослеживается взаимопроникновение «элитарного» искусства сюрреализма и «массового» искусства рекламы и дизайна. Когда в 1930-1940-х гг. часть сюрреалистов займётся дизайном ювелирных изделий, оформлением витрин, а также сценографией в Голливуде, Магритт продолжит умело балансировать на грани между «высоким» и «низким» искусством, волей-неволей способствуя становлению современных форм «массовой культуры».

Излюбленные приёмы Магритта: тиражирование копий собственных работ, автоцитирование, использование определённого набора образов и объектов, сочетание «образ-текст» и «картина-объект», а также эксперименты с коллажем и предметами (бутылками, гипсовыми слепками и масками) указывают на связь с природой массовой культуры. Однако, отмечая элементы этой связи, исследователи ещё никогда

не проводили прямое сопоставление сюрреализма Магритта и практик художников поп-арта.

Почвой для такого сопоставления может стать коммерческая деятельность Магритта, начавшаяся с 1924–1929 гг. В это время художник занимался рекламой, преимущественно для домов «высокой моды». Одновременно его живописные приёмы перетекали в рекламные проекты и обратно.

«Синий кинематограф» и «Купальщица» (Рис.1) кажутся свободным переложением рекламных афиш для дома

моды «Norine». Дух «мехового салона», «манекенность» персонажей улавливаются даже в шедеврах Магритта второй половины 1920-х гг. «Свет полюса» и «Смысл ночи» (Рис.2). В свою очередь, портрет Жоржетт Магритт 1934 г., с сигаретой в правой руке, выступает как прототип девушки с рекламного постера табака «Belga».



Рис. 1

Более замысловатые ассоциации вызывают объекты, заключённые художником в полки-решётки. Подобная «витринная» организация стандартного магриттовского набора: перчаток, свечей, шляп и т.п. — являет нарочитую рекламную демонстрацию, перегруженную зримым проявлением предмета, переходящую для зрителя в невыносимую очевидность.

В картине «Будущее голосов» даже небо членится с помощью одного лишь изменения оттенка синего, и в каждой его четверти есть свой парящий объект. Три из них будут повторены в «Толковании грёз» (Рис. 3) — первой магриттовской «картине со словами», где предметы находятся «в плену» не только крепко сколоченной рамы, делящей холст на четыре отсека, но и несоответствующих им подписей.

Увлечение Магритта «картинами со словами» объясняется его вовлечённостью в словесные практики парижских сюрреалистов, а также сотрудничеством с Полем Нуже (в частности, для коммерческих буклетов «Мехов Дома



Рис. 2

1927 г.). В связи с творчеством бельгийского поэта, выпустившего в том же 1927 г. «Мистификацию учебника по грамматике», «Толкование грёз» рассматривается как парафраз на этот «школьный учебник». Отсылая к этому же образу, Мишель Фуко в 1968 г. сопоставит «Вероломство образов» с «наглядным школьным пособием». Однако ощущение нарочитой демонстрации, подкреплённой несоответствующим ей текстом, станет с этих пор одной из главных одержимостей Магритта.

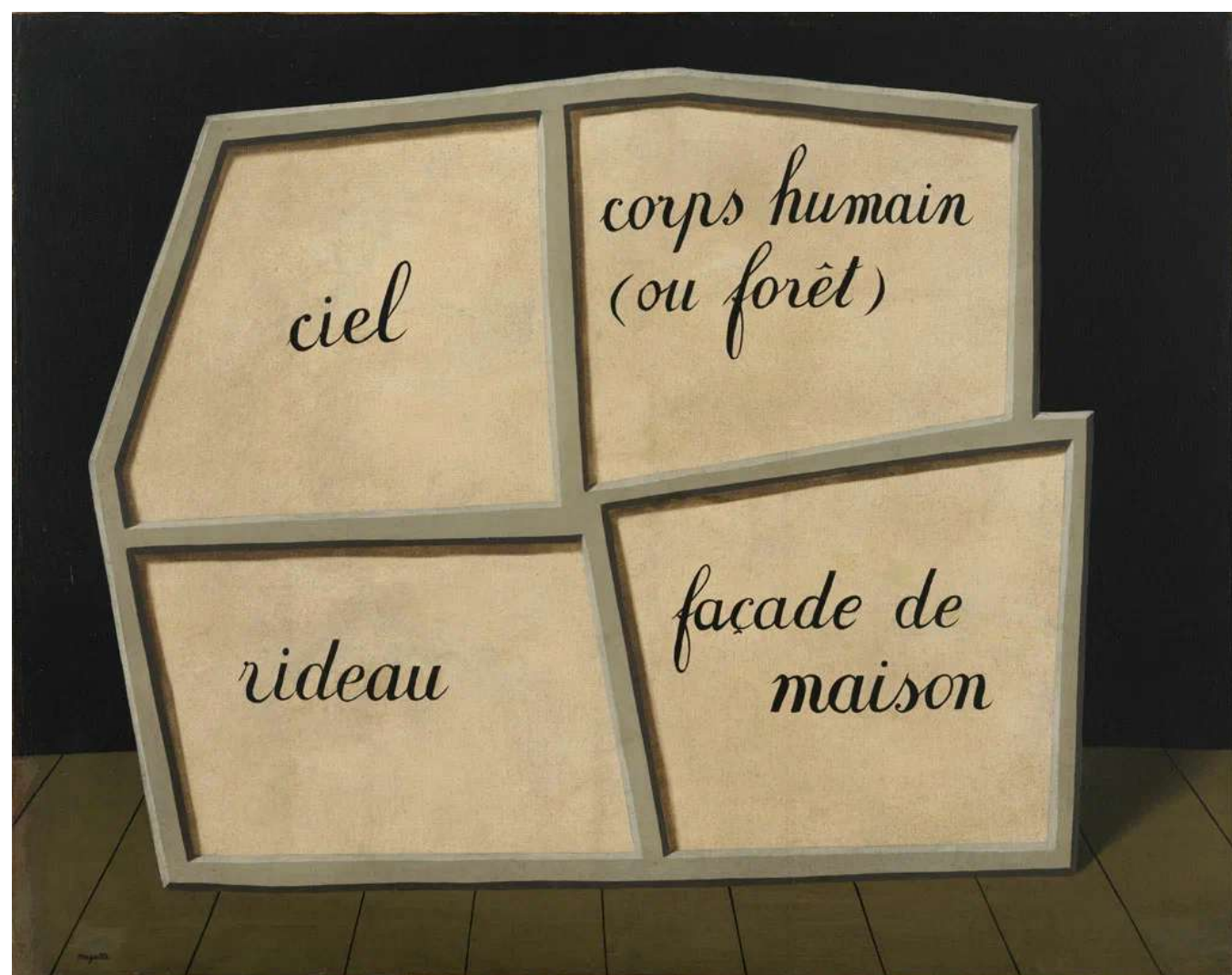
Навязчивость образов детских знаний у бельгийца можно сравнить разве что с той, которая одолевала Джаспера Джонса в ранний период его творчества¹. Если Джонс — одна из главных фигур американского поп-арта, в середине 1950-х гг. вспоминает мишени, флаги, цифры, карты, то Магритт (к слову — и в 1950-е гг. тоже), наряду с учебниками ностальгирует по маскам, бильбоке, матрёшкам, колокольчикам, бумажным вырезкам, комиксам и играм в прятки. Последнее тоже является творческой одержимостью Магритта. Художника преследует чисто сюрреалистическое желание спрятать изображённое от зрителя, при этом откровенно, почти рекламно продемонстрировать его в виде сокрытого за объектом портрета, в виде кальки снятой с предмета или же за несоответствующей подписью. Происходящая в «Пустой маске» (Рис. 4) или «Прямом смысле» замена образов словами заставляет действительность исчезнуть.

В «Спрятанной женщине» (Рис. 5) образ обнажённой сокрыт сразу под несколькими «слоями»: текстуальным — «я не вижу женщину в лесу», и визуальным — нельзя увидеть женщину, когда твои глаза закрыты. Но в «Вероломстве образов» (Рис. 6) и в подобных поздних работах вроде «Силы привычки» или «Это не яблоко», открытый конфликт текста и изображения воспринимается менее «поэтично»: как



Рис. 3

¹ Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б.Х.Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. — М.: Ад Маргинем пресс, 2015. — С. 224-227.



Puc. 4



Puc. 5



Puc. 6

несоответствие этикетки и товара. Подобное вызывает у зрителя негодование, соотносимое с эффектом от реди-мейдов дадаистов, построенных на принципе несовместимости двух разнородных объектов. После шумного успеха «трубки, которая ей не является», Магритт в 1936 г. создаёт произведение, намекающее на посыл «Вероломства образов». Это объект из небольшой тщательно написанной картины-обманки с куском сыра в позолоченной рамке под стеклянным колпаком. Название этого объекта — «Вот кусок сыра» (Рис. 7), просто фиксировало видимое, как банки супа Campbell's Энди Уорхола. Можно предположить, что суть высказывания заключалась в том, что раз изображение трубки не является самой трубкой, то картина с куском сыра будет восприниматься куском сыра, если к ней обращаться именно так. Однако Магритт отводит нас от подобных мыслей следующим комментарием: «Объект не обручён навечно со своим названием, чтобы ему нельзя было найти другое, которое подходит ему лучше»². Подобное усиление концептуальной составляющей будет характерно для Магритта, начиная с 1930-х гг., а особенно в 1950-1960-е гг., когда художник будет регулярно комментировать своё творчество.

«Вероломство образов» и «Спрятанная женщина» отмечены стилистической особенностью, ставшей с 1930-х гг. характерной для картин Магритта. Эта эмблематичная живопись, простая, как деревянная вывеска и бесцеремонно прямая, как изображения в комиксах, определяет вещи вроде «Азбуки откровений», «Колбасе в каске», «Изолированного пейзажа», серию «Использование слова» и многочисленные послевоенные авторские вариации находок 1920-1930-х гг. В подобной живописи Магритт стремился устранить авторское «я», что прочие сюрреалисты добивались преимущественно в технике коллажа. В творчестве бельгийского художника коллажи в чистом виде — редкость. Однако магриттовские



Рис. 7

² Сильвестр Д. Рене Магритт. — М.: Библион, 2004. — С. 210.

образы, в единстве идеи и её живописного воплощения, тяготеют к форме умозрительного коллажа, восходящего как к картинам Джорджо де Кирико, так и к оформлению рекламных каталогов и журнальных иллюстраций — главного источника заимствования для сюрреалистов. Помимо имперсонального посыла, «сухая» реалистическая манера Магритта несла демократический посыл бутылки Соса Сола Энди Уорхола или «съедобных» объектов Класа Олденбурга. «Я и в самом деле заменил качественность формы — что не преминули отметить критики — объективным показом объектов, которые могли быть сразу понятны теми, чей вкус не пострадал от текстов, написанных на предмете живописи. Этот беспристрастный способ передачи объектов представляется мне соотносимым со всеобщим стилем, который больше не будет считаться с идиосинкразиями и мелкими предпочтениями индивида»³.

Начиная всё с тех же 1930-х гг. Магритт будет избирать для изображения всё более «демократичные» и «массовые» объекты: вместо манекенов и жокеев — колокольчики и облака на небе, вместо античных статуй в картинах — росписи гипсовых слепков и стеклянные бутылки (Рис.8). Рекламная кампания по продаже картина Магритта «Большая распродажа», устроенная сюрреалистом второго поколения Марселем Мариеном в 1962 г., а также «автоплагиат» художника 1965 г., когда образ птицы из картины «Большая семья» (Рис.9) стал логотипом бельгийских авиалиний, имели уже мало общего с «элитарной» практикой сюрреализма. Впрочем, Магритт всегда считался «неправильным» сюрреалистом. Используя повседневные объекты, пускай и в нестандартных ситуациях, художник демонстрировал ужасающую банальность вещей, вытасненных из подсознания каждого зрителя. Магритт сумел сделать мифическое обыденным, а сюрреалистическое — естественным. Наверное, по этой причине репродукции его картин стали беспощадно

³ Цит. по: Сильвестр Д. Рене Магритт. — М.: Библион, 2004. — С. 110.



Рис. 8

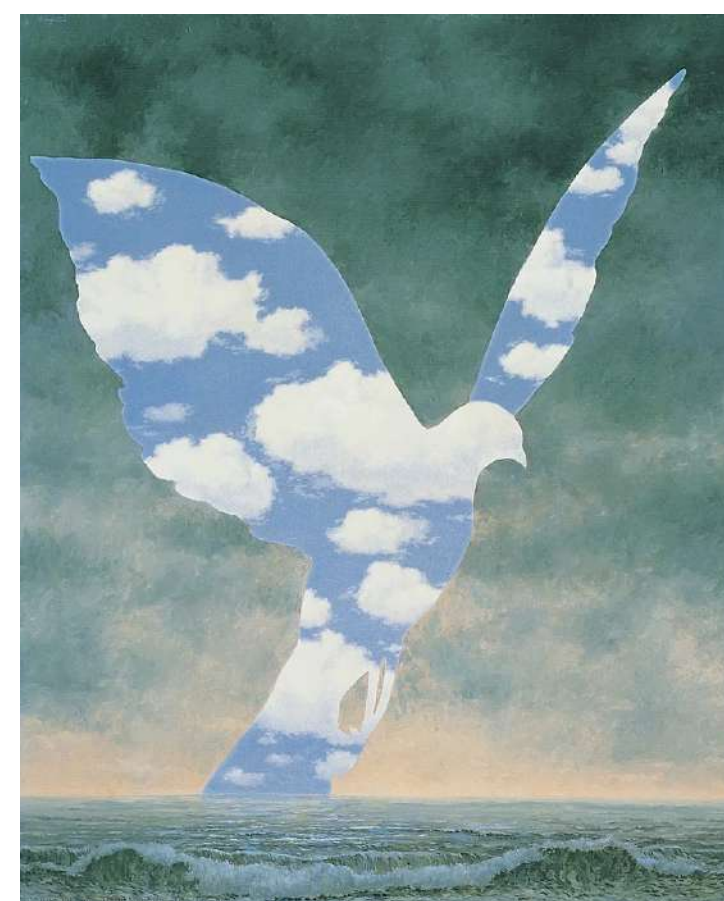


Рис. 8

эксплуатироваться для логотипов, рекламных кампаний и обложек литературных изданий. Это тиражирование, начавшееся уже в 1939 г. с воспроизведения на обложке учебника математики «Мысленного расчёта» 1931 г., приняло массовый характер в 1970-х и в 1990-х гг. Впрочем, проявилось оно и в особом переосмыслении приёмов художника, которое можно наблюдать в «сценографии» фильма «Догвилль» Ларса фон Триера или скульптурных инсталляциях Жуаме Пленса.

Однако это эксплуатирование, как выразился бы Вальтер Беньямин, ни что иное как «выжимание однотипности из уникальных явлений». Впрочем, творение «множественности копий без оригинала» свойственно Магритту. В его серии «Удел человеческий» (Рис.10) не найти оригинала пейзажа. Нет оригинала и в серии трубок, и в целой «армии» мужчин в котелке, естественно, являющихся автопортретами художника (что, правда, только в исключительных случаях не отрицалось Магриттом). Когда в начале 1960-х гг. многие бельгийские художники (в их числе и молодой Марсель Бротарс) сочтут Магритта «продавшимся врагу», Джаспер Джонс, восприняв концептуальную двусмысленность и «интеллектуальную иронию» европейца, уже скроет под слоем воска в своём «Флаге» (1954-1955 гг.) слова «*pipe dream*», намекнув зрителям, что образ американского флага явился художнику во сне⁴. В это же время Мишель Фуко будет развивать теорию литературы, основанную на идее симулякра. Мыслью о том, что сюрреалистическое напыление «магической двойственности» вскоре превратится в постмодернистский симулякр, философ завершит знаменитое эссе о Магритте «Это не трубка»: «Наступит день, когда силой подобия, бесконечно разносящегося по сериям вещей, сам образ вслед за именем, которое он несёт в себе, утратит самоидентичность. Кэмпбелл, Кэмпбелл, Кэмпбелл»⁵.



Рис. 10

⁴ Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б.Х.Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. — М.: Ад Маргинем пресс, 2015. — С. 224-227.

⁵ Фуко М. Это не трубка. — М.: Художественный журнал, 1999. — С. 74.

Библиография:

1. Андреева Е.Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX—начала XIX века. — СПб.: Азбука классика, 2007.
2. Бодрийяр Ж. Система вещей. — М.: Рудомино, 2001.
3. Бухло Б. Неоавангард и культурная индустрия. Статьи о европейском и американском искусстве 1955—1975 годов. — М.: V-A-C press, 2016.
4. Дьяков Л. Грёзы и сны Магритта // Собрание. 2011. № 3. С. 92-99.
5. Каррьеро К. Потребление и поп-арт. Предъявление предмета и кризис объективизации. — М.: Искусство XXI век, 2010.
6. Сильвестр Д. Рене Магритт. — М.: Библион, 2004.
7. Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б.Х.Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. — М.: Ад Маргинем пресс, 2015.
8. Фуко М. Это не трубка. — М.: Художественный журнал, 1999.

Список иллюстраций:

Рис. 1. Рене Магритт. Купальщица, 1925. Холст, масло. 50x100 см. Музей изящных искусств, Шарлеруа. Фото: Э. Дюльер, Брюссель.

Рис.2. Рене Магритт. Смысл ночи, 1927. Холст, масло, 139x105 см. Коллекция Мениля, Хьюстон. Фото: Hickey&Robertson, Хьюстон.

Рис. 3. Рене Магритт. Толкование грёз, 1927. Холст, масло. 38x55 см. Государственная галерея современного искусства, Мюнхен (собрание Тео Вормланда). Фото: www.mesmotsdexpos.com

Рис.4. Рене Магритт. Пустая маска, 1928. Холст, масло. 73x92 см. Художественное собрание земли Северный Рейн-Вестфалия, Дюссельдорф. Фото: Achim Kukulies, Дюссельдорф.

Рис.5. Рене Магритт. Спрятанная женщина, 1929. Фотомонтаж. La Révolution Surréaliste, Париж, №12, 15 декабря 1929. © ADAGP, Paris and DACS, London 2016.

Рис.6. Рене Магритт. Вероломство образов, 1928-1929. Холст, масло. 60x81. Окружной музей искусств, Лос-Анджелес. ©ADAGP, Paris and DACS, London 2004.

Рис. 7. Рене Магритт. Вот кусок сыра, 1936. Холст, масло, стеклянная ёмкость на подставке. Высота 31 см. Коллекция Мениля, Хьюстон. Фото: Hickey&Robertson, Хьюстон.

Рис. 8. Рене Магритт. Кривизна вселенной, 1950. Стеклянная бутылка, масло. Высота 29,5 см. Коллекция Мениля, Хьюстон. Фото: Пол Хестер, Хьюстон.

Рис. 9. Рене Магритт. Большая семья, 1963. Холст, масло. 100x81 см. Фонд развития нового и новейшего искусства. Фото: Wikimedia Commons.

Рис. 10. Рене Магритт. Удел человеческий, 1933. Холст, масло. 100x81 см. Частное собрание. ©ADAGP, Paris and DACS, London 2004.

УДК 769.1; 76

Сведения об авторе.

Павлов Кирилл Владимирович.

Магистр истории, Институт истории СПбГУ (2022);

Независимый исследователь; участник научного проекта «1500-2000».

✉ Kir2014Sch603@gmail.com

Pavlov, Kirill Vladimirovich.

Master of Arts in History, St. Petersburg State University (2022);

Independent researcher; Scientific project «1500-2000» participator.

✉ Kir2014Sch603@gmail.com

Сочетание традиционализма и модернизма в творчестве Сико Мунаката.

Аннотация:

В исследовании рассмотрена проблема сочетания традиционных идей и средств художественной выразительности с модернистскими в творчестве одного из наиболее известных мастеров Японии XX в. — Сико Мунаката. Актуальность рассматриваемой проблематики определяется интересом современной науки к японскому искусству XX в. как к культурному явлению уникального синтеза рецепции духовно-творческих традиций японской старины и «революции модерна» в её специфически ограниченном влиянии на искусство Востока. Автор рассматривает эволюцию творчества Мунаката от ученического «подражания» европейским мастерам модернистского искусства до становления в качестве самостоятельного «апологета» художественной культуры Японии. В результате исследования сделан вывод о функциональном взаимовлиянии элементов традиционализма и модернизма в творчестве японского мастера как преобладании традиционализма в творческих идеях и модернизма в формах их исполнения.

Ключевые слова:

Мунаката, японское искусство, традиционализм, модернизм, гравюра, живопись, художественная каллиграфия.

The combination of traditionalism and modernism in the works of Shikō Munakata.

Abstract:

The problem of combining traditional ideas and means of artistic expression with modernist ones in the works of one of the most famous Japanese masters of the 20th century is discussed in the article. — Shikō Munakata. Relevance of the present research is determined by the interest of modern science in the Japanese art of the 20th century as a cultural phenomenon of unique synthesis of reception of spiritual and creative traditions of the Japanese antiquity and «modern revolution» in its limited influence on the art of the East. The author considers the evolution of Munakata's art during consecutive stages: from apprentice «imitation» of European masters of modernist art to becoming an independent «apologist» of Japanese artistic culture. As a result of the study, a conclusion about functional mutual influence of traditionalism and modernism elements in the works of Japanese master as prevalence of traditionalism in creative ideas and modernism in forms of their performance was made.

Keywords:

Munakata, Japanese art, traditionalism, modernism, engraving, painting, artistic calligraphy.

Павлов Кирилл

Сочетание традиционализма и модернизма в творчестве Сико Мунаката

В научных и научно-публицистических рассуждениях об искусстве XX в. стало своеобразным «трендом» применять коннотацию его априорной революционности и непохожести на всё существовавшее ранее. Трактовки этой революционности и непохожести крайне поляризованы: от определения его как «умирания искусства» при соотношении с социально-политическими процессами, способствовавшими формированию нового творческого пространства¹, до оценки создания принципиально новых творческих форм мастерами XX в. как рождения искусства как такового, оттеняющего шедевры прошлого и низводящего их к рудиментам². При этом полярные оценки искусства XX в. зачастую связаны с его рассмотрением в широком контексте культуры модернизма. Следует отметить, что подобные оценки преимущественно европоцентричны³. Они не учитывают специфические процессы, определявшие развитие нового творчества остальных частей земного шара, в том числе традиционалистского Востока, одной из стран которого является Япония. Её искусство, по мнению отечественного японоведа О.И. Лебедевой, уже на рубеже XIX–XX вв., в эпоху Мейдзи — повторного открытия Японии миру и частичной её вестернизации, характеризовалось идеологическими подходами к осмыслению (и его творцами, и его теоретиками), в связи с чем, как и сама Япония, оказалось на распутье между модернизмом и традиционализмом⁴. При этом, как

¹ Вейдле В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. — Париж: Товарищество Объединённых Издателей, 1937. — 143 с.

² Манифесты итальянского футуризма. Собрание манифестов / пер. В.Шершеневича. — М.: Типография русского товарищества, 1914. — С.4-9.

³ Прим.: С нашей точки зрения, наиболее логичное объяснение подобному феномену дал британский историк и философ М.Сэджвик. Краткая трактовка концепции Сэджвика следующая. Модернизм в культурной жизни самой Европы стал реакцией на глобальный вызов, брошенный «Старому Свету» в XX в. «новым» для него миром, прежде всего – прогрессирующим Востоком – исламским миром, Китаем и Японией, переживавшими своего рода «ренессанс» национальных идей и культур. Тогда как европейская культура, пребывавшая в XX в. на надломе своего содержательного ренессансного базиса, «...атаковала новый для себя мир, стремясь преодолеть собственный кризис». Поэтому модернизм и преподносился Европой как культурное явление, долженствовавшее стать «зеркалом в мир» для «нового» Востока. / См.: Sedgwick M. *Against The Modern World: To The Issue About Aim Of The Renaissance Culture*. Ох.: Oxford University Ed. / Re-ed.: 2010. — P. 64-99.

⁴ Лебедева О.И. Искусство Японии на рубеже XIX–XX веков. Взгляды и концепции Окакура Какудзо. — М.: РГГУ, 2016. — 209 с.

отмечает О.И. Лебедева, в японской творческой среде длительное время преобладала точка зрения на путь развития японского искусства, предложенная японским мыслителем-традиционалистом Окакуро Какудза — превращения его в своеобразный «музей азиатской цивилизации»⁵. Превратно истолкованная в политических интересах выразителей идеологии японского радикализма, точка зрения Какудза невольно «послужила обоснованием доктрины паназиатизма и японской экспансии в Азии в первой половине XX в., органично вписавшись в тоталитарную идеологию 1930-х гг»⁶. Идеология японского радикализма парадоксальным образом предполагала отказ от ряда традиционных японских ценностей, в том числе от буддизма и буддистской культуры: официальным культом имени императора на начальном этапе эпохи Сёва провозглашался культ Синто. Религия, по сути, национализировалась и монополизировалась властью⁷. Кроме того, ранние модернистские творческие объединения в Японии, видевшие опорой для японского искусства свободное «движение в мир» с сохранением традиционного «я» и привнесения в него новых творческих форм, либо прекратили существование (как крупнейшее в стране авангардно-модернистское литературное общество «Сиракаба»)⁸, либо подверглись диктату Сёва и резко изменили свою художественную философию⁹. В этой связи, памятники буддистского искусства, имевшие в Японии более чем тысячелетнюю духовную традицию, предавались забвению и сохранялись преимущественно двумя путями. Это были частные лица — коллекционеры и (или) теоретики искусства (например, американский этнограф и коллекционер Э. Феноллозы)¹⁰, а также народное творческое сознание. Неслучайно именно в 1920-е гг., параллельно с радикализацией модернистского «официоза», ряд художественных мастеров Японии создал и распространил творческое объединение «Мингэй», противопоставлявшее народные художественные ремёсла

⁵ Лебедева О.И. *Искусство Японии на рубеже XIX-XX веков. Взгляды и концепции Окакура Какудзо.* — М.: РГГУ, 2016. — С. 8.

⁶ Ук.соч. — С. 8.

⁷ Крупянка М.И., Арешидзе Л.Г. *Японский национализм (идеология и политика).* — М.: Международные отношения, 2012. — 408 с.

⁸ Schoneveld E. *Shirakaba and Japanese Modernism: Art Magazines, Artistic Collectives, and the Early Avant-garde.* — Leiden – Boston: Brill, 2019. — 257 p.

⁹ Clark J. *Okakura Tenshin and Aesthetic Nationalism // Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868–2000 / ed. by J. Thomas Rimer.* — Honolulu: University of Hawai'i Press, 2012. — P. 212-256.

¹⁰ Brooks V.W. *Fenollosa and His Circle.* — New York: Dutton, 1962. — 321 p.

превратно истолковываемому модернизму и старавшееся вернуть японскому искусству возможность деидеологизированного развития¹¹. Инспиратором и создателем «Мингэй» был Янаги Соэцу, в 1931 г. выдвинувший для своего движения официальную площадку — Общество японского народного искусства (Nihon Mingei Kyokai)¹². Печатным органом общества под эгидой Янаги стал художественный журнал «Kōgei» («Ремёсла»), в котором вместе с представителями «старшего поколения», начинавшими творческий путь ещё при Мейдзи, работали и молодые японские мастера, в том числе мастер гравюры Сико Мунаката (1903-1975 гг.)¹³. Основные сведения о Сико Мунаката, помимо него самого¹⁴, сообщают два исследователя японского искусства, в разные годы общавшиеся с мастером и даже его интервьюировавшие — Х. Мюнстерберг¹⁵ и О. Статлер¹⁶. Будучи студентом, Мунаката начал своё обучение живописи с освоения европейских масляных техник¹⁷. Вдохновение он черпал из живописи Ван Гога, считая его высшим образцом художественного таланта. Однако первые работы художника сравнивали с Пикассо: Мунаката пророчили путь и славу «японского Пикассо». Получив премию за первые студенческие работы, Мунаката, тем не менее, не пожелал становиться «японским Пикассо» и захотел освоить традиционную японскую гравюру¹⁸. Последствием подобного решения для начинающего художника стало временное отторжение его творчества культурной средой модернистского «официоза». Его картины не продавались, и он зарабатывал на жизнь ремонтом обуви¹⁹. Первым наставником в искусстве гравюры для него стал Хирацка Уньити. Как отмечал сам Мунаката, он пришёл в его токийскую мастерскую в 1928 г., рассказал о своём раннем подражании Ван Гогу и о желании заняться традиционной японской живописью. В ответ на это он услышал: «В этой мастерской не занимаются живописью. Здесь занимаются гравюрой»²⁰. Оценив иронию Хирацка, Мунаката стал

¹¹ Smith L. *Japanese Prints 1868 – 2008 / Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868–2000* // ed. by J. Thomas Rimer. — Honolulu: University of Hawai'i Press, 2012. — P. 378.

¹² Коломиец А.И. *Современная гравюра Японии и её мастера*. — М.: Изобразительное искусство, 1974. — С. 239.

¹³ Smith L. *Japanese Prints 1868 – 2008 / Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868–2000*. — P. 378.

¹⁴ Munakata S. *Munakata: the "Way" of the Woodcut*. — Brooklyn, Pratt Adlib Press, 1961. 14 p.

¹⁵ Munsterberg H. *The Folk Arts of Japan*. — Rutland/Tokyo: Charles E. Tuttle Company, Inc., 1958. — P.160-164.

¹⁶ Statler O. *Modern Japanese Prints: An Art Reborn*. — Rutland/Tokyo: Charles E. Tuttle Company, Inc., 1956. — 209 p.

¹⁷ Коломиец А.И. *Современная гравюра Японии и её мастера*. — М.: Изобразительное искусство, 1974. — С. 237.

¹⁸ Ук.соч. — С. 237.

¹⁹ Munakata S. *Munakata: the "Way" of the Woodcut*. — P.1-2.

²⁰ Op.cit. — P. 2.

учиться у него резьбе по дереву. Отметим, что Хирацка был известен рядом буддистских образов («Будда из Усуки», «Будда в камне» и т. д.)²¹. А.С. Коломиец весьма точно отметила, какие черты творческого почерка этот мастер передал Мунаката: «Хирацка привил ему любовь к древнему буддийскому искусству, монохромной гравюре, красочным формам народного творчества. Широта диапазона и разнообразие интересов самого Хирацка, его богатые знания в области старого буддийского искусства преломились и получили интересное развитие в творчестве его ученика — Мунаката»²². Судьбоносным для Сико Мунаката стало знакомство в 1936 г. с Каваи Кандзиро — одним из сподвижников Янаги по «Мингэй»²³. Именно Каваи открыл Сико мир буддистской иконографии. В том же 1936 г. он ввёл молодого мастера, уже окончившего обучение у Хирацка, в общество Янаги. В нём Мунаката, по мнению А. Хокли, получил множество ценных уроков и советов для творческого развития: «Янаги и Хамада открыли Мунаката в апреле 1936 года на выставке Кокугакай (Общество национальной живописи) в Токио, когда он испытывал трудности в профессиональном и финансовом плане. Их покровительство вывело его из нищеты, и они продолжали консультировать Мунакату на протяжении всей его карьеры по широкому кругу вопросов. Янаги, например, предложил технику ручной раскраски отпечатков сзади, которая стала характерной чертой стиля Мунакаты»²⁴. Вместе с тем, исследователи творчества мастера отмечают, что членство в «Мингэй» определило самостоятельный творческий путь Сико Мунаката. Именно с вхождения в Общество японского народного искусства начался по-настоящему зрелый этап его деятельности.

Характеризуя зрелое творчество Мунаката, необходимо отметить его очевидное деление на ранний и поздний этапы. Ранний этап, связанный с деятельностью в кружке Янаги, отмечен первыми опытами воссоздания образов

²¹ Коломиец А.И. *Современная гравюра Японии и её мастера.* — М.: Изобразительное искусство, 1974. — С. 218.

²² Ук.соч. — С. 237-238.

²³ Statler O. *Modern Japanese Prints: An Art Reborn.* — P. 80.

²⁴ Hockley A. *The Zenning of Munakata Shikō // Impressions.* No. 26. — P. 80-81.

японской старины в гравюре. Этот этап, пришедшийся на предвоенные и ранневойенные годы, отличался интересным стремлением художника сочетать образы Синто и буддистской культуры с «вписыванием» традиционализма в модернистские формы. Так, наиболее ярким образцом подобного импульса стала серия гравюр 1939 г. «Десять учеников Будды».

В данном образе ученики Будды обращают на себя внимание антропоцентризмом лиц. Согласно канонам традиционной буддистской живописи, сформированным ещё в храмовом искусстве эпохи Нара (VII–VIII вв.), ученики Будды символически отождествлялись с его духовными перерождениями — бодхисатвами²⁵. Однако школа Нара стремилась сформировать японский «протонациональный» образ Будды: придать ему местный облик, приблизить его к символам традиционной японской религии (т. н. «народному Синто») и создать для него синкретизм с этими символами²⁶. В дальнейшем, в период распространения эзотерических форм буддизма в рамках учений Тэндай и Сингон (IX–XII вв.), антропоцентрическая самостоятельность образов Будды и бодхисатв уступила мистицизму их трактовки²⁷. В каком-то смысле, как указывал Окакура Какудза, «японский Будда» был противопоставлен своему «индийскому» предшественнику и окончательно «национализирован» японцами²⁸. В дальнейшем образы Будды и бодхисатв не переосмыслились, но совершенствовалась и модифицировалась техника их исполнения. Уже в эпоху модернистского искусства традиционное божество в кругу своих перерождений и (или) учеников стало воспроизводиться в гравюре укиё-э, придавая её сути нетипичное содержание²⁹. Мунаката в новаторстве формы идёт дальше. Он исполняет серию «Десять учеников Будды» не в традиционном полихромном варианте укиё-э, а в сочетании классических приёмов с живописью тушью, свойственной монохромной школе «нанга»³⁰. Это сочетание живописных приёмов будет



Рис. 1

²⁵ Бродский В.Е. Японское классическое искусство. Живопись. Графика. — М.: Искусство, 1969. — С. 131-132.

²⁶ Ук.соч. — С. 19-22.

²⁷ Ук.соч. — С. 23.

²⁸ Окакура Какудзо. Идеалы Востока / пер. с англ. О.И.Лебедевой // Лебедева О.И. Искусство Японии на рубеже XIX–XX веков. — М.: РГГУ, 2016. — С. 144-145.

²⁹ Прим.: «Укиё-э» дословно переводится с японского как «Взгляд на повседневность» («Картина повседневности») или «Взгляд на жизнь» («Картина жизни»): тем самым, этот жанр гравюры даже в какой-то мере противопоставлялся «божественному» традиционному искусству Японии.

³⁰ Коломиец А.И. Современная гравюра Японии и её мастера. — М.: Изобразительное искусство, 1974. — С. 250.

свойственно его авторской технике станковой чёрно-белой ксилографии. В своей образности выражения, «Десять учеников Будды», напротив, подобны канону древнего буддистского искусства в его сопоставлении с «народным Синто».

В связи с ранним этапом зрелого творчества Сико Мунаката нередко ставилась проблема авторской индивидуальности его работ. В данном ключе следует прежде всего отметить глубокую духовную вовлечённость мастера в исполняемые им сюжеты традиционного буддистского искусства. Это связано с религиозной принадлежностью самого Сико Мунаката: он был дзен-буддистом³¹. К той же секте, как отмечал Х. Мюнстерберг, издревле принадлежали многие народные художники Японии, работавшие в различных ксилографических техниках. В каком-то смысле, Мунаката «унаследовал» от них духовную и художественную традиции³². Более того, перенял мастер и творческий принцип «муга» — «это делаю не я», предполагавший дистанцирование авторского «я» художника от предмета воспроизведения³³. На эту особенность творчества Мунаката сразу обратил внимание и Каваи Кандзио: «Вскоре после их первой встречи Каваи написал статью о Мунаката для выпуска 1936 года журнала „Кёгэй“ („Ремесло“), журнала движения Мингэй. Он писал: „Вы лишили свое существо ,я‘ — маленького ,я‘, заблуждающегося ,я‘, обманчивого ,я‘. Что же остается, когда все эти эго отброшены? В своей последней работе вы даете ответ на этот вопрос"»³⁴. Вместе с тем, характерной особенностью творчества Сико Мунаката, несколько не диссонирующей с соблюдением идеи „муга“, но подчёркивающей сохранение индивидуальности, является наличие автопортретов.

Точная датировка обоих автопортретов Мунаката неизвестна, однако по различиям исполнения можно предположить, что между ними два десятилетия. Второй автопортрет сделан в стилистике, практически идентичной



Рис. 2

³¹ Munsterberg H. *The Folk Arts of Japan*. — P. 162.

³² *Op.cit.* — P. 162.

³³ Statler O. *Modern Japanese Prints: An Art Reborn*. — P. 82.

³⁴ Hockley A. *The Zenning of Munakata Shikō // Impressions*. No. 26. — P. 81.

«Десяти ученикам Будды». Форма исполнения — то же сочетание модернизма живописности (добавление масла и туши для придания оттенков чёрно-белой гамме) с традиционной выразительной простотой (фактическое отсутствие фона, как и элементов за портретными рамками). По сути, Мунаката рефлексивно отражает принцип «муга» на себя как на «объект» собственного творчества: в изображении себя не должно быть стремления декоративно усовершенствовать это изображение, «сюжет» мастера можно и следует упростить, сосредоточившись на «объекте» — нём самом. Тогда как первый автопортрет не только не упрощён, но, напротив, крайне детализирован. Во-первых, его деталью становится силуэт мастера³⁵. Во-вторых — что в ещё большей степени намекает нам на более позднюю датировку этого автопортрета по сравнению с другим — появляется отчётливый фон, в том числе каллиграфический. Задействование иероглифов в композиции произведений свойственно позднему этапу зрелого творчества Мунаката. Так, в 1950-х гг. он создаёт серию работ с каллиграфической отделкой, наиболее известной из которых стала серия листов 1956 г. «Горные кряжи».

Мастер использует каллиграфию в поздних работах в качестве текстуального «закрепления» их духовного содержания (поскольку в основном в его произведениях приводятся фрагменты буддистских сутр), а также как дань уважения многообразию национального искусства Японии: «Мунаката выступает продолжателем традиции художников XVII в. — „бундзин-га“, провозглашавших единство живописи, поэзии и каллиграфии... Гравюра в сочетании с каллиграфией у Мунаката заговорила особым языком. Надписи и тексты, свободно включаясь в композицию, становятся ее естественным украшением»³⁶. Однако новаторское отличие каллиграфии Сико Мунаката от каллиграфии «апологетов» этого направления — Коэцу, Таварая Сотацу и других японских мастеров XVII в. —



Рис. 3

³⁵ Прим.: Любопытно, что и на автопортрете художника в исполнении силуэта прослеживается определённое сходство с силуэтами всё тех же бодхисатв. Однако если образы бодхисатв выполнены мастером в полный рост, то на автопортрете изображён лишь силуэт. Возможно, Мунаката, как дзен-буддист, тем самым хотел показать своеобразное «приближение» своего духа к «телу» божества: в дзен-буддизме существовало представление о мистическом «переносе» «божественного духа» в тело человека в моменты творчества. / См.: Судзуки Д.Т. Дзэн и японская культура / пер. С.В. Пахомова. — СПб.: Наука, 2003. — С. 24.



Рис. 4

³⁶ Коломиец А.И. Современная гравюра Японии и её мастера. — М.: Изобразительное искусство, 1974. — С. 246-247.

заклучено в расположении иероглифов. С точки зрения отечественной исследовательницы японского искусства XVII в. Н.С. Николаевой, мастера художественной каллиграфии XVII в. исходили из объектно-текстуального совмещения: слова не виделись авторам наполненными самостоятельным смыслом, а вплетались в образы³⁷. У Мунаката иероглифы, как правило, располагаются на гравюре над изображаемым объектом: слова объясняют живописный сюжет, придают ему дополнительный, сокрытый при первом взгляде зрителя смысл. В этом отношении, как полагает Х. Мюнстерберг, каллиграфическое творчество японского мастера интересно сочетается с европейской культурой «визуального нарратива»: «...Все, что есть в западном искусстве, полностью усваивается и превращается в нечто совершенно новое и оригинальное, и именно такое творчество предлагает нам истинный синтез лучшего, что могут предложить Восток и Запад»³⁸. В позднем творчестве Мунаката действительно присутствует диалог культур. Наиболее колоритным отображением этого присутствия являются сюжеты с элементами индуистской и зороастрийской культур Древнего Востока, выполненные в японской национальной стилистике. Одним из ярчайших образцов подобного гармоничного сочетания среди произведений мастера является гравюра «Охота», выполненная в 1954 г. В данной гравюре Мунаката, помимо индоиранских декоративных мотивов, крайне любопытно предложенное автором понимание охоты. Так, всадники на гравюре пытаются сорвать цветы с высоты птичьего полёта. Подобный сюжет можно интерпретировать различным образом. В какой-то мере, здесь вновь прослеживается влияние дзен-буддизма, приверженцем которого был Мунаката: основополагающей идеей этого буддистского учения является стремление человека постичь состояние просветления — «сатори»³⁹. Вместе же с «сатори», дзен-буддист постигает красоту: однако она, как и просветление,



Рис. 5

³⁷ Николаева Н.С. Декоративные росписи Японии 16-18 веков. — М.: Изобразительное искусство, 1989. — С. 97-102.

³⁸ Munsterberg H. East and West in Contemporary Japanese Art // College Art Journal. — 1958. — Vol.18, No.1 — P. 41.

³⁹ Судзуки Д.Т. Дзен и японская культура. — СПб.: Наука, 2003. — С. 10-16.

априори находится на большом отдалении и требует от человека «возвышения» над собственной природой, выражающегося в постоянном самосовершенствовании⁴⁰. В этой связи, образ всадника, пытающегося «достать с неба» цветок — очевидный символ прекрасного, — может быть интересной метафорой стремления человека постичь «сатори» и красоту в дзен-буддизме. Птицы на цветках, в таком случае, символизируют другой важный элемент идеи дзен-буддизма — созерцательную отрешённость, или «ваби»⁴¹: они безучастно наблюдают за человеком в его стремлении дотянуться до высоты, подвластной лишь их природе. Иной вариант трактовки данного сюжета — модернистское стремление Сико Мунаката развить идею мастеров средневековой японской живописи «природа над человеком»⁴², выразившуюся у них в простом предпочтении пейзажных сюжетов портретным, до её абсолюта — «растворить» человека в изображении природы. Даже лица всадников на гравюре «Охота» орнаментированы: мы не наблюдаем это в его предшествующих работах. В некотором смысле, «Охота» Мунаката — это апофеоз традиционализма в его творчестве или трансцендентальная победа над человеческим «я», парадоксально модернистская за счёт поликультурного исполнения и смыслового содержания.

Подводя итоги исследования, можно заключить: в творчестве Сико Мунаката традиционализм и модернизм переплетены крайне причудливым и интересным образом. Порой в сюжетах мастера сложно отделить одно от другого, местами одно выступает в роли формы исполнения, а другое служит собственно творческой идеей и наоборот. Однако творчество мастера, несомненно, принадлежит к категории такого искусства, интерпретация которого не должна довлеть над исключительным эстетизмом и содержательностью. Мунаката — народный художник Японии, в её традиции и современности. Неслучайно музей памяти Мунаката появился в его родном Аомори в 1975 г.,

⁴⁰ Судзуки Д.Т. Дзэн и японская культура. — СПб.: Наука, 2003. — С. 22-25.

⁴¹ Ук.соч. — С. 27-28.

⁴² Прим.: Интересный комментарий данной «идеологеме» японской средневековой живописи, вполне «роднящий» её с нашим предположением о конкретной творческой идее Мунаката, приводит выдающийся отечественный японовед Н.И.Конрад: «Что изображалось на картинах? Все. Природа – пейзажи с горами и реками; растения, птицы, животные – и вписанные в пейзаж и взятые отдельно; люди – как самостоятельные объекты изображения и как элементы сюжета, нередко выраженные в виде чисто жанровой ситуации». / См.: Конрад Н.И. Очерк истории культуры средневековой Японии. — М.: Искусство, 1980. — С.122.

сразу после смерти мастера, и вызывает большой интерес у японских любителей искусства до сих пор.



Рис. 6



Рис. 7

Библиография:

1. Бродский В.Е. Японское классическое искусство. Живопись. Графика. —М.: Искусство, 1969. — 287 с.
2. Вейдле В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. — Париж: Товарищество Объединённых Издателей, 1937. — 143 с.
3. Коломиец А.И. Современная гравюра Японии и её мастера. —М.: Изобразительное искусство, 1974. — 384 с.
4. Конрад Н.И. Очерк истории культуры средневековой Японии. — М.: Искусство, 1980. — 144 с.
5. Крупянко М.И., Арешидзе Л.Г. Японский национализм (идеология и политика). — М.: Международные отношения, 2012. — 408 с.
6. Лебедева О.И. Искусство Японии на рубеже XIX–XX веков. Взгляды и концепции Окакура Какудзо. —М.: РГГУ, 2016. — 209 с.
7. Манифесты итальянского футуризма. Собрание манифестовъ / пер. В.Шершеневича. —М.: Типография русского товарищества, 1914. — 77 с.
8. Николаева Н.С. Декоративные росписи Японии 16-18 веков. —М.: Изобразительное искусство, 1989. — 232 с.
9. Окакура Какудзо. Идеалы Востока / пер. с англ. О.И. Лебедевой // Лебедева О.И. Искусство Японии на рубеже XIX–XX веков. Взгляды и концепции Окакура Какудзо. —М.: РГГУ, 2016. — С. 87-191.
10. Судзуки Д. Т. Дзэн и японская культура / пер. С.В. Пахомова. — СПб.: Наука, 2003. — 522 с.
11. Brooks V.W. Fenollosa and His Circle. — New York: Dutton, 1962. — 321 p.
12. Clark J. Okakura Tenshin and Aesthetic Nationalism // Since Meij: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868–2000 / ed. by J.Thomas Rimer. — Honolulu: University of Hawai'i Press, 2012. — P. 212-256.
13. Hockley A. The Zenning of Munakata Shikō // Impressions. —2004. — No. 26. — P. 76-87.
14. Munakata S. Munakata: the «Way» of the Woodcut. —Brooklyn: Pratt Adlib Press, 1961. —14 p.
15. Munsterberg H. East and West in Contemporary Japanese Art // College Art Journal. — 1958. — Vol. 18, No. 1. — P. 36-41.
16. Munsterberg H. The Folk Arts of Japan. —Rutland/Tokyo: Charles E. Tuttle Company, Inc., 1958. — 168 p.
17. Schoneveld E. Shirakaba and Japanese Modernism: Art Magazines, Artistic Collectives, and the Early Avant-garde. Leiden — Boston: Brill, 2019. — 257 p.
18. Sedgwick M. Against The Modern World: To The Issue About Aim Of The Renaissance Culture. — Ox.: Oxford University Ed., 2004 / Re-ed.: 2010.— 370 p.
19. Smith L. Japanese Prints 1868 — 2008 / Since Meij: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868–2000 // ed. by J.Thomas Rimer. — Honolulu: University of Hawai'i Press, 2012. —P. 361-407.
20. Statler O. Modern Japanese Prints: An Art Reborn. —Rutland/Tokyo: Charles E. Tuttle Company, Inc., 1956. —209 p.

Список иллюстраций:

Рис. 1. Сико Мунаката. Из серии «Десять учеников Будды» (1939 г). Источник: Коломиец А.И. Современная гравюра Японии и её мастера. — М.: Изобразительное искусство, 1974. — С. 239.

Рис. 2. Сико Мунаката. Автопортрет. Источник: [Museum of Modern Art](#)

Рис. 3. Сико Мунаката. Автопортрет. Источник: [Oida-Art.com](#)

Рис. 4. Сико Мунаката. Горные кряжи. Лист из серии (1956 г.). Изображение опубликовано в книге: Коломиец А.И. Современная гравюра Японии и её мастера. Источник: — М.: Изобразительное искусство, 1974. — С. 246.

Рис. 5. Сико Мунаката. Горные кряжи. Лист из серии (1956 г.). Изображение опубликовано в книге: Коломиец А.И. Современная гравюра Японии и её мастера. Источник: — М.: Изобразительное искусство, 1974. — С. 247.

Рис. 6. Сико Мунаката. Охота (1954 г.). Изображение опубликовано в книге: Коломиец А.И. Современная гравюра Японии и её мастера. Источник: — М.: Изобразительное искусство, 1974. — С. 251.

Рис. 7. Munakata Shiko. Memorial Museum of Art. Источник: [Wikimedia](#)

УДК 7.036.7

Сведения об авторе.

Крылова Анна Александровна.

Магистр истории искусств, МГУ имени М.В. Ломоносова (2018). Независимый исследователь.

✉ kondrash.ann@yandex.ru

Krylova Anna Alexandrovna.

Master of History of Art, Lomonosov Moscow State University (2018). Independent researcher.

✉ kondrash.ann@yandex.ru

Ассамбляж в русском искусстве второй половины XX века.

Аннотация:

Тема настоящей статьи сфокусирована на развитии ассамбляжа в русском искусстве второй половины XX века. Примечательно, что этот период также именуется авангардом второй волны. В настоящем исследовании рассматривается творчество как уже известных в академической среде художников, таких как Б. Турецкий, Ю. Васильев-MON, А. Брусиловский, Е. Рухин, так и ранее не исследованных, но внесших весомый вклад в его развитие, в лице А. Дюкова и С. Бордачева. Цель работы — выявить художественную специфику ассамбляжа, как в индивидуальном творчестве наиболее ярких представителей, использовавших эту технику в отдельности, так и в каждом из выбранных периодов в совокупности.

Ключевые слова:

Ассамбляж, авангард, коллаж, андеграунд, нонконформизм, русское искусство.

Assemblage in Russian art of the second half of the XX th century.

Abstract:

The topic of this article is focused on the development of assemblage in Russian art in the second half of the 20th century. It is noteworthy that this period is also referred to as the avant-garde of the second wave. This study examines the work of artists already known in the academic environment, such as B. Turetsky, Yu. Vasilyev-MON, A. Brusilovsky, E. Rukhin, and previously unexplored, but made a significant contribution to its development, represented by A. Dyukov and S. Bordachev. The purpose of the work is to reveal the artistic specificity of assemblage, both in the individual work of the most prominent representatives who used this technique individually and in each of the selected periods in the aggregate.

Keywords:

Assemblage, avant-garde, collage, underground, non-conformism, Russian art.

Крылова Анна

Ассамбляж в русском искусстве второй половины XX века

Прерванные на несколько десятилетий эксперименты с формой и языком изобразительности возродились в художественной практике представителей второго русского авангарда. С 1970-х гг. ассамбляж появился в творчестве различных художников. Возобновление таких смелых идей стало возможным благодаря либерализации культуры в период «хрущёвской оттепели». Ослабление государственного контроля оживило творческие процессы. Этому способствовали ликвидация Выставки подарков И.В. Сталину в ГМИИ имени А.С. Пушкина и обновление его постоянной экспозиции в 1953 г., проведение выставок художников «Голубой розы» и «Бубнового валета» (1956 г.), европейских художников модернизма и современности, реабилитация художников в 1956 г., открытие Манежа как выставочного зала современного искусства, возобновление издания журналов «Америка» и «Творчество» в 1957 г. и многое другое. Особенное значение имела международная мастерская пластических искусств в рамках Всемирного фестиваля молодежи и студентов в ЦПКиО им. Горького в Москве (28 июля — 11 августа 1957 г.). Именно здесь широкому зрителю впервые показали зарубежные масштабные абстрактные картины и сеансы свободной живописи. Ещё одним важным событием художественной жизни Москвы стала Американская выставка в парке Сокольники в 1959 г., на которой были представлены новейшие открытия в области техники и искусства, среди которых были выставлены работы Джексона Поллока, Марка Ротко, Ива Танги, Виллема де Кунинга и других. Благодаря этим событиям в художественной среде исчезали

привычные границы в искусстве, что влекло взрыв творческой активности, смелые эксперименты с формой и языком изобразительности. Однако подаренная в начале «оттепели» надежда на свободу творчества была уничтожена к её концу. Тем не менее, фундамент для рождения нового искусства уже был заложен. Знакомство с нефигуративной живописью, представленной на Всемирном фестивале молодежи и студентов 1957 г., выставки современных американских и европейских мастеров, а также ретроспектива Пабло Пикассо произвели переворот в сознании молодых художников 1960-х гг. Знакомство с различными пластическими языками, существовавшими параллельно, нежелание оставаться в рамках академической системы и стремление создавать собственное оригинальное искусство зародили тенденции к индивидуализации творчества. Обречённое на подпольное или полуподпольное бытование неофициальное искусство, в отличие от соцреализма, не замыкалось в рамках единой концепции и правил изображения, а наоборот, подразумевало свободу индивидуального толкования художественных смыслов и выбора средств выразительности. Поиски новых форм способствовали реализации самых разнообразных художественных экспериментов, одним из которых стал ассамбляж.

Однако в период второго авангарда он приобретает новые черты. Ассамбляж уходит от прямых связей с каким-то определённым направлением искусства. Если художники авангарда первой волны воспроизводили кубистические и кубофутуристические формы, отталкиваясь именно от их пластических принципов при построении композиции, то художники второй волны авангарда либо синтезируют накопленный опыт предыдущих эпох, либо развивают авторский метод работы с материалом и композицией. В ассамбляжах второй волны могут отголосками звучать мотивы барокко, поп-арта, реализма и многих других направлений и стилей, выбор которых обуславливается видением самого художника.

Меняется отношение художника к материалу для ассамбляжа. Теперь материалы играют не только служебную роль, а сами

привносят определённый смысл, важный для замысла произведения. Самые разнообразные предметы, несовместимые в реальном мире, соединяются в одном произведении благодаря чётко выстроенным художником ассоциативным нитям. Теперь авторов интересуют не только фактура, форма и цвет, а также смысловая составляющая предмета и возможность выражения с его помощью определённой идеи.

Ещё одним отличием в отношении художников второй волны авангарда к материалу является их отношение к первоначальной форме готового предмета. Они понимают и принимают её ценность и поэтому не стремятся её кардинально преобразовывать, например, распилить доски или другой материал под необходимый размер, перекрасить или покрыть лаком для обновления старых слоёв. Представители второй волны авангарда, наоборот, стремятся сохранить следы времени. Следы коррозии, царапины и облупившаяся краска создают уникальный живописный эффект, который только повышает художественные качества произведения. Причину такого бережного отношения можно усмотреть в том, что многие художники, создавая ассамбляж, стремились не только показать собственное видение, но и сохранить вещественные артефакты своего времени. Ведь именно предметы быта, используемые для ассамбляжей, ярче всего иллюстрируют повседневность, чёткое визуальное представление о которой стирается из памяти поколений.

Однако главное отличие ассамбляжа первой от ассамбляжа второй авангардной волны — продуманная концептуальная составляющая последней. Создание ассамбляжа выходит за привычные для авангарда начала XX в. пределы чисто пластического эксперимента с формой. Он больше не воспринимается художниками только как способ оказаться за рамками традиции путём использования нехудожественных материалов. При работе над ассамбляжем художник в первую очередь отталкивается от какой-то конкретной идеи: личного воспоминания, впечатления, рефлексии на какие-то события, зачастую пережитые самим художником или связанные с ним. В новых условиях ассамбляж стал не «искусством ради искусства», а одним из способов

воплотить своё видение картины мира, показать зрителю реальность глазами художника, усиливая эффект благодаря осязаемой вещественности произведений.

Одним из первых художников второй волны авангарда, обратившихся к ассамбляжу, стал Андрей Дюков (род. 1942 г., Москва). Его первые опыты в этой технике относятся к началу 1960-х гг., когда он был ещё студентом Московского художественного института имени В.И. Сурикова. Ассамбляж рождается в творчестве А. Дюкова как результат уникального сплава глубоких личных переживаний, художественных впечатлений и творческой интуиции.

Академический консерватизм художественных учебных заведений сковывал стремление молодых художников к творческой свободе, из-за чего А. Дюков конфликтовал с преподавателями. Самый крупный конфликт закончился переводом с живописного на факультет театрального искусства в 1963 г. Здесь Дюков, ранее уже искавший новые для себя пути выражения идей, начинает пробовать различные материалы и технологии, что постепенно подталкивало его к созданию ассамбляжей.

Появлению ассамбляжа в творчестве Андрея Дюкова предшествовали опыты в технике коллажа, к которой он впервые обратился в 1961 г. Импульсом к созданию первой серии работ «Структура цвета» (1961 г.) послужило впечатление от кубистических работ Пикассо на выставке в Эрмитаже. А. Дюков начал экспериментировать с формой, пространством и материалами. Его привлекло создание абстрактной живописной композиции посредством соединения разнофактурных цветных плоскостей из бумаги. Однако уже в следующей серии коллажей «Мастерская деда» (1962 г., собственность автора) наряду с геометризованными формами появилось изображение реальных предметов: пил, шестерёнок, рубанков. А также впервые появилась ёлочная игрушка в форме петуха. В этой серии Дюков обратил внимание на предмет, красоту его собственных форм и линий. Следующим шагом на пути эстетизации предмета стала работа художника в ассамбляже.

Одним из ключевых импульсов, подтолкнувших А. Дюкова

к созданию первых работ в этой технике, было личное переживание. В наследство от деда, работавшего столяром-краснодеревщиком, художник получил всё, что хранилось в мастерской. По словам художника, он хотел сохранить память о деде, увековечив в произведении искусства эти инструменты, ведь они ассоциировались у него с родным человеком. Осознание ценности вещей у Дюкова формировалось с детства, так как в семье культивировалось бережное отношение к ним из-за существующего в стране дефицита. Кроме того, многие вещи передавались из поколения в поколение, образуя со временем своеобразный «культурный слой». На этот эмоциональный фон наложились художественные впечатления от творчества Курта Швиттерса, влияние которого нанесло заметный отпечаток на дальнейшую деятельность А. Дюкова и не раз вдохновляло на создание произведений. С работами Швиттерса художник познакомился благодаря приобретению случайно найденной небольшой монографии в книжном магазине «Дружба». Молодого художника поразила смелость, с которой Швиттерс обращался с материалом, то, насколько живописными казались работы из обрывков газет, утилитарных предметов и клея. Все пережитые Дюковым художественные впечатления подталкивали его к развитию ассамбляжа.

Андрей Дюков создавал большие серии ассамбляжей и отдельные самостоятельные работы. Материалами служили разнообразные бытовые подручные предметы. Из старых, потерявших утилитарное назначение предметов он создавал иную реальность, давая им новую жизнь. Его привлекала выразительность каждого предмета как самостоятельной абстрактной формы, его фактура, отвечающая за разнообразные живописные эффекты.

В 1963 г. Дюков создал первую серию ассамбляжей под названием «Деревня». Она состоит из трёх работ: «Инструменты для жизни», «Задний двор», «Стена сарая» (собственность автора). Основой для всех послужили длинные от 1,5 до 2,3 метров узкие деревянные доски. Материалами для первого ассамбляжа стали двуручная пила, вилы, топор и рубель, т.е. всё необходимое для жизни в деревне. Для «Заднего двора» художник использовал ненужные обломки

металлической бочки, старые дверные ручки и петли. «Стена сарая» составлена из полотна лопаты, дополненного сломанной пилой, небольшим колоколом и частью фаянсового фонаря с железной дороги. Все три работы имеют сходную композицию: на вертикально ориентированной основе в ряд расположены все предметы. Цветовая гамма также едина, в ней преобладают серые и коричневые цвета. Коррозия и следы повреждений везде сохранены, что придаёт произведениям большую живописность за счёт богатства фактур и неожиданных нерукотворных цветовых эффектов. Продолжением подобного переживания крестьянского быта стала серия «Брошенная деревня» (1964 г., собственность автора). Однако в отличие от «Деревни», созданной годом ранее, эта серия отличается ярко выраженным настроением печали, ностальгии и сожаления. Материалы для работ художник нашёл на месте реальной заброшенной деревни.

Наряду с серией «Деревня» А. Дюков в том же году создал диптих «Мир реальный» и «Мир идеальный» (1963 г., собственность автора). Два панно треугольной формы противопоставлены друг другу. «Мир идеальный» представляет уравновешенную, лаконичную композицию. Её элементы расположены строго вертикально, их силуэты вторят друг другу: изгибы ножек стола повторяются в волнообразных очертаниях других деревянных элементов композиции, даже угловатые формы молотка не нарушают общей гармонии. Все предметы окрашены в оттенки коричневого цвета. В отличие от «Мира идеального», вершина треугольной основы «Мира реального» ориентирована книзу. Все элементы композиции хаотично разбросаны, некоторые даже перекрывают друг друга. Здесь преобладает грязно-коричневая и серая гамма. Очертания предметов угловаты, их силуэты асимметричны. Среди предметов особенно выделяются старое ведро с оторванным дном и разбитая тарелка как символы скудости и несовершенства мира этого быта.

Помимо бытовой реальности источниками вдохновения для Андрея Дюкова становились и различные исторические события. Художник часто рефлексировал на тему космического течения жизни и исторических путей. Например, тема покорения

космоса отразилась в произведении «Есть ли жизнь на Марсе» (1964 г., собственность автора). Случайно найденное художником сито навеяло ассоциацию со звёздным небом, а выгнутая металлическая труба и обломок металла походили на фантастическую космическую станцию.

В серии «Этапы большого пути» (1967 г., собственность автора) своё пластическое воплощение получили важные вехи в истории СССР: коллективизация, индустриализация, дело врачей, посадка на Луну, Соловки. Серия проникнута ощущением глубокой тоски, сострадания к жертвам режима. Все композиции имеют квадратную форму, изображение обрамлено рамой. Некоторые композиции отличаются строгим лаконизмом. Например, в «Деле врачей» картинная плоскость закрыта врачебным халатом, а в «Индустриализации» важную роль играет ватник.

Своеобразным продолжением темы Советского Союза и его символики стала серия «Агитационный фарфор» (1968 г., собственность автора), включающая пятнадцать коллажей. За основу художник берет крышки от кастрюль и размещает на них предметы, отражающие какую-то определённую идею. Каждая работа посвящена наиболее типичным символам советской действительности. Ассамбляж «Общепит» собран из ложки, вилки и ножа, которые можно было видеть в любой советской столовой, «Культурный отдых» состоит из фишек домино, любимой настольной игры во дворах, а «Турпоход» — из рыболовных снастей, ракушек, камней и металлических колец от брезента палатки. Стоит отметить, что в этих работах нет иронического или саркастического подтекста относительно советской действительности. Наоборот, с помощью утилитарных предметов художник создает в каком-то смысле ностальгический портрет времени, представленный наиболее типичными мотивами из реальной жизни.

По утверждению самого художника, его ассамбляжи — это живопись предметами. После 1968 г. Андрей Дюков выводит свои работы на новый уровень. Ассамбляжи эволюционируют в объекты, где предметам отведена вспомогательная роль. Они окрашиваются и расписываются, так как ключевое значение теперь

отдаётся живописи на предмете.

Одновременно с Андреем Дюковым работать в технике ассамбляжа начал Анатолий Брусиловский. Работа над ассамбляжем, начавшаяся в начале 1960-х гг., была связана с коллажем, которым он занимался с 1959 г. Путь от коллажа к ассамбляжу прошли многие художники, пробовавшие себя в данной технике.

А. Брусиловский трепетно относится к вещам, он видит в них жизнь, их душу и историю. Этот любовный трепет коренится в детстве. Его дед много путешествовал и привозил модные диковинки, которые очень любил разглядывать будущий художник. Подобная любовь к вещам у Брусиловского выразилась в обращении к ассамбляжу. Особое отношение к вещам А. Брусиловский выражает в книге «Душа вещи», представляющей целый альбом, в котором собраны предметы, вдохновившие художника на философские размышления, пробудившие какие-то воспоминания или просто дарящие эстетическое наслаждение. В предисловии книги он пишет: «За жизнь, как днище корабля ракушками, обрастаешь вещами и вещичками. Они прочно прикрепились к твоей жизни — не отдерешь! Собственно, они и есть вехи твоей жизни, фиксация того, что с тобой случилось. С каждой связано какое-то воспоминание, соображение, чувство. У них свой язык, он многое может порассказать, только надо научиться его слышать, быть внимательным и чутким к ним — к вещам. Несомненно, у вещей есть своя душа, о чем часто догадывались философы античности и Возрождения. <...> Вещи, как люди, имеют биографию. Материал, из которого они сделаны, определяет их натуру, характер. Размышляя о вещи, мы можем прикоснуться к тем, кто ею обладал ранее. Иногда это долгая жизнь, это века и множество людей. Мы можем провидеть, как эти вещи создавались. Можем отчетливо осознавать их характеры, их душу. Есть вещи — задаваки, вещи — пижоны, вещи ласковые и вещи опасные»¹.

Ассамбляж воспринимается Анатолием Брусиловским как «объёмный трёхмерный коллаж. Так же как и для коллажа, художник имеет „наборную кассу“, предметы собранные, найденные, купленные, украденные и прочее, которые он любит и которые являются его мыслеобразами, объектами,

фокусирующими некие стойкие понятия, или клубки понятий»². Ассамбляж стал результатом собственных художественных поисков художника. Работы В. Татлина, И. Пуни и даже его преподавателя В. Ермилова он увидел спустя много лет после создания своего первого ассамбляжа. Однако Брусиловский отмечает, что испытал некоторое впечатление от работ Джузеппе Арчимбольдо. Техника ассамбляжа особенно нравится Брусиловскому «за возможность имитации „работы Бога“ — создание образа мира, построенного на развёрнутой метафоре — своеобразная ИЗО-ПОЭЗИЯ»³.

Ассамбляж для Брусиловского — это игра с объёмами, пластикой и фактурой вещей. Его больше интересуют пластический язык произведения, оригинальность сочетания предметов и живописи, чем концептуальная составляющая. Свой принцип работы он описывает словами: «В своей работе — (да я никогда это свое искусство „работой“ и не считал! Какая же это работа? Это удивительная, захватывающая игра! Это помесь кино, рулетки и кабаре!) — так вот, в своей работе я видел одно: чудом данную мне возможность (ну, билетик я вытянул!) исследовать мир, играть в бисер, с восхищением глазеть на то, что получается, и только самым краешком сознания чаще подумать: «Это я, что ли, сделал? Как, откуда взялось? Вот это — да!»⁴.

По словам Анатолия Брусиловского: «Ассамбляж — очень зрелищный вид, жанр. Это и театр, и вселенная, и стихи, и греческая мозаика...»⁵. Открыв для себя эту технику ещё в начале 1960-х гг., художник до сих пор работает в ней. В 1966 г. в технике ассамбляжа пробовал себя Юрий Васильев (MON). Его единственной известной работой в этой технике становится «Страдание современной женщины» (Государственная Третьяковская галерея, Москва). В данном произведении художник активно использует характерный для постмодернизма приём цитирования. В центре композиции расположена

¹ Брусиловский А. Душа вещи. — Санкт-Петербург: Скифия, 2009. — С. 1.

² Из личной переписки Крыловой А.А. с А. Брусиловским от 09.10.15.

³ Из личной переписки с А. Брусиловским от 09.10.15.

⁴ Брусиловский А. Студия. — СПб., 2001. — С. 145.

⁵ Из личной переписки с А. Брусиловским от 09.10.15.

рельефная женская фигура. Лицо из папье-маше напоминает римские посмертные маски, её глаза закрыты, лицо словно погружено в глубокий сон. Коллажный фон отсылает к поп-арту. Декоративное обрамление, имитирующее пышные волосы, напоминает причёски рыжеволосых девушек на картинах Густава Климта. Ю. Васильев использует элемент сюрреализма: из груди «современной женщины» будто вырастает зелёная рука из папье-маше. Крупные часы и кольцо указывают на то, что рука мужская, кроме того, она менее изящная, чем женская. Васильев использует и другие «готовые» предметы: фигура одета в настоящие блузку и юбку-карандаш, справа на груди приколата круглая брошь, на цепочке висит янтарный кулон. На уровне живота расположена кнопка с надписью «lubі», после нажатия которой загоралась красная лампочка на уровне сердца. «Страдание современной женщины» — это не просто живописно-пластическая композиция из бытовых предметов и их фрагментов, дерева или кусков металла, где материал ценен сам по себе и играет роль «главного героя» произведения как в творчестве А. Дюкова. В работе Юрия Васильева главная роль отводится антропоморфному образу, в создании которого «готовые» предметы выполняют только служебную роль. Концептуальная составляющая композиции построена вокруг него, а не утилитарных предметов.

Ещё одним художником, обращавшимся к ассамбляжу, был Евгений Рухин. Он не получил систематического художественного образования, так как планировал пойти по стопам родителей и стать геологом. Однако уже будучи студентом геологоразведочного факультета ЛГУ, в 1963 г. он занялся живописью. Лишь единожды он попытался получить художественное образование, несистематически посещая в 1964–1965 гг. лекции в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище имени В.И. Мухиной. Его настоящей школой был круг неофициальных художников, особенно сильно повлияло общение с Владимиром Немухиным, Дмитрием Плавинским, Оскаром Рабиным и Лидией Мастерковой (Рис. 1). Зарождению ассамбляжа в творчестве Е. Рухина предшествовали

опыты абстрактной живописи. Однако уже в них проявилась тяга художника к объёму и фактуре. Пастозные слои на его живописных полотнах рельефно выступают в важных композиционных узлах, создавая объёмную фактуру. Также Рухин интересовался техникой коллажа, подтолкнувшей его к ассамбляжу. «В период с 1963 по 1967 год я посвятил себя исследованиям новых техник, поиску новых материалов, поверхностей, стилей и форматов, колеблющихся между абстракцией и сюрреализмом. <...> Начиная с 1968 года, в моем творчестве стали происходить серьезные, коренные перемены. От чистой абстракции я перешел к использованию объектов повседневной жизни: дверей с грубыми петлями, гвоздей и замков»⁶, — вспоминает он. Так Рухин начал внедрение нехудожественных материалов в картинное пространство. В этих целях он использовал бумаги, куски брезента, мешковины, гаечные и дверные ключи, обломки мебели и детских игрушек (Рис. 2). Для него по-прежнему важна фактура. Произведения строятся на взаимодействии объёмов и плоскости. «В них меня в равной степени интересовали рельеф и цвет»⁷, — подчёркивает художник. Предметы становятся символами, рождающими различные ассоциации у зрителя. Рухин чётко сформулировал главную идею своих ассамбляжей: «В моей новой серии работ я использую предметы мебели: сломанные стулья, ящики и другие объекты, отвергнутые цивилизацией как бесполезные. Эти предметы утратили свою конкретную и всегда схематичную реальность, и переродились в абстрактном и измененном состоянии. Например, столы, в форме которых преобладает прямоугольник, в моих работах разворачиваются в одной плоскости, на живописном фоне холста. В этом синтезе современного искусства и фрагментов предметов старины я выражаю свою ностальгию по прошлому России»⁸. Ассамбляжи Рухина строятся на сочетании живописи



Рис. 1.

⁶ Рухин Е. 1943–1976: [альбом] / [авт.-сост. С. Дарсалия, И. Кушнир]. — СПб., 2009. — С. 1.



Рис. 2.

⁷ Там же. — С. 1

⁸ Рухин Е. 1943–1976: [альбом] / [авт.-сост. С. Дарсалия, И. Кушнир]. — СПб., 2009. — С. 1.

и предмета. В отличие от вышеупомянутых художников, он отводит большую роль живописи с её экспрессивными мазками и многослойной поверхностью. Предмет фигурирует у Е. Рухина как акцент, подталкивающий зрителя к размышлению за счёт введения в картину ассоциативного ряда. В его ассамбляжах предмет теряет первичный смысл и становится абстрактным символом. Однако и сами предметы он использует подобно краске. Как пишет Екатерина Андреева: «коллажи Рухина отличались от пафоса или издевки композиций „ready made“ совсем другим подбором и способом показа предметов. Работы Рухина собирались из старья, найденного на чердаках, помойках; они в духе своего времени утверждали прелесть бесполезного и ветхого, лишали вещь всякого намека на функциональный смысл и приобщали ее к пронизанной ассоциациями культуре»⁹. Он не давал названий ассамбляжам, предоставляя зрителю свободу в трактовке изображения. Таким образом, каждый мог вступить в заочное «сотворчество» с художником.

В 1972 г. свой первый ассамбляж создал Сергей Бордачёв. Его творческий путь начался в 1966 г. с обращения к традиции абстрактного искусства в живописи и графике. Он, как и Е. Рухин, не получил специального художественного образования. С. Бордачёв окончил профессионально-техническое училище по специальности «автослесарь». Однако отсутствие академического художественного и наличие технического образования во многом задали вектор развитию творчеству С. Бордачёва, не скованному рамками традиций и правил, но отличающегося трепетным отношением к технологии работы с материалами. В начале 1970-х гг. под влиянием тенденции к использованию нехудожественных материалов для создания произведения и расширению пластических методов работы в неофициальном советском искусстве он начал опыты по созданию объектов из бытовых предметов. Искусство Сергея Бордачёва — это провокация против

⁹ Андреева Е. Газа-невская культура и русский авангард.// *DorianDecor.ru* URL (дата обращения 15.02.2018)

закостенелой художественной академической системы. Язык реалистической живописи был ему чужд, казался примитивным, в то время как творчество Ван Гога, Ренуара, Пикассо и Сезанна вдохновляло искать новые средства выразительности. Бордачёв постоянно искал различные художественные впечатления. Он синтезировал искусство разных эпох от Древнего Египта до современности, переосмысляя его и преобразуя в иные формы. Художник черпал вдохновение в китайской и японской культуре, шумерской знаковой системе, искусстве острова Пасхи, в индийской музыке, под влиянием которой работы Бордачёва «становятся объемными, выходят из глубины и начинают обогащаться»¹⁰.

С. Бордачёв обращается к ассамбляжу через опыт абстрактных композиций акварелью. В его понимании, акварель — пространственная техника, и для увеличения эффекта пространства ему потребовалось внести на картинную плоскость материал или объект.

Первый ассамбляж «Движение» Бордачёв создал в 1971 г. Он состоит из плоской квадратной основы, окрашенной в чёрный цвет, и прикреплённого к ней в центре велосипедного колеса. Фоном является тканевый квадратный коврик, многократно покрытый чёрной краской отличного от основного фона оттенка. Краска положена в несколько слоёв плоской кистью, что делает эту поверхность чешуйчатой. В данной работе есть две отсылки к известным произведениям искусства. Одно из них — «Чёрный квадрат» К. Малевича, образ которого лёг в основу композиции. На момент создания своего ассамбляжа Бордачёв знал эту работу только понаслышке, не видел ни её репродукций, ни тем более оригинала. Однако рассказы других художников об этой совершенной, на его взгляд, форме вдохновили настолько, что он решился создать собственный чёрный квадрат. Вторая отсылка относится к «Велосипедному колесу» Марселя Дюшана,

¹⁰ Из интервью Крыловой А.А. с С.М. Бордачёвым 03.05.2018 г., Москва.

с творчеством которого Бордачёв был знаком благодаря журналу «Америка» и некоторым уже доступным в Советском Союзе книгам с репродукциями. В этой работе его привлекла смелость художника, с которой он возводит бытовой предмет до произведения искусства. Этот вызов был созвучен исканиям самого Бордачёва, поэтому он помещает данный предмет и в собственное произведение.

Работа «Движение» получила название не столько из-за ассоциации, которую рождает велосипедное колесо, сколько благодаря символическому смыслу. Велосипедное колесо на чёрном фоне — символ постоянного повторяющегося движения жизни. Чёрный цвет является здесь неким абсолютom. Это и бесконечность, и неизвестность, и отсутствие материи цвета, и одновременно её присутствие. Впоследствии чёрный цвет станет излюбленным цветом для ассамбляжей и объектов Сергея Бордачёва. Он ещё несколько раз будет использовать мотив колеса. Он два раза в точности повторит композицию «Движение», меняя только цвет рельефного фона под колесом, а в работах «Движение» (1973 г.) и «Красный велосипед» (1978 г.) применит детали и целый велосипед в качестве центрального «персонажа» произведений.

В дальнейшем ассамбляжи Сергея Бордачёва строились по одному принципу: на плоской однотонной поверхности, покрытой лаком или краской, закреплялись различные бытовые предметы. Они komponуются по определённым законам. По словам художника, он использует дедуктивный метод формирования композиции, то есть все элементы связаны логически, каждая деталь имеет значение при создании общего замысла.

Для Бордачёва главное при работе с предметами — сохранить их «патину времени». Для него имеют высокую эстетическую ценность: признаки коррозии, механические повреждения. Следы ржавчины или сетка кракелюра на деревянной ручке дают крайне выразительный живописный эффект, который очень ценится художником. Бордачёв старается сохранить оригинальный вид предметов, используя фиксатив. Иногда он использует лак или краску для тонировки поверхности, чтобы подчеркнуть её

художественные достоинства. Мастер предпочитает тёмные землистые оттенки, а также серый и чёрный цвета. Это характерно как для тонировки, так и для окраски самих предметов. Бордачёв использует самые разнообразные предметные реалии. Это доски, элементы мебели, латунные дверные ручки и звонки, проволока, мелкие металлические детали или целые куски металла, части музыкальных инструментов и другие, случайно найденные вещи.

Стоит отметить, что Сергей Бордачёв нередко обращается к одним и тем же материалам для создания различных композиций. Это объясняется, прежде всего, с практической точки зрения. После окончания работы над одной композицией всегда имелись остатки использованных предметов, так как художник зачастую не прикреплял полностью готовый предмет, а отпиливал, отламывал или просто откручивал необходимые части, то есть использовал всё, что становилось материалом для следующей работы. Некоторые из них могли использоваться через несколько лет, так как при создании ассамбляжа автор зависит не от материала, а от замысла.

Характерной чертой практически всех ассамбляжей Бордачёва является обрамление в раму. Строго ограничивая пространство произведения, художник не вписывает его в существующее пространство. Наоборот, создаётся эффект дополнительного измерения, увлекающего зрителя внутрь. По выражению самого художника, «рама — это диктатор, она задает тон и звучание работе. Она является частью ассамбляжа, причем основной. Смотришь на нее, и возникает идея произведения. Более того, именно с рамы начинается создание любого ассамбляжа. К ней, подобно паззлу, подбирается фон и все остальные предметы»¹¹.

Следующей после «Движения» становится работа «Флюгер на заборе» (1972 г.). Появлению этого мотива предшествовало множество абстрактных графических рисунков, так как художник находился в поиске очередной

¹¹ Из интервью Крыловой А.А. с С.М. Бордачёвым 03.05.2018 г., Москва.

темы для ассамбляжа. Ключевая идея была спровоцирована случайными визуальными впечатлениями. Из различных досок художник монтирует забор, который видел во время загородных прогулок. В правом верхнем углу он помещает флюгер в виде маски, изображающей лицо человека.

Появление этого объекта на заборе является своеобразной шуткой художника, воплощённой для того, чтобы сбить с толку зрителя своей алогичностью.

В 1970-е гг. в работах Бордачёва часто встречаются металлические элементы. Одной из таких работ является «Душ» (1973 г.). На чёрном фактурном фоне в центре композиции расположена душевая лейка, вмонтированная в объёмную конструкцию из спрессованного металла.

В этом произведении художник создал иллюзию невесомости материала. Кроме пластических задач, художник поставил перед собой и концептуальную.

«Душ» — это ироническая аллегория на советский быт, «если пару раз не стукнешь, оно не заработает, вода не потечет»¹². Именно поэтому на поверхностях

металлических деталей можно встретить следы кулака.

Ещё одной вдохновлявшей художника темой некоторых ассамбляжей стала музыка. Ярким примером служит работа «Патефон» (1974 г.). Вся композиция насквозь музыкальна, так как, на первый взгляд, хаотично разбросанные по картинной плоскости предметы напоминают «ноты», из разноголосья которых рождается мелодия.

Действительно, каждый предмет занимает место не случайно, он часть тщательно продуманной композиции.

Предметы перекликаются за счёт повторяющихся линий.

Форма круга встречается в каждом элементе: круг грампластинки перекликается со шляпками гвоздей и шурупов аналогичной формы, крепёж дверной ручки, металлические пластинки, шестерёнки, крючки также круглые. Работа выдержана в единой цветовой гамме с преобладанием коричневых, бурых, красноватых оттенков. Множество перекликающихся между собой

¹² Из интервью Крыловой А.А. с С.М. Бордачёвым 03.05.2018 г., Москва.

латунных деталей придает композиции особую ритмичность.

В дальнейшем художник также будет создавать ассамбляжи на эту тему: «Гармонь» (1982 г.), «Джаз I», «Джаз II» (обе 1989 г.). Каждая из работ являет музыкальную импровизацию, выраженную через утилитарный предмет. Композиции и их элементы не безмолвны, они словно на самом деле музицируют, так как созданы для рождения слуховой ассоциации у зрителя.

Все ассамбляжи Сергея Бордачёва оригинальны, среди них мы не найдем хотя бы двух, похожих друг на друга. Каждая имеет неповторимую композицию и идею, несёт характерные художественные приемы и материалы. Однако их объединяет способность адекватно и убедительно отражать насущное для мастера время.

По словам Бордачёва: «Ассамбляж — это искусство времени. Ассамбляж просто насыщен им, ведь все предметы сохраняют в себе патину времени»¹³. Так ассамбляжи Сергея Бордачёва превращаются в портрет эпохи, созданный благодаря соединению разновременных предметов повседневного обихода, олицетворяющих дух своего времени. Кроме того, если для некоторых художников обращение к ассамбляжу было лишь отдельным эпизодом в творчестве, то для Сергея Бордачёва он стал одной из магистральных линий. Начав работу в этой технике в 1970-е гг., он продолжает создавать ассамбляжи до сих пор. С 1974 по 1975 гг. он создал серию из двенадцати работ в этой технике. Специфика творчества Бордачёва заключалась в том, что он ставил определённые художественные задачи, каждую из которых решал на протяжении определённого периода, в течение которого создавал серии из множества работ на одну и ту же тему. Художник заканчивал трудиться над каждой серией только тогда, решал поставленную им самим задачу. Например, Борис Турецкий разрабатывал проблему ритмического построения, структуры и пространства, взаимодействия фактур.

¹³ Из интервью Крыловой А.А. с С.М. Бордачёвым 05.04.2018 г., Москва.

До того, как прийти к созданию ассамбляжей, художник долго увлекался абстракцией и работал преимущественно в графике. Однако уже в самом начале творческого пути он интересовался предметом. Сначала это было лишь любованием, как, например, в серии из сотни графических зарисовок коммунальной комнаты, созданных в середине 1950-х гг. Коммунальная советская квартира была отдельным миром, в котором жизнь регламентировалась сводом разнообразных правил, созданных жильцами. Многие правила касались пользования теми или иными предметами, причём специально оговаривалось, что является объектом общего пользования, а что нет. Таким образом, в коммунальной квартире формируется целая система бытовых взаимоотношений, центральным объектом которой является предмет. Для Бориса Турецкого изображение бытовых предметов стало фиксацией истории советской бытовой жизни, рассказанной через авторскую демонстрацию предметов обихода.

Борис Турецкий был независимым в творчестве, но тонко чувствовал искусство других художников. Их пластические открытия, художественные решения и концепции давали импульс для его собственных плодотворных исканий.

Важными вехами на пути формирования идеи ассамбляжа стало знакомство Турецкого в начале 1970-х гг.

с репродукциями Джаспера Джонса и Роберта Раушенберга.

Поп-арт побудил Турецкого обратить особое внимание на вещественный мир как объект изображения и эстетизма.

Однако магистральная тема критики культуры массового потребления была ему чужда, так как не соответствовала реалиям жизни советского человека. В одной из своих тетрадей Турецкий приводит обсуждение работ

М. Рогинского, которые считают «поп-артовскими»:

«М. (Рогинского) увлечение железнодорожным плакатом —

реакция на западничество... Од-в сказал М-е: „Ваши работы это что, реакция на поп-арт?“ Т. е. противопоставление»¹⁴.

Такой же точки зрения Турецкий придерживался

¹⁴ Борис Турецкий. Живопись, объекты, графика: [каталог] / [авт.-сост. Л. Кашук]. Москва, 2003. С. 16.

относительно своих работ. На него повлияла и книга Камиллы Грей «Великий эксперимент: Русское искусство 1863–1922» в 1973 г.

Благодаря ей он смог лучше узнать русский авангард, прочувствовать пластический язык многих мастеров и понять их идеи. Именно в этой книге он впервые увидел ассамбляжную работу с использованием бытового предмета, созданную русским художником-авангардистом. Это было произведение Ивана Пуни «Тарелка на столе» (1915 г.).

По книгам Турецкий также изучал эксперименты с реальными предметами в творчестве М. Дюшана, К. Швиттерса, группы «Новый реализм». Результатом синтеза этих художественных переживаний и собственных творческих поисков стала серия «вещевых картин».

Борис Турецкий дал такое название серии, так как использовал готовые предметы, а не другие материалы, такие как деревянные доски или металлические листы, которые потребовали бы дополнительной обработки. Основным материалом почти для всех работ стали характерные для туалета советской женщины предметы: туфли, перчатки, сапоги, нижнее бельё, посуда.

Исключение составляет работа «Банки». В качестве материала Турецкий использует вскрытые консервные банки без этикеток, выстраивая их в четыре ряда по четыре банки в каждом. Фоном служит золотистая металлическая пластина. При попадании на неё световых лучей каждая поверхность начинает бликовать, создавая эффект особой ритмической подвижности. Кажется, что Турецкий, подобно импрессионистам, стремится запечатлеть свет и воздух. Однако он не создаёт подобную природную иллюзию красками, он делает реальный свет и воздух частью «вещественной картины».

Смелое использование бытового предмета в качестве художественного материала обусловлено пониманием формы. В эссе «О форме» он формулирует его предельно четко: «Оно, искусство и утилитарная форма, выступает как эстетическое решение, исходящее из результатов взаимного влияния функции материала и краски. <...> Дело в том, что когда эстетики говорят о средствах, вложенных в прикладной предмет, то имеют в виду переживание моральных идей. В то время, как художник просто решает функциональную задачу и передает физиологическое

ощущение материала»¹⁵. Важно отметить, что на протяжении всего творчества художник, в первую очередь, ставил именно пластические задачи при создании серии этих ассамбляжей.

В «вещественных картинах» особенно ярко проявляется интерес художника к фактуре предметов и их пластике. В то же время концептуальная составляющая произведений не имеет формообразующей функции, т. е. при создании ассамбляжа художник отталкивается от имеющихся в его распоряжении предметов, их художественных достоинств. Зачастую замысел или осознанный смысл произведения рождался уже в ходе работы или даже после её завершения. Попытки сочетать разные предметы, возбуждаемые этими сочетаниями ассоциации помогали найти их скрытое, на первый взгляд, смысловое значение.

Выбор материалов для «вещевых картин» обуславливался не только художественными задачами, но материальным положением художника. Он был крайне ограничен в средствах, поэтому использовал всё, что было под рукой. Материалами для ассамбляжей служили старые предметы гардероба супруги, а также другие бывшие в употреблении его семьи предметы быта. Например, в работах «Разрезанный туфель» и «Сиденье» используются части одного и того же резинового коврика, а в произведениях «Свалка» и «Гвозди» можно видеть идентичные пачки сигарет «Лайка», которые курил художник. Основой для всех ассамбляжей служил оргалит. Благодаря технической податливости этого материала в нём можно было легко делать отверстия, через которые продевалась проволока, закрепляющая элементы композиции. Однако некоторые материалы, тоже служившие фоном, крепились с помощью столярного клея.

Остальные одиннадцать ассамбляжей Б. Турецкого в той или иной степени сохраняют связь с антропоморфным образом. Особенно ярко это выражено в работах «Обнажённая», «Сиденье», «Белый сапог» и «Чёрный сапог».

¹⁵ Турецкий Б. О форме. Ссылка: [URL](#)
(дата обращения 24.12.2017)

В двух последних он использовал один и тот же мотив — приподнятый подол платья или пальто, из-под которого виднеется обутая в сапог женская ножка. Художник стремится создать скульптурный объем, а не закрепляет только обувь на картинной плоскости. Для этого он создаёт из папье-маше часть ноги от ступни до голени в «Белом сапоге» и до середины бедра в «Чёрном сапоге». Игриво приподнятые подола платьев рожают ощущение легкого эротизма образов. Примечательно, что женские сапоги, туфли и другая обувь присутствуют практически во всех ассамбляжах художника.

Более откровенной, чем «Белый сапог» и «Чёрный сапог», кажется работа «Обнажённая» (1974 г., ГТГ). Однако ей присуще больше лирическое настроение, восхищение и трепет перед женским телом, чем откровенный эротизм. С помощью предметов женского гардероба, в том числе нижнего белья, Турецкий создаёт на плоскости необходимый образ. Каждый предмет символически отражает анатомию тела: бюстгальтер, оборки сорочки, пояс для чулок, чулки и туфли. Руки обозначены чёрными перчатками. На оргалите, служащем основой, сохранились следы карандаша, что свидетельствует о заранее намеченной композиции перед закреплением предметов.

Для Бориса Турецкого фактура предметов является одной из важных составляющих художественного решения произведения. В «Обнажённой» все предметы гардероба тщательно подобраны друг к другу. Блеск атласа нижнего белья перекликается с лаковой поверхностью туфель, прозрачность кружев сорочки, через которые проглядывает оргалит, сочетается с тонкими телесными чулками. Не менее тщательно продуман и колорит. Он строится на четырёх цветах: чёрный — ботинки и перчатки, нежно-розовый — нижнее бельё, белый — кружева, бежевый — чулки и фон. Такое скромное колористическое решение типично для «вещевых картин» художника. Зачастую они основаны на сочетании бежевых, коричневых, чёрных, белых цветов и их оттенков. Изредка встречаются небольшие элементы более насыщенных красок в качестве акцентов. Однако они не нарушают пастельного тона композиции.

Композиция «Обнажённая» статична. Её полной противоположностью являются работы «Барокко», «Мусорная свалка», «Нога и вилка». В «Барокко» композиция будто подвижна. Такой эффект достигается за счёт обилия складок фоновой ткани, диагональной направленности движения сапог и перчаток, ощущения катастрофической разорванности предметов на части. Эффект подвижности рождается также за счёт игры света, отражаемого поверхностями предметов. «Мусорная свалка» — это соединение статики и динамики в одной плоскости. Может показаться, что хаотично разложенные стеклянные миски, консервные банки, пачки сигарет, перчатки и носки статичны, однако они полны внутреннего движения за счёт игры фактур и света. И на рифлёной, и на гладкой поверхности каждой из мисок играют блики, меняющие положение в зависимости от направленности света. Блики также присутствуют и на алюминиевой поверхности консервных банок. Дополнительную иллюзию движения привносит в композицию обувь: чёрный сапог расположен по диагонали таким образом, будто приподнят для шага вперед. Женские туфли показаны сверху. Основываясь на интересе Турецкого к созданию иллюзорного антропоморфного образа в «вещевых картинах», можно вообразить, что такое положение туфель соответствует естественному положению ног человека, т. е. создаётся иллюзия присутствия человека среди этой мусорной свалки. Однако особенно ярким динамическим акцентом является масса спутавшихся нитей разноцветной проволоки.

Названия произведений рождались у Бориса Турецкого на основе свободной ассоциации. Он мог обратить внимание на второстепенный элемент в композиции, как в случае с работой «Гвозди» или, наоборот, акцентировать внимание на центральном предмете, как в «Чёрном сапоге». В других случаях ассоциация могла быть менее очевидной. Ярким примером служит «вещественная картина» «Барокко». Она так названа из-за динамичности и пышности складок фона из кожзаменителя, взаимных пересечений объектами друг друга, богатой игры светотени и фактур, что также характерно для указанного стиля.

Анализируя «вещевые картины» Бориса Турецкого, можно сделать вывод, что в какой-то степени они рефлексиируют по поводу «советской» действительности, выражающейся в материальной культуре. Однако для художника создание «вещевых картин» — это поиск пластического языка, его больше привлекает работа с материалом, его фактурой, цветом, нежели поиски внутреннего идейного содержания произведения. Попытка художника взаимодействовать с нехудожественными материалами и метод работы с ними провозглашают тождественность реальности и искусства в его творчестве.

Несмотря на то, что пик увлечения ассамбляжем приходится на 1970-е гг., он использовался в художественной практике мастеров 1980-х гг. и последующих десятилетий вплоть до наших дней. К ассамбляжу обращались многие представители советского андеграунда: Борис Смертин, Сергей Параджанов, Борис Штейнберг, Владимир Янкилевский и другие, наследие которых ещё предстоит осмыслить в искусствоведении. Уже к началу 1980-х гг. ассамбляж стал одной из «классических» техник работы с материалом. А его популярность среди художников привела к выделению отдельной дисциплины — реалогии, изучающей вещи и их «экзистенциальный смысл в соотношении с деятельностью и самосознанием человека»¹⁶. Задача реалогии — постижение собственного, нефункционального смысла вещей, не зависящего от товарной стоимости, утилитарного назначения и их эстетических достоинств. Этот факт свидетельствует о своеобразной «легализации» утилитарного предмета в качестве художественного материала или объекта искусства, а ассамбляж в результате подобной практики из протестного жеста против академических норм и частного пластического эксперимента перерастает в устойчивый «классический» приём нон-конформистского искусства.

¹⁶ Проективный философский словарь: Новые термины и понятия / Под ред. Г.Л. Тульчинского и М.Н. Эпштейна. — СПб.: Алетейя, 2003. — С. 346.

Библиография:

1. Борис Турецкий, 1928-1997: Живопись, объекты, графика из кол. Гос. Третьяк. галереи, из собр. семьи художника и част. кол.: Кат. выст. / М-во культуры Рос. Федерации, Гос. Третьяк. галерея: [Авт. текстов: Е. В. Барабанов и др.]. — Москва: Гос. Третьяк. галерея, 2003. — 67 с.
2. Брусиловский А. Душа вещи. — Санкт-Петербург: Скифия, 2009. — 223 с.
3. Брусиловский А. Студия. — СПб., 2001. — 330 с.
4. Проективный философский словарь: Новые термины и понятия / Под ред. Г. Л. Тульчинского, М. Н. Эпштейна. — СПб.: Алетейя, 2003 (Акад. тип. Наука РАН). — 512 с.
5. Рухин Евгений. 1943-1976. [Альб.] / Сост. С. Дарсалия, И. Кушнир; авт. текстов А. Боровский и др. — СПб.: П.Р.П., 2009. — 339 с.
6. Турецкий Б. О форме // Борис Турецкий [Электронный ресурс] URL: [источник](#) (дата обращения 24.11.2022)
7. Художники «газа-невской культуры»: [Текст]: Альбом / Авт. ст. Е. Ю. Андреева. — Ленинград: Художник РСФСР, 1990. — 21 с.

Список иллюстраций:

Рис. 1. Мастеркова Лидия. Композиция (коллаж), 1967 г. Коллаж, масло, холст, 99x81 см. Частная коллекция, Москва

Рис. 2. Рухин Евгений. Композиция «Дверь», 1969. Ассамбляж, масло, ПВА, темпера, холст, эпоксидная смола, 100x100 см. Частная коллекция, Москва.

УДК 7.036.7

Сведения об авторе.

Сутормина Алиса Римовна.

Государственный исторический музей; Магистр истории искусств, МГУ имени М.В. Ломоносова (2019).

✉ alice.morgan18@yandex.ru

Sutormina Alisa Rimovna.

State Historical Museum; Master of History of Art, Lomonosov Moscow State University (2019).

✉ alice.morgan18@yandex.ru

Образ России в творчестве Б. Григорьева.

Аннотация:

Статья посвящена одной из важнейших тем в творчестве художника Бориса Григорьева — образу России. На протяжении многих лет, до Революции и после эмиграции, Григорьев воплощал свои размышления о родине в так называемых «лицах» России — изображениях крестьян, которые постепенно становились всё более гротескными и пугающими для современников. В статье рассматривается несколько работ, относящихся к этому циклу, приводятся цитаты Григорьева об отношении к родине из его литературных сочинений, а также проводится сравнение взгляда художника с близким ему мнением Максима Горького.

Ключевые слова:

Русское искусство, искусство русского зарубежья, 20 век, художник-эмигрант, образ России, Лики России, Борис Григорьев, Максим Горький, крестьянство.

The Image of Russia in the art of Boris Grigoriev.

Abstract:

The article is dedicated to one of the most prominent subjects in the art of Boris Grigoriev — the image of Russia. Grigoriev was incarnating his thoughts about his motherland in so called 'faces' of Russia for years before and after his emigration from Russia. These 'faces' of Russia were the portraits of peasants, but their appearance became more and more grotesque and frightening for artist's contemporaries. The author of the article analyzes several Grigoriev's paintings, recalls the quotes of the artist from his writings and compares Grigoriev's view of people of Russia with the opinion of Maxim Gorky.

Keywords:

Russian art, art of Russian abroad, 20th century, emigrant artist, image of Russia, faces of Russia, Boris Grigoriev, Maxim Gorky, peasantry.

Сутормина Алиса

Образ России в творчестве Б. Григорьева

В русском искусстве XX века Борис Григорьев занимает пограничное положение. Его творчество хорошо известно специалистам, однако среди некоторых других представителей русского авангарда (само причисление Григорьева к авангардистам дискуссионно) его работы и биография не столь часто обращали внимание исследователей. При этом он активно проявлял себя на протяжении жизни и, уже будучи в эмиграции, много выставлялся, преподавал и оставил заметный след в искусстве Франции и Чили. По словам Освальдо Ривера Риффо, директора Института культуры «Провиденсия» в Сантьяго, русский художник «...послужил образцом высочайшего мастерства в период преподавания в Академии художеств <...> в Чили Григорьев считается одной из главных фигур «живописного модернизма»¹. В наши дни произведения Григорьева неизменно уходят с молотка за высокую стоимость. Тем не менее, в характере его искусства, в темах, в прямолинейной, порой грубоватой и насмешливой интерпретации, которую он давал героям картин и рисунков, есть нечто, что может отталкивать и усложнять детальное изучение его творческого наследия. Это мнение и современников, и нынешних исследователей творчества Григорьева². Всевозможные «лики» России, наряду с портретами, представляют одну из наиболее известных сторон творчества Григорьева. В данной статье будут рассмотрены «лики», которые Борис Григорьев начал создавать в конце 1910-х гг. и к которым часто обращался

¹ Борис Григорьев из российских, европейских, американских и чилийских коллекций. — Санкт-Петербург: Palace Editions, 2012. — С. 11.

² Вакар И. «Одинокий, но сильный». Художник Борис Григорьев // Наше Наследие. — 2013. — №107. URL: [источник](#) (Дата обращения: 01.08.2022).

в первое десятилетие жизни зарубежом (художник с семьей покинул Россию в 1919 г., нелегально переплыв Финский залив на лодке). Несмотря на то, что Григорьев быстро влился в западную художественную среду, он продолжал ощущать себя русским человеком и русским художником. Часто цитируются его слова: «Я весь ваш, я русский и люблю Россию, не будучи совершенно политиком»³. Своё искусство, которое, действительно, во многом известно по его образам России, Григорьев характеризовал так: «А я, кто пел Россию по всему миру, кто славил ее... — должен быть принят в ее объятия, когда сам распахиваю мою душу ее земле!»⁴. Но можно ли согласиться с мнением автора, что представленная им «Расея» — это действительно прославление страны и её народа?

В 1917–1918 гг. российская публика на выставке «Мира искусства» впервые увидела оформленный концептуально цикл Бориса Григорьева «Расея». Серия включала 9 картин и 60 рисунков. Среди живописных полотен были работы Григорьева «Девочка с бидоном», «Олонецкий дед», «Старуха-молочница», «Деревня». Крестьянские образы в произведениях Григорьева обычно характеризуют как пугающие, искажённые, жуткие. Однако в этих ранних работах из цикла «Расея» критическое отношение художника к населению русских деревень ещё не столь заметно. Например, героиня хранящейся в Государственном Русском музее картины «Девочка с бидоном» уподоблена святой: тёмные, иссушённые руки её словно сложены в молебном жесте, а вокруг девочки показана её жизнь, житие, только без разделения на клейма. Здесь нет критики, нет безжалостного обличения тяжёлого крестьянского быта — и пейзаж позади, и сама девочка выглядят идиллически.

Вполне «благообразны» и пожилые крестьяне на картинах «Старуха-молочница» и «Олонецкий дед» 1917 и 1918 гг. Художественная манера Григорьева, в которой неизменно преобладает линия, делающая живопись более графичной,

³ Терехина В. «И линией премудрой разрежу скуку глаз...» // Григорьев, Борис. Линия. Литературное и художественное наследие. — Москва: Фортуна ЭЛ, 2006. — С. 20.

⁴ Там же. — С. 22.

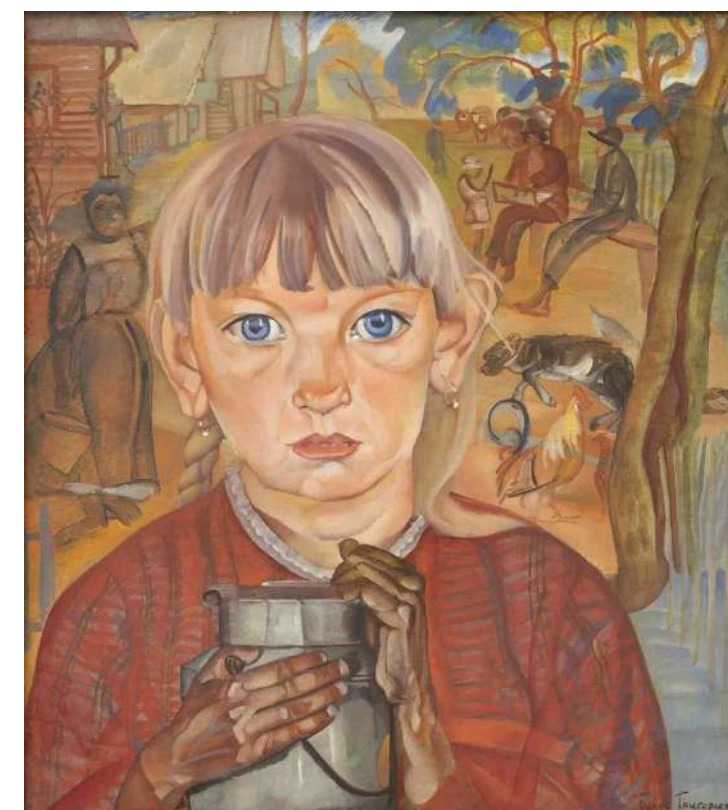


Рис. 1

«состаривает» лица персонажей и для изображения стариков подходит идеально. Живописец детально прописывает каждую морщину на лице, каждую складку на шее и каждую вену, просвечивающую сквозь кожу руки, делая признаки старости выпуклыми и отчётливо заметными. Губы беззубого рта старой крестьянки плотно сжаты, а её тёмный взор направлен куда-то в сторону от зрителя — редкость для картин Григорьева, так как в большинстве случаев крестьяне смотрят с его полотен прямо и выжидающе. В данном полотне роль Смотрящего играет корова, огромный синий глаз которой, кажущийся более одушевлённым, чем взгляд старухи, вопрошающе «установился» на зрителей. За спиной пожилой крестьянки представлена панорама деревенской жизни: люди, деревья, забор, дома вдали, едва уместившиеся под верхним краем полотна. На достаточно светлом и ярком фоне выделяется загадочная фигура в тёмной одежде и с серым лицом, расположенная прямо за правым плечом старухи. Возможно, этот образ стоит трактовать как грозное предзнаменование грядущих перемен в стране. В этом же ключе может быть интерпретирован и отстранённый взгляд крестьянки. Она словно видит подступающие события (не стоит забывать год написания картины) и с напряжённым недоверием ожидает их.

Иная по композиции, колориту и настроению картина «Олонецкий дед» представляет редкий среди работ Григорьева пример изображения крестьянина не на пейзажном, а на архитектурном фоне. Всё изображение выполнено в сдержанных, неярких, холодных тонах: сине-зелёных с добавлением жёлтых и коричневых оттенков. Подобная палитра, с преобладанием холодных цветов, нечасто использовалась в цикле «Расея». Старик, которого Григорьев впервые зарисовал карандашом во время поездки в Олонецкую губернию, будет часто встречаться в живописных работах художника. На этой картине олонецкий крестьянин со спокойным и словно



Рис. 2



Рис. 3

утомлённым выражением лица взирает на зрителя светло-голубыми, уже несколько выцветшими, как часто бывает у пожилых людей, глазами.

Рассматривая эти три произведения, можно задаться вопросом, что же так шокировало публику в работах Григорьева 1917–1918 гг. По описанию Александра Бенуа, «многих охватил одновременно восторг от явной талантливости и род ужаса»⁵. Чтобы понять, чем могли «ужаснуть» посетителей выставки полотна цикла «Расея», следует взглянуть на картины «Деревня» и «Крестьянская земля (Земля народная)», написанные в 1917 г. На первой выглядывающий из-за края холста мальчик поражает своим опухшим, болезненным лицом, а изображённая на картине девочка не имеет ничего общего с «девочкой с бидоном» и её открытым ко всему, невинным взглядом. У этого персонажа в серых, тусклых глазах не зрачки, а вертикальные линии, придающие человеческому облику звериные черты. Второе полотно 1917 г. — масштабная «Крестьянская земля (Земля народная)». На вытянутом по горизонтали холсте художник предлагает нашему взору панораму крестьянской жизни, многое из которой уже знакомо по рассмотренным ранее картинам. Это вздымающийся горизонт с бескрайними полями, усеянный стогами и населённый «игрушечными» фигурками работающих крестьянок, кривой частокол, отделяющий дальний план, многочисленные крестьяне и главные действующие лица на переднем плане. В отличие от олонцкого деда и девочки с бидоном, выступающими может и несколько испуганными, но всё же собеседниками зрителя, изображённые на этой картине девочка, женщина и мужчины выглядят словно стража, преграждающая путь чужаку, пришедшему на их землю. Лица (или «лики» — ведь именно так Григорьев именовал свои русские образы) их неприветливы, суровы, сдержаны, что проявляется в их сжатых губах, скорбно опущенных вниз уголках рта, гневно выдвинутых вперёд подбородках и, в особенности, в их

⁵ Терехина В. «И линией премудрой разрежу скуку глаз...» // Григорьев, Борис. Линия. Литературное и художественное наследие. — Москва: Фортуна ЭЛ, 2006. — С. 10.

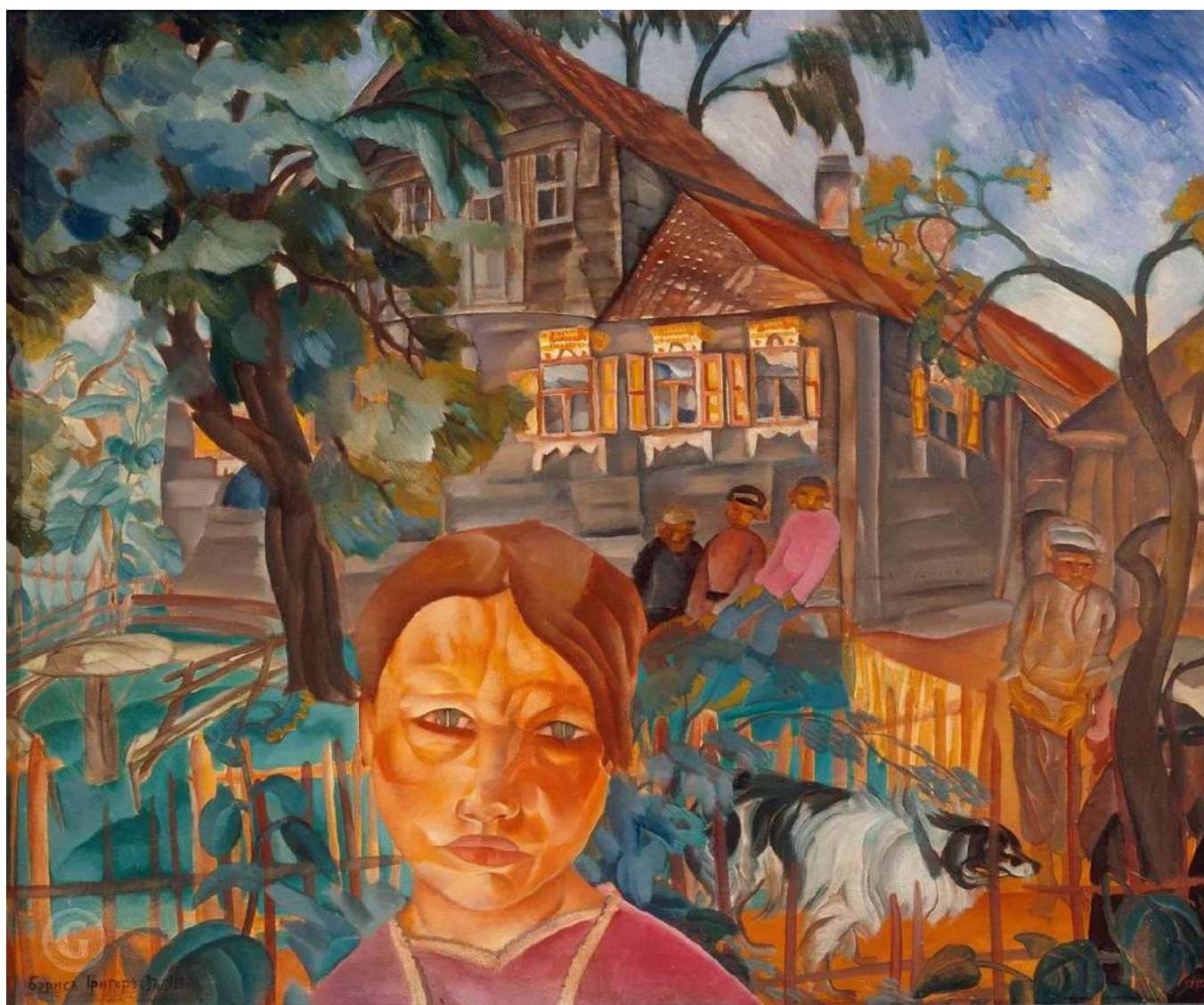


Рис. 4



Рис. 5

взглядах, которыми персонажи «просверливают» насквозь художника, покусившегося на изображение их жизни, и заодно зрителя, решившего понаблюдать. Мужчина хитро смотрит единственным косым глазом, женщина, чей облик будет написан Григорьевым через несколько лет уже на отдельной картине, взирает бесцветными змеиными глазами. В этой бесцветности, по выражению Глеба Поспелова, «воскресала мифическая „белоглазая чудь“, причем её „белоглазость“ — не цвет, а незрячесть...»⁶. Девочка — наиболее трагичный персонаж из этой троицы — своими разными по размеру глазами словно выносит некий осуждающий приговор зрителю. Остальные жители деревни, изображённые на втором плане, не выражают ни своими жестами, ни взорами какого-либо отношения — они выступают как некие зеваки, из любопытства подошедшие посмотреть на пришельца в их деревне. Можно предположить, что эти крестьяне выглядят неприветливыми и закрытыми из-за непривычки позировать какому-то городскому художнику (практически все, по крайней мере центральные образы на полотнах Григорьева имеют реальные прототипы, зарисованные карандашом), но, пожалуй, будет неверно трактовать подобное изображение, как и в целом видение Григорьевым крестьянства, только в таком ключе. Маловероятно что художник хотел показать испуг сельских жителей перед лицом горожанина. Скорее именно та характеристика, которая первая приходит на ум при взгляде на григорьевские крестьянские образы с преобладающими в них «звериными или „лыковыми“ чертами»⁷, была вложена Григорьевым изначально. Близким другом Бориса Григорьева был Максим Горький, художник разделял и его взгляды касательно русского народа. В 1922 г. в Берлине вышла статья Горького «О русском крестьянстве», которая, по признанию Григорьева, «очень поддерживала в собственных работах и мнениях»⁸. Несмотря на то, что «Земля народная» была

⁶ Поспелов Г. «Лики России» Бориса Григорьева. — Москва: Искусство, 1999. — С. 73.

⁷ Поспелов Г. «Лики России» Бориса Григорьева // Поспелов, Глеб. О картинах и рисунках. — Москва: Новое литературное обозрение, 2013. — С. 254.

написана несколькими годами ранее, можно, учитывая одобрение Григорьевым мнения писателя и продолжение создания аналогичного «Земле народной» образа русской деревни в последующие годы, соотнести данную Горьким характеристику крестьян с творчеством художника. Горький обвиняет крестьянство в отсутствии исторической памяти, в недостаточно сильной и искренней вере, в жестокости. Особенно много Горький пишет о грубости, злобе русского крестьянства, ссылаясь на избиение жён и детей деревенскими мужиками, на многочисленные пословицы, одобряющие подобные действия. Писатель сокрушается: «Но — где же — наконец — тот добродушный, вдумчивый русский крестьянин, неутомимый искатель правды и справедливости, о котором так убедительно и красиво рассказывала миру русская литература XIX века? В юности моей я усиленно искал такого человека по деревням России и — не нашел его. Я встретил там сурового реалиста и хитреца, который — когда это выгодно ему — прекрасно умеет показать себя простаком <...> Люди — особенно люди города — очень мешают ему жить, он считает их лишними на земле, буквально удобренной потом и кровью его, на земле, которую он мистически любит, непоколебимо верит и чувствует, что с этой землей он крепко спаян плотью своей, что она его кровная собственность, разбойнически отнятая у него»⁹.

Как Горький не нашел крестьянина, образ которого описывался в русской литературе XIX века, так и на произведениях Григорьева, выставленных впервые в 1917–1918 гг., зрители не увидели «...ни романтической России Венецианова, ни героической — Сурикова, ни — лирической Левитана и Мусатова, ни православной — Нестерова, ни купецко-ярмарочной — Кустодиева и Судейкина...»¹⁰. Во взгляде одноглазого мужика с «Земли народной» читается та самая хитрость, а в выражении лица девочки в чёрном — суровый реализм, о которых писал Горький. К двум мальчикам слева с бездушными взорами

⁸ Поспелов Г. «Лики России» Бориса Григорьева. — Москва: Искусство, 1999. — С. 91.

⁹ Горький М. О русском крестьянстве. — Берлин: издательство И.П. Ладыжникова, 1922. — С. 23-24.

¹⁰ Терехина В. «И линией премудрой разрежу скуку глаз...» // Григорьев, Борис. Линия. Литературное и художественное наследие. — Москва: Фортуна ЭЛ, 2006. — С. 10.

тоже могут быть применимы слова писателя из той же статьи: «Безграничная плоскость, на которой тесно сгрудились деревянные, крытые соломой деревни, имеет ядовитое свойство опустошать человека, высасывать его желания. Выйдет крестьянин за пределы деревни, посмотрит в пустоту вокруг него и через некоторое время чувствует, что эта пустота влилась в душу ему»¹¹. Плоские точки глаз мальчиков словно выражают ту самую пустоту души.

Итак, уже отрекомендовав себя в России как шокирующего мастера «реальных до жути» портретов русской деревни, оказавшись за границей, Борис Григорьев продолжил развивать тему «Расеи» и повысил её пафос, наделив дополнительным историко-культурным и философским значением, которое выражено в слове «лик». Этот термин возник в творчестве Григорьева сперва в его поэтических изысканиях. В поэме «Расея», являющейся своего рода дополнением или даже вербальным пояснением к живописным произведениям, Григорьев демонстративно употребил по отношению к виденным и переданным им крестьянским образам слово «лик»: «В последний раз мой бедный лоб // Припоминает холодно житейские улики — // И в жизни дороги уж мне не люди — только лики!»¹².

В 1921 г. художник создал картину «Лики России», производящую двоякое впечатление. На переднем плане возникли ещё более перекошенные и пугающие, чем раньше, «лики» крестьян — мальчики, стоявшие в левом углу на картине «Земля народная», здесь утратили свои широко открытые бездушные очи, приобретя на лицах некую бесформенную мясистую массу. Из знакомых героев зритель встречает здесь старуху-молочницу, лицо её несколько более молодое, но одновременно более болезненное. Рядом с бородатым мужиком — не то девочка, не то мальчик, не то молодой, не то старый человек, чьё лицо с необыкновенно широкой переносицей несёт скорее животные черты. На втором плане присутствуют ещё одни

¹¹ Горький М. О русском крестьянстве. — Берлин: издательство И.П. Ладыжникова, 1922. — С. 8.

¹² Григорьев Б. РАСЕЯ // Григорьев Борис. Линия. Литературное и художественное наследие. — Москва: Фортуна ЭЛ, 2006. — С. 134.

странствующие с одной картины в другую персонажи — две крестьянки, где одна приобнимает за плечи другую. Аналогичная пара «позировала» и для «Земли народной» и для «Расеи» 1920 г., выдвинувшись даже на передний план. Интересен в «Лицах России» образ мужчины в пастушеской шапке. Годом ранее он с худым лицом и раскосыми, «азиатскими», был воспроизведён на картине «Пастух в горах», известной как портрет поэта Николая Клюева



Рис. 6

в образе «пастыря». Примечательно, что Клюев действительно ходил в такой шапке. Образ Клюева-пастыря на полотне «Лица России» является, пожалуй, наиболее благородным.

Фон, в отличие от некоторых других работ цикла, более насыщен деталями, оживляющими изображённую здесь деревню. Это и церковь на горизонте, и большое количество разных домашних животных. Нет на рассматриваемом полотне и фотографичной статичности «Земле народной». Да и сами крестьянские лица, несмотря на их отталкивающую внешность, выглядят более безобидными, чем три стража на масштабном полотне 1917 г. Они создают впечатление скорее некой растерянности, чем той настороженной готовности защищать свою землю, которую можно было наблюдать у предыдущих героев Григорьева.

Вся серия работ Григорьева, посвящённых русской деревне, является, как видно по нескольким рассмотренным работам, «историей» об одних и тех же персонажах, появившихся в графике, впоследствии переродившихся в живописи и кочующих из одной крестьянской панорамы в другую. Меняется манера художника, а точнее, степень проработанности деталей картины. Так, начинается цикл с написанных в 1917 г. «Девочки с бидоном», «Старухи-молочницы», «Деревни» и «Земли народной», где крестьяне

на передних планах ощутимо телесны, а «лики» их имеют очень точную, графическую характеристику. Однако уже в 1920–1921 гг. создаются «Расея», «Лица России», «Лики России», живопись которых отмечена большей свободой, «размашистостью»; лица формируются из нескольких плоскостей, а деревенский пейзаж кажется воздушным и эфемерным.

Ранее уже приводилась нередко цитируемая фраза Григорьева «Я весь ваш, я русский и люблю Россию...», которая свидетельствует о любви художника к оставленной родине. Однако в том же письме Евгению Замятину, откуда взяты эти слова, есть и другая интересная фраза: «Пасынков не должно быть больше, как было прежде. Или мы сыновья и нас надо приласкать, или к чертовой матери — ее мать — старую ведьму. И без нее обойдемся», — тоже про Россию¹³. Григорьев словно разрывался между любовью-ненавистью, одновременно клялся в верности родине и проклинал её как страну, забывшую своих пасынков. Само понятие «пасынка», по всей видимости, казалось Григорьеву очень точным обозначением эмигранта, и в поэме «Расея» он называет себя пасынком: «Я пою тебе, твой пасынок, твой рубль, // Песню старую, беду твою давно увидя»¹⁴. Вся поэма, в которой Григорьев мечется между Россией-матерью и Россией-мачехой, проникнута горестным, порой надрывным отчаянием от любви, тоске по родине, желанием служить ей и от невозможности вернуть ту родину, которая, по мнению художника и многих других эмигрировавших, была утрачена.

Раздражение и боль, испытываемые Григорьевым, воплотились в его картине «Лики мира» (1929–1931 гг.). Развитые художником за несколько лет приёмы: оплечное или погрудное изображение персонажей, гротеск, в котором «иконный и документальный приемы резко, почти с вызовом соединены»¹⁵, графическая прорисовка «личного письма», а главное — идея соборности представленных на полотне людей нашли в ней

¹³ Терехина В. «И линией премудрой разрежу скуку глаз...» // Григорьев, Борис. Линия. Литературное и художественное наследие. — Москва: Фортуна ЭЛ, 2006. — С. 20.

¹⁴ Григорьев Б. РАСЕЯ // Григорьев Борис. Линия. Литературное и художественное наследие. — Москва: Фортуна ЭЛ, 2006. — С.128.

¹⁵ Поспелов Г. «Лики России» Бориса Григорьева. — Москва: Искусство, 1999. — С. 68.



Рис. 7

выражение. В смысловом плане это произведение являет собой следующий этап, на который выходит Григорьев, где он помещает Россию в контекст мировой истории и где под его пристальным вниманием оказываются не только «лики» соотечественников, но и деятели из других стран. Родину художника на этом «всемирном конгрессе» представляют, по словам Григорьева, Иосиф Сталин, митрополит Платон, Всеволод Мейерхольд, Феликс Дзержинский, Василий Каменский в виде гармониста. Они, как и остальные персонажи, окружают главный лик, центральный и самый крупный по размеру — образ «бабушки русской революции» Екатерины Брешко-Брешковской. «Лики мира», близкие предыдущим работам Григорьева, несут одно важное, новое качество — практически все герои картины обладают сверлящими чёрными глазами, а лица большинства из них, где детализация в изображении морщин доводится до предела, напоминают скорее мятые резиновые маски, нежели лица живых людей. Эти бледные иссушённые лица, грубые морщинистые руки, расставленные в неестественных, кукольных жестах (особенно обращает на себя внимание чёрная рука Брешко-Брешковской), жуткие детские облики, а также обилие серых оттенков и контраст чёрного и красного цветов наделяют произведение столь мрачным и даже «демоническим» звучанием, которого в такой концентрации и очевидности не было ни на одном «крестьянском» полотне.

Борис Григорьев считал «Лики мира» своим главным произведением, однако оно не возымело ожидаемого эффекта. Всем созданным им до этого русским, крестьянским «лика́м» было суждено занять гораздо более важное место в истории искусства, о чём Григорьев, начиная в 1910-х гг. портретировать крестьян северо-западных областей России, надо полагать, даже не догадывался. В итоге из виденного и представленного им в живописи и литературе образа родины — образа спорного, порой трогательного, порой отталкивающего, — он сделал настоящий культ и именно на нём построил свою славу.

Библиография:

1. Борис Григорьев из российских, европейских, американских и чилийских коллекций / [под ред. И. Афанасьевой]. — СПб.: Palace Editions, 2012. — 192 с.
2. Вакар И.А. «Одинокий, но сильный». Художник Борис Григорьев // Наше Наследие. — 2013. — № 107. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [источник](#) (дата обращения: 01.08.2022).
3. Горький М. О русском крестьянстве. — Берлин: Изд-во И. П. Ладыжникова, 1922. — 43 с.
4. Григорьев Б.Д. Линия. — М.: Фортуна ЭЛ, 2006 г. — 320 с.
5. Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение Русского зарубежья / [под ред. О.Л.Лейкинда]. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. — 480 с.
6. Пospelов Г.Г. «Лики России» Бориса Григорьева. — М.: Искусство, 1999. — 164 с.
7. Пospelов Г.Г. О картинах и рисунках. — М.: Новое литературное обозрение, 2013. — 464 с.
8. Толстой А.В. Художники русской эмиграции. — М.: Искусство — XXI век, 2019. — 340 с.

Список иллюстраций:

Рис. 1. «Девочка с бидоном (Утро в деревне)». Григорьев Б.Д. 1917 г. Холст, масло. Государственный Русский музей. Источник: [ARTEFACT](#).

Рис. 2. «Старуха-молочница». Григорьев Б.Д. 1917 г. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Источник: [Государственная Третьяковская галерея](#).

Рис. 3. «Олонецкий дед». Григорьев Б.Д. 1918 г. Холст, масло. Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Источник: [Arthive](#)

Рис. 4. «Деревня». Григорьев Б.Д. 1918 г. Холст, масло. Государственный Русский музей. Источник: [Gallerix](#).

Рис. 5. «Крестьянская земля (Земля народная)». Григорьев Б.Д. 1917 г. Холст, масло. Государственный Русский музей. Источник: [Arthive](#).

Рис. 6. «Лики России». Григорьев Б.Д. 1921 г. Холст, масло. Государственный комплекс «Дворец конгрессов». Источник: [Arthive](#).

Рис. 7. «Лики мира» Григорьев Б.Д. 1929 – 1931 гг. Холст, масло. Пражская национальная галерея. Источник: [Arthive](#).

УДК 7.036.7

Сведения об авторе.

Окрошидзе Лия Гурамиевна.

Искусствовед, исследователь. Исторический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, Главный редактор Журнала об искусстве «Q».

✉ lia@qartgallery.ru

Okroshidze Liya Guramievna.

Art historian, researcher. Faculty of History, Lomonosov Moscow State University, Editor-in-chief of The Art magazine «Q».

✉ lia@qartgallery.ru

Обзор выставки «Чёрно-белый андеграунд» в Q-ART Gallery.

Overview of the exhibition «Black and White Underground» at Q-ART Gallery.

Окрошидзе Лия

Обзор выставки «Чёрно-белый андеграунд» в Q-ART Gallery

Авангард — одно из самых ёмких и многозначительных слов в искусстве, характеризующее течение в художественном мире начала XX века. «Вероятно, ни одно столетие в истории Нового времени не было отмечено такими радикальными трансформациями привычного для европейского человека облика искусства, которые принёс с собой ушедший двадцатый век. Изменение традиционной природы искусства, утрата его привычных свойств, рождение новых, порой парадоксальных, художественных языков и видов творчества — к этим проблемам, начиная с первых десятилетий прошлого века, постоянно обращаются различные деятели культуры, размышляя об искусстве своего времени», — отмечает Е. Бобринская в исследовании «Русский авангард: границы искусства»¹.

В отличие от других стилей и направлений, авангард включает в себя множество непохожих друг на друга произведений искусства. Авангард — это новая волна, в которой множество школ, объединений и мастеров искали собственный новый художественный язык и желали разорвать связь с художественной традицией. К авангарду причисляют кубизм, фовизм, абстракционизм, экспрессионизм, футуризм и сюрреализм.

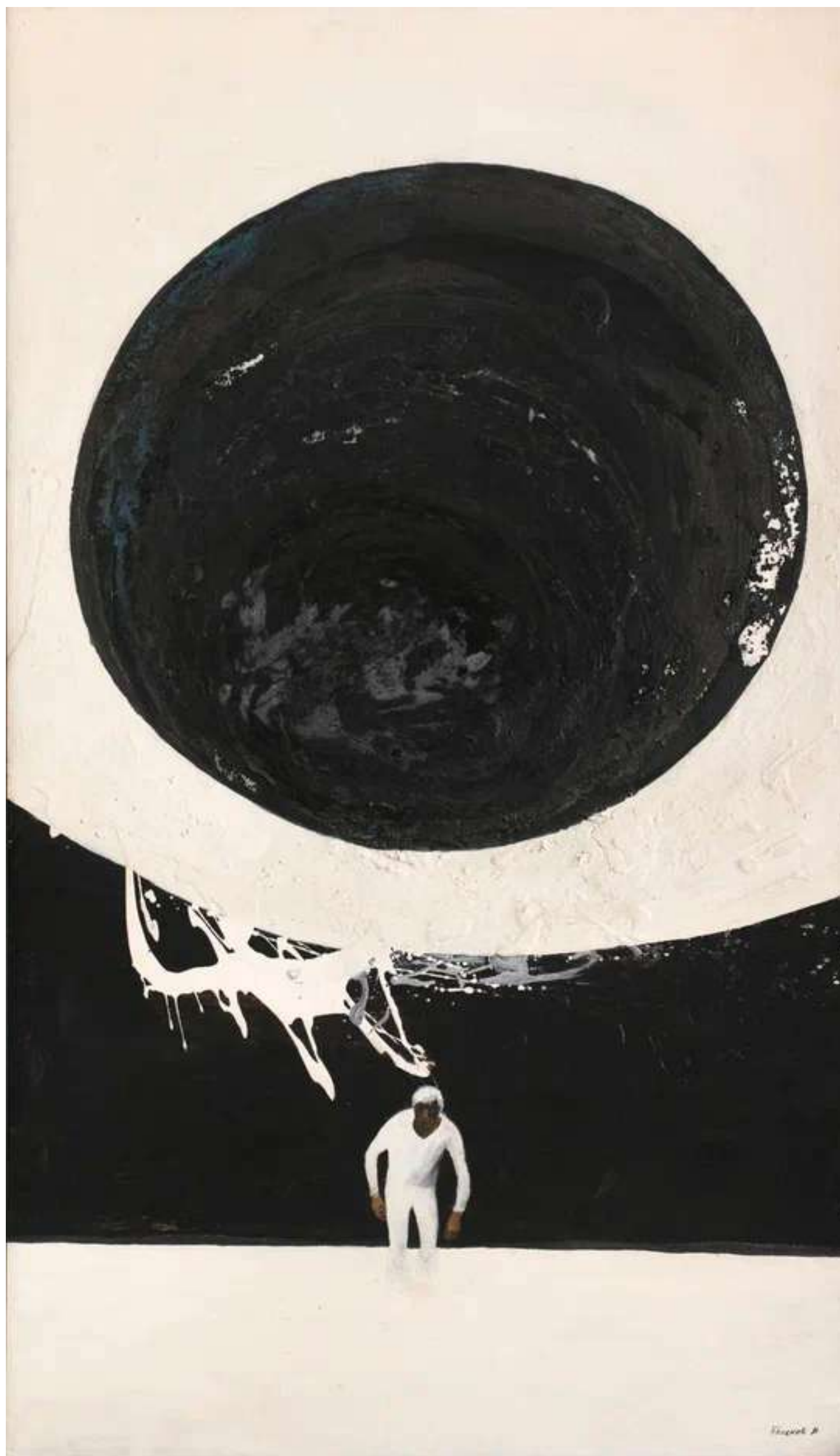
Авангард одновременно поражает, возмущает, восхищает и вводит в недоумение. Это искусство, опередившее время, до сих пор является предметом изучения и жарких споров исследователей.

¹ Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — С. 5.

Несмотря на западноевропейские истоки авангарда, в России это течение приобрело наиболее яркий характер. Именно здесь отчётливее ощущались новаторство и коренной перелом в искусстве.

Русское искусство также оказало плодотворное влияние на обогащение художественной традиции авангарда и колоссально его развило. Это тот редкий случай, когда последнее слово осталось именно за русскими мастерами, — Казимиром Малевичем, Василием Кандинским, Аристархом Лентуловым, Михаилом Ларионовым. Эти персоналии отражают лишь немногую часть обширного круга авангардистов. Говоря о работах авангардистов, мы, скорее, представляем яркие и контрастные полотна. Однако вспомним «Чёрный супрематический квадрат» Казимира Малевича. После Джоконды это, без сомнения, самое известное произведение искусства. Это чёрно-белая точка отсчёта в новой системе координат искусства и заключительный аккорд в истории классической мировой традиции. «Чёрный квадрат» наряду с «Чёрным кругом» и «Чёрным крестом» были созданы для Последней футуристической выставки «0.10» (19.12.1915 — 17.01.1916). Именно двухцветные работы составляли основной круг экспозиции. Это явление было настолько сильным, что спустя несколько десятилетий под влиянием ярких событий культурной жизни в СССР (включая VI Всемирный фестиваль молодёжи и студентов 1957 года, первую выставку работ Пикассо 1956 года) оно дало импульс к появлению «Второй волны русского авангарда»² в терминологии Михаила Гробмана. Вторая волна одновременно стала и советским андеграундом. Это произошло после выставки, посвященной 30-летию Московского союза художников, проходившей в Манеже. После жёсткой критики работ Н.С. Хрущёвым многие представители второй волны ушли в подполье. Именно мастера неофициального советского искусства — нонконформисты и составили основу

² Гробман М. *Второй русский авангард // Зеркало.* — 2007. — № 29. — С. 52 – 57.



Puc. 1

экспозиции выставки. Несколько имён, которые создают искусство, представляющее синтез традиций и абсолютное стремление к художественной свободе. Здесь можно усмотреть и память о классическом русском авангарде в работе-коллаже «Композиция» Лидии Мастерковой, которая относится к первому (героическому)³ периоду второй волны авангарда, а также лаконичный линейно-абстрактный коллаж Евгения Рухина и абсолютно новаторские образы в беспредметной абстракции Евгения Михнова-Войтенко. Эти работы — будто разные акценты, говорящие на одном языке, выражающие видение в двух цветах — чёрном и белом, подобно универсальному коду. Если «авангард создал свою азбуку, язык, эстетическое „эсперанто“, на котором могли изъясняться художники новой формы»⁴, то вторая волна позволила обновить этот язык, сделать его одновременно более простым и совершенным. И даже в таких работах новаторов второй волны, представителей андеграунда, можно заметить, что в них остаётся связь с классическим искусством, некогда считавшаяся утраченной.

Например, в масштабном офорте «Заброшенная церковь» Дмитрий Плавинский не просто обращается к доавангардному классическому искусству, но и воспеваает традиции офорта Дюрера и Рембрандта. Рисунки Анатолия Зверева, среди которых есть портреты, автопортреты и даже изображения животных, — будто бы созданы одной линией. Данные рисунки подобны графическим работам Пикассо, который называл художника гениальным рисовальщиком и выделял среди современников. Представленные работы Зверева отражают лишь малую долю его колоссального наследия, однако, они в полной мере позволяют оценить его талант. На выставке также можно будет увидеть пять графических работ основоположника магического символизма Алексея Смирнова, которые были созданы в 60-е годы пером и тушью на бумаге. Работы Дмитрия Лиона в середине

³ Гробман М. Второй русский авангард // Зеркало. — 2007. — № 29. — С. 52 – 57.

⁴ Великая утопия: Русский и советский авангард 1915–1932. — М., 1993. — С. 55.

XX века являли минималистичные образы, напоминающие уже упомянутых Зверева и Пикассо, но к 1980-м гг. они превратились в поэтические беспредметные и эфемерные композиции, где образы заменил символ, как в произведениях «Шествие» и «Путники» из библейского цикла 1980-х гг.

Подобные духовные пути прослеживаются и в работах Александра Харитонова. Работа «Дети в Раю», выполненная графитным карандашом, проявляет самые глубокие философские размышления автора. Продолжение тонкой философской линии наблюдается в произведениях «Могильный камень» и «День мая» Бориса Свешникова, прошедшего через лагерь и способного чувствовать и воспроизводить удивительную красоту и мимолетность моментов жизни. Более сложные трактовки форм проявляются в творчестве Евгения Чубарова, который исследует пространство, заполняя его человеческими массами.

Гипертрофированные фигуры вытесняют из пространства и с поверхности весь воздух, стирая все имеющиеся границы, как в двусторонней композиции 1985 года, представленной в экспозиции выставки. Такие образы создают ощущение тревоги за судьбы человечества, которая достигает эскалации в полотнах Петра Беленка. «Панический реализм» — так определял свой стиль сам мастер — начинает проступать в его творчестве с 1970-х гг. Поражающие своим иллюзорным эффектом, благодаря коллажу, работы напоминают кадры апокалиптических фильмов, погружающих в мир рефлексии. «Чёрная воронка», «Пробуждение духа стихии», «Падение метеорита» — эти картины составили триптих предчувствия неизбежного столкновения с чёрной бездной.

Несмотря на монохром, многогранность представленных на выставке произведений проявляет всю силу искусства советского андеграунда. Два цвета, словно две ноты, которые только слившись воедино могут стать удивительной мелодией, звучащей разными красками в нашем воображении.

Библиография:

1. Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — 294 с.
2. Гробман М. Второй русский авангард // Зеркало. — 2007. — № 29. — С. 52 – 57.
3. Великая утопия: Русский и советский авангард 1915–1932. — М., 1993. — 832 с.

Список иллюстраций:

Рис. 1. Пётр Беленок. «Черная воронка», 1991. Оргалит, масло, тушь.

Коллекция Q-ART GALLERY. Источник: qartgallery.ru

На обложке:

Moses Harris, Prismatic Colour Wheel. Источник: Harris M. The natural system of colours. — London, c.1785, pl.[2].

