

Magistri artium

# МАСТЕРА АВАНГАРДА



Magistri artium

# **Мастера авангарда**

«ВЕЧЕ»

2003

Мастера авангарда / «ВЕЧЕ», 2003 — (Magistri artium)

Это издание рассказывает о наиболее ярких представителях художественного авангарда XX столетия и его основных направлениях – фовизме, кубизме, футуризме, экспрессионизме, абстракционизме, дадаизме и сюрреализме. Читатель сможет узнать о выдающихся мастерах, совершивших революционный переворот в искусстве с целью занять активную позицию по отношению к внешнему миру и раскрепостить человеческое сознание. Книга содержит богатый иллюстративный материал.

, 2003

© ВЕЧЕ, 2003

## Содержание

|  |     |
|--|-----|
| Искания и эксперименты «передового отряда» XX столетия               | 5   |
| Основные представители наиболее ярких течений авангардного искусства | 55  |
| Альберс Йозеф (1882–1976)  | 55  |
| Арп Ганс (1887–1966)   | 59  |
| Балла Джакомо (1871–1958)  | 64  |
| Боччони Умберто (1882–1916)  | 67  |
| Брак Жорж (1882–1963)  | 72  |
| Бэкон Фрэнсис (1909–1992)  | 79  |
| Вазарелли Виктор (1908–1997)   | 86  |
| Вламинк Морис (1876–1958)  | 92  |
| Гончарова Наталия Сергеевна (1881–1962)                              | 98  |
| Грис Хуан (1887–1927)  | 104 |
| Грос Георг (1893–1959)   | 108 |
| Гуттузо Ренато (1912–1987)   | 114 |
| Дали Сальвадор (1904–1989)   | 120 |
| Конец ознакомительного фрагмента.                                    | 133 |

# Екатерина Останина

## Мастера авангарда

### Искания и эксперименты «передового отряда» XX столетия

Начало XX столетия отмечено парадоксами и мировыми потрясениями. Во многих отношениях сложная общественная жизнь нашла свое отражение не только в общественной психологии, но и в искусстве, поскольку творческие метания художников были напрямую связаны с жизнью времени, с невероятными социальными и духовными переменами. Раньше, чем искусствоведы, эту связь заметили наиболее талантливые люди, писатели. Например, Борис Пастернак поразительно точно отметил, что на рубеже XIX и XX столетий «дыханье... времени совсем особенно сложило угол зрения новых художников... Они писали мазками и точками, намеками и полутонами не потому, что им так хотелось и что они были символистами. Символистом была сама действительность, которая вся была в переходах, в брожение, вся, скорее, что-то значила, нежели составляла, и, скорее, служила симптомом и знаменьем, нежели удовлетворяла. Все сместилось и перемешалось, старое и новое, церковь, деревня, город и народность. Это был несущийся водоворот условностей, между безусловностью оставленной и еще не достигнутой, отдаленное предчувствие главной важности века – социализма – и его лицевого события, русской революции».

Так, по наитию, Пастернак пришел к тем выводам, что были сделаны искусствоведом разнх стран после долгой кропотливой работы по анализу художественного процесса, который происходил в начале XX века и получил обобщенное название «авангардизм», или «модернизм». В 1979–1981 годах прошли выставки «Париж – Москва» и «Москва – Париж», наглядно показавшие тот пастернаковский «водоворот условностей», в котором находилось все европейское, и в том числе русское и французское искусство. В наиболее характерных работах того периода зрители увидели развитие человеческой цивилизации во всем ее исключительном драматизме, центр которой составляла в начале прошлого столетия, прежде всего, русская революция. Потому все художники, чувствуя особую трагичность периода, выражали ее каждый по-своему. Это понимание преломлялось через философские, нравственные и художественные искания, свойственные каждой творческой личности, каждому крупному мастеру. Художники не могли быть простыми иллюстраторами происходящих событий, они создавали чаще всего образы ассоциативные, которые вели разговор со зрителем на языке метафор.

Вообще, такое понятие, как модернизм, появилось в конце XIX – начале XX столетия. Оно затронуло все виды искусства – живопись, литературу, музыку, театр.

Что же касается живописи, то предтечей множества художественных направлений начала XX века стал французский импрессионизм. Он зародился в 1880-х годах и отразил новый взгляд художников на окружающую действительность, потребовав новых способов выражения. В переводе с французского языка слово *impression* значит «впечатление». Название оказалось действительно метким, поскольку художники этого направления стремились не только выразить собственную оценку жизненных явлений, но и остановить чарующие мгновения этого стремительно меняющегося мира.

Новое искусство прокладывало себе дорогу с трудом, так как Королевская академия живописи Франции, основанная в середине XVII столетия, свято соблюдала классические традиции. Композиции, в которых сюжеты и методы изображения окружающего мира расходились с каноническими, решительно отвергались, не признавались предметами, достойными внима-



ния истинного ценителя искусства. Во французской столице каждый год проходили художественные выставки, однако жюри, состоявшее из членов академии, строго следило за тем, какие именно произведения будут на них экспонироваться.

Весной 1874 года на бульваре Капуцинов в Париже прошла первая неофициальная выставка художников. В ней приняли участие тридцать молодых художников, работы которых были забракованы академиками. В число недостойных академического салона вошли мастера, известные в настоящее время всему миру, – Клод Моне, Камиль Писсарро, Поль Сезанн, Альфред Сислей, Эдгар Дега, Огюст Ренуар. Первая выставка сопровождалась скандалом, а журналисты впервые в своих разгромных статьях называли молодых художников импрессионистами. В то время им в голову не могло прийти, что так презируемое ими направление вскоре обретет всемирную славу.

Импрессионисты хотели, чтобы зрители обратили внимание на их творчество и добились этого в полной мере. Полотна перевернули представление людей о живописном искусстве. Прежде всего новые художники отказались от исторической и мифологической тематики, принятой в классицизме; наконец, они отказались от геройства и излишней патетики в выражении чувств персонажей. Для этих живописцев большой интерес представляли образы обыденной действительности – они стремились показать простую прелесть природы и быт современников.

Идейной основой французских импрессионистов стало изображение на холсте мимолетного мгновения бытия, словно в их руках был фотоаппарат. Что же касается личных впечатлений, то они передавались при помощи особой техники, искусного сочетания света и тени. Краски накладывались таким образом, что возникал чарующий эффект солнечных бликов, трогательных солнечных зайчиков.

Импрессионисты сделали шаг вперед в развитии живописного искусства, однако они не отвергали положительных моментов в творчестве своих предшественников. Они глубоко почитали Курбе, Делакруа и Констебла, которые являлись представителями отвергнувшей их классической школы искусства.

Именно творчество импрессионистов стало той базой, от которой отталкивались художники других живописных направлений. Прежде всего это касается неоимпрессионистов, постимпрессионистов и модернистов.

Одним из первых модернистских направлений в искусстве стал фовизм. Впервые публика увидела произведения фовистов на парижском Осеннем салоне 1905 года. Их отдел журналисты издевательски называли клеткой диких. Сами же художники получили наименование «фовисты», что в переводе с французского означает «дикие» (фр. *fauve*).

По своей сути новое направление было революционным и выражало протест против нарочитости, как казалось художникам, искусства импрессионистов. Фовисты заявили, что отрицают все законы и нормы классического восприятия в живописи. Порой изображенные ими вещи и модели казались зрителям разорванными на части. Это делалось сознательно, с целью вызвать эмоциональный шок и заставить людей увидеть собственные природные инстинкты.

Фовисты имели и свою философскую концепцию, построенную на идеях Шопенгауэра и Ницше, которые утверждали, что сутью человеческой деятельности является прежде всего воля к жизни. Из этого положения следовал вывод: в борьбе между подсознанием и интеллектом верх всегда берут подсознательные темные инстинкты. «Искусство – не мысль, но вера, – утверждали фовисты. – Для живописца решение всех его проблем нужно искать в ящике с красками». Предмет в искусстве этих художников больше не играл той роли, что у предшественников; вещи утратили свой объем, и зрители имели дело только с облегченными знаками, указывающими на предмет или вызывающими ассоциации с ним.

Объединение фовистов составили люди, изначально тяготевшие к выразительности хроматической гаммы. Все они считали своим учителем мастера, которому глубоко и искренне

поклонялись, – Винсента Ван Гога. Его краски поражали своей чистотой и звучностью. Ван Гог действительно много работал над вопросом об улучшении красочного колорита. В результате долгих размышлений великий художник сделал вывод, что абсолютно точное воспроизведение натуры не способно оказать на зрителя по-настоящему сильный эффект, взволновать и заставить глубоко задуматься. Художник говорил: «От искусства в наши дни требуется нечто исключительное, живое, сильное по цвету, напряженное». Поэтому Ван Гог считал, что только цвет будет иметь решающее значение для живописи будущего.

И это стремление к торжеству цвета, доведенного до предела, необузданного и всепобеждающего, объединило в рамках фовизма мастеров, порой разительно отличающихся друг от друга манерой исполнения. Сделав цвет решающим в своем творчестве, художники отбросили факт реальности. Главным стала палитра с преобладающими в ней незамутненными спектральными цветами – красным, оранжевым, фиолетовым, синим, зеленым. В силу этого обстоятельства картины фовистов поражали буйством красок и невниманием к объемам, которые только набрасывались широкими свободными контурами или передавались в виде искаженных форм. Для художника-фовиста вполне естественно изобразить, например, зеленое небо, красное дерево, желтое лицо. Порой краски этой, по существу, наивной живописи приобретали оттенки поистине вопиющие. Ярким примером могут служить произведения А. Матисса «Музыка» (1910, Эрмитаж, Санкт-Петербург) или, например, «Заснувший Пехштейн» Э. Хеккеля (1910, Баварские государственные собрания картин, Мюнхен).

На самом деле фовисты вовсе не отрицали реальность. Они хотели только как можно полнее передать эмоции, вызываемые этой реальностью. Основной темой фовисты объявили «желание жизни».



**А. Матисс. «Музыка», 1910 год, Эрмитаж, Санкт-Петербург**



**Ж. Руо. «Весна», 1911 год**

Любопытно, что выразить идеи нового направления оказалось возможным с помощью всех живописных жанров. Лучше всего для этой цели подходили пейзажи, натюрморты и интерьеры, реже – портреты. Тем более что портрет часто писался лишь затем, чтобы выразить отношение к своей модели, а в подавляющем большинстве оно было явно ироническим. В целом большую часть полотен фовистов составляют пейзажи и композиции с фигурами.

Через некоторое время в фовизме образовалось два ответвления – «необузданные», прислушивающиеся только к собственным инстинктам, и «дисциплинированные», более склонные к философским размышлениям. Например, к первой группе исследователи часто относят Мориса Вламинка, ко второй – Анри Матисса.

Лидером и идейным вдохновителем фовистов, без сомнения, является Анри Матисс. Вместе с ним одними из первых членов группировки стали Альбер Марке и Анри Манген. Произведения Марке отличались наиболее утонченным колоритом, прозрачностью и ясностью. Таков шедевр мастера «Мост Сен-Мишель в Париже» (Национальный музей современного искусства, Париж).



Несколько позже в группировку фовистов вошли Кес ван Донген, Отон Фриез и Рауль Дюфи. Другой представитель фовизма – Андре Дерен – был вполне самостоятельной творческой личностью и входил в группировку в основном из-за дружеских отношений с Морисом Вламинком. Сначала искусство Дерена формировалось под влиянием творческой манеры Ван Гога и Сезанна, затем, после знакомства с П. Пикассо, в его работах стали проявляться черты кубизма. Во всяком случае колористическая палитра мастера стала более сдержанной, а формы приобрели лаконизм. Стиль раннего кубизма напоминают композиции «Натюрморт на столе», «Старый мост в Кане» и «Роща». После Первой мировой войны художник обратился к оригинальному сочетанию примитивного искусства и классических, традиционных приемов. Таким образом, на самом деле творческий процесс был явлением достаточно сложным, и подвергать художников четкой классификации с искусствоведческой точки зрения было бы не совсем правильным. Это доказывает и тот факт, что одно время фовизмом увлекались Жорж Брак, Жан Метценже, Анри Ле Фольконье, Жорж Руо. Последний, как и многие другие живописцы, искал в живописи свой неповторимый стиль; он всегда тяготел к драматическим образам на религиозные и социальные сюжеты, поэтому мастер в поздний период творчества склонялся к манере экспрессионистов.

Большинство фовистов использовали цветовые сочетания практически бессистемно, повинаясь лишь собственной интуиции. Они могли применять не только движение от теплых тонов к холодным, но часто и наоборот. Такой метод получил название «без правил».

Пространство, контур и объем изображаемых объектов обычно передавались с помощью цветовой гаммы и контурных линий, в результате получалось изображение предметов в разных планах. Иногда контурная линия вообще не соответствовала форме предмета.

Цели фовистов были благородны. Так, Анри Матисс говорил: «Живопись зовет к внутренней сосредоточенности и гармонии и должна действовать успокаивающе... Моя задача, как я думаю, в том, чтобы дать успокоение... Я мечтаю об искусстве равновесия, чистоты и строгости, лишенном запутанного и унылого сюжета, искусстве, которое было бы для любого, будь он деловым человеком или писателем, чем-то успокаивающим, чем-то вроде хорошего кресла, в котором можно отдохнуть от физической усталости».

Мэтр фовистов полагал, что не следует удаляться в своем творчестве от природы. Конечно, художник никогда не должен забывать, что его произведение в любом случае весьма условно, однако, несмотря на это, во время работы он должен чувствовать, будто копирует природу с целью более исчерпывающей ее передачи. Матисс знал предмет, о котором говорил, в совершенстве; никто другой не мог так искусно соединять основные и второстепенные тона.

Объединение фовистов существовало совсем недолго: с 1905 по 1907 год. Всего на два года в этой группе сплотились мастера, очень разные по характеру дарования и манере письма; их связывало тяготение к лапидарным формам искусства, контрастам хроматической гаммы и напряженным ритмам произведений. Кроме того, их привлекала и нарочито декоративная манера письма, поскольку все эти художники следовали заветам своего кумира Ван Гога: «Художником будущего может стать невиданный еще колорист».

Художники-фовисты черпали вдохновение в творчестве примитивных народов, в традициях искусства Средневековья и Востока. Они использовали динамичные мазки и создавали полотна, исполненные чувственной выразительности. Их мир был фантастичен и привлекателен своим радостнымприятием сущего.

Исходя из такой эстетической программы, художники предпочитали определенные живописные жанры – пейзаж, изображение интерьеров, портрет. Последний жанр часто рассматривался в ироническом ключе, поскольку человек, как правило, воспринимался частью природы.

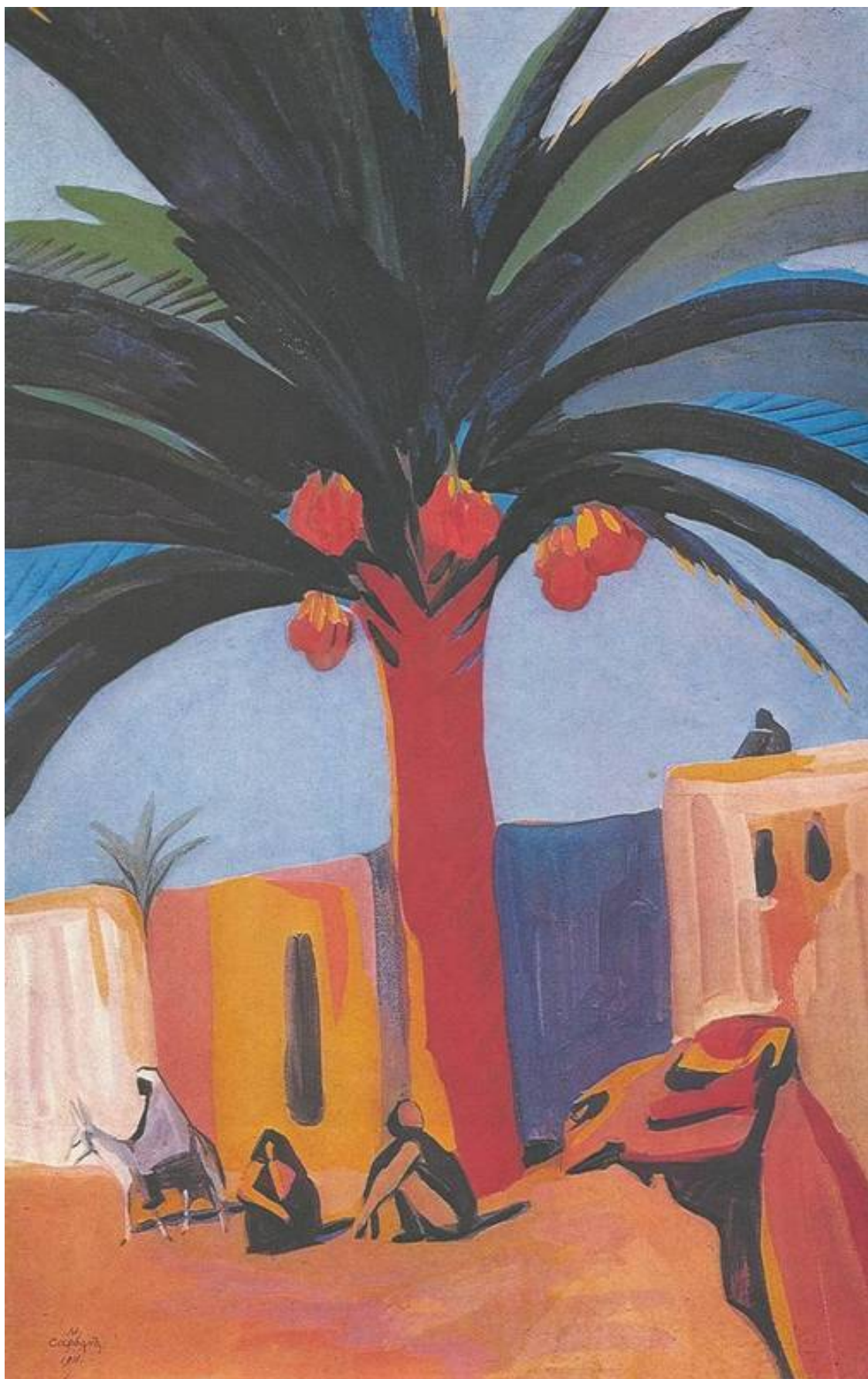
Когда группа фовистов распалась, каждый мастер решал для себя сам, сохранять ли ему опыт, приобретенный за эти два года, или продолжать творческие эксперименты. Многие

художники остались в стороне от какой-либо группировки и развивались обособленно. Например, А. Марке обрел собственный неповторимый стиль пейзажа. М. Вламинк также предпочитал жанр пейзажа; он писал чрезвычайно пластичные картины природы в сочной, яркой манере. В то же время многие из бывших фовистов увлеклись новым методом – кубизмом (Ж. Брак, Р. Дюфи и даже А. Дерен, один из самых последовательных фовистов, блестящий мастер колорита). Верным эстетике фовизма до конца оставался, пожалуй, только А. Матисс. Он был ортодоксом и принадлежал к крайней ветви фовизма. В то же время искусствоведы выделяют и более умеренное направление, к которому принадлежал, например, Ж. Руо, принимавший эстетику фовизма, но писавший в необычной для этой группы экспрессивной и драматичной манере.

С распадом группы фовизм, однако, не прекратил своего существования, но нашел последователей во многих европейских странах, в том числе в Норвегии, Швеции и Исландии. В манере фовизма писали такие мастера, как М. Смит, П. Крог, А. Револь и И. Грюневальд. Некоторые русские художники также пережили увлечение фовизмом. Среди них крупнейшие мастера авангарда В. Кандинский и А. Явленский. В период увлечения фовизмом В. Кандинский писал лиричные картины с преобладанием светлого колорита. Он говорил в то время: «Сила красок в картине должна неудержимо притягивать зрителя и в то же время скрывать ее глубинное содержание. Черты фовизма проявлялись также в работах членов общества «Голубая роза» – П. Кузнецова («Мираж в степи», 1912, Третьяковская галерея, Москва) и М. Сарьяна («Финиковая пальма. Египет», 1911, Третьяковская галерея, Москва). Таким образом, можно сказать, что фовизм в искусстве явился переходной ступенью, он сыграл большую роль в формировании других авангардных направлений в искусстве.



**П. Кузнецов. «Мираж в степи», 1912 год, Третьяковская галерея, Москва**





**М. Сарьян. «Финиковая пальма. Египет», 1911 год, Третьяковская галерея, Москва**

На основе импрессионизма возник и кубизм, появившийся во Франции как самостоятельное направление в начале 1900-х годов. Основоположниками кубизма явились Ж. Брак и П. Пикассо. Многие литераторы приветствовали возникновение кубизма. Восторженный Гийом Аполлинер писал: «Искусство творит новые сочетания из элементов, не заимствованных из видимой реальности, но полностью созданных художником, которым он придает силу реальности».

Эстетика кубистов сводилась к конструированию объемной формы на плоскости. Надо сказать, что названием своего направления кубисты, как и импрессионисты, были обязаны журналисту Л. Воселю, впервые насмешливо употребившему этот термин в газете «Жиль Блаз». Критик просто хотел поиронизировать над художниками, которые представляли предметы и фигуры в виде сложных геометрических комбинаций. Во многом становлению нового направления способствовали творческие эксперименты, проводимые многими художниками в период с 1907 по 1914 год под впечатлением творческой манеры П. Сезанна, посмертная выставка которого прошла в Париже в 1907 году и оказала на представителей интеллигенции неизгладимое впечатление. Было и еще одно явление, сыгравшее не последнюю роль в развитии кубизма, – увлечение молодых художников примитивным народным искусством и африканской скульптурой. Поэтому начальный этап развития кубизма получил название сезанновского (или негритянского).

Обращение к примитивному виду искусства не было случайным. Молодые художники инстинктивно искали новую систему ценностей. Они хотели, прежде всего, отразить принципиально новые взгляды, не нарушаемые канонами, а для этих целей творчество примитивных народов подходило больше всего.

Отсчет собственной истории кубизм ведет с 1907 года, когда П. Пикассо написал своих знаменитых «Авиньонских девушек». Героини впервые изображались на полотне без помощи перспективы и светотени. Они представляли в виде объемов, составляющих на плоскости определенную комбинацию. В 1908 году в Париже появилась блестящая группировка «Батолавуар», в которой объединились мастера с мировыми именами – П. Пикассо, Ж. Брак и Х. Грис. Вместе с ними идеи кубизма проповедовали писатели – Г. Стайн и Г. Аполлинер.



**П. Пикассо. «Авиньонские девушки», 1907 год, Музей современного искусства, Нью-Йорк**

В 1911 году образовалась еще одна группировка кубистов – «Сексьон д'ор». Здесь были популяризаторы этого направления (А. Глез, Ж. Метценже, Ж. Виллон), а также художники, лишь частично принимающие эстетическую программу кубистов, из которых одни впоследствии не примкнули к определенному направлению (Ф. Леже), другие предпочли орфизм (Р. Делоне, Ф. Купка), третьи – дадаизм (Ф. Пикабия, М. Дюшан).

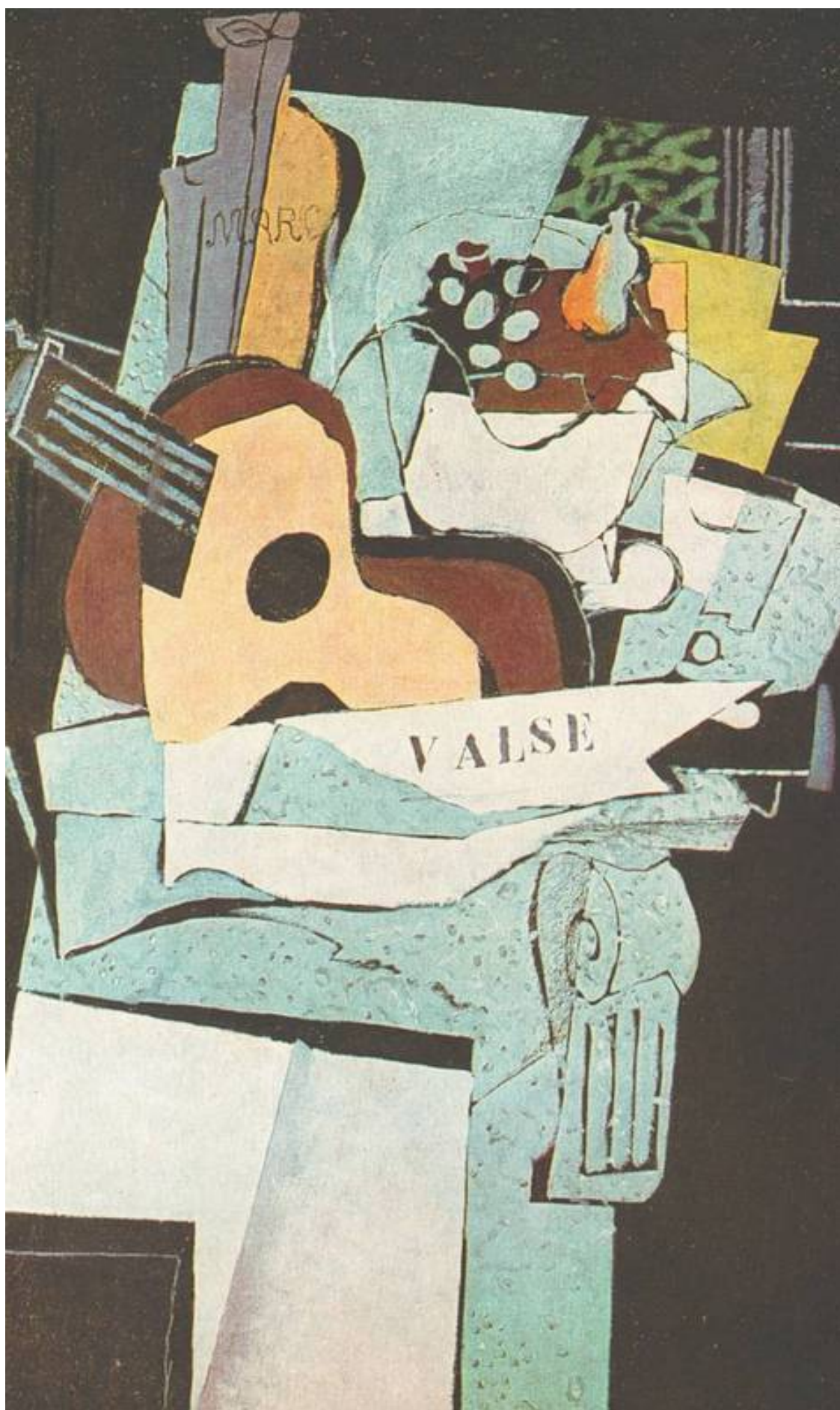
Кубизм сразу решительно отверг все общепринятые каноны классического искусства. В первую очередь художники отказались от ненавистных им «условностей оптического реализма». Они не считали натуру и модель объектами изображения. Они не обращали внимания на перспективу и отбросили светотень как элемент художественной выразительности. Кубисты использовали строгий, почти аскетичный колорит и предпочитали конкретные осязаемые формы. В качестве объекта художественного изображения им представлялись наиболее ценными элементарные мотивы, например строения, деревья, посуда, музыкальные инструменты.

Искусствовед Д. Голдинг так охарактеризовал кубизм: «Кубизм был самой полной и радикальной художественной революцией со времен Ренессанса...» Ни одна из школ, по его мнению, не потрясла до такой степени принципиальные основы западной живописи так, как это сделал кубизм. «С визуальной точки зрения легче совершить переход через триста пятьдесят лет, отделяющих импрессионизм от кубизма. Если на мгновение оставить в стороне исторические и социальные факторы, то портрет Ренуара окажется ближе к портрету Рафаэля, чем к кубистическому портрету Пикассо».

Кубисты сумели увидеть заново окружающий их мир, а это повлекло за собой и революционный пересмотр живописных приемов. Так, нарочитая геометризация предметов была нужна для того, чтобы подчеркнуть незыблемость и устойчивость внешнего мира вещей. Эта тенденция особенно характерна для кубизма в его сезанновский период, который продолжался с 1907 по 1909 год.

В 1910-е годы наступил новый этап в истории развития кубизма – аналитический. На этой стадии предметы в произведениях художников дробятся и расслаиваются на отдельные грани. Эти грани подчиняются вполне определенному, сложному ритму, и их игра отличается утонченностью и изысканностью. Таковы, например, большинство работ Ж. Брака («В честь Баха») и произведений П. Пикассо, относящихся к 1910 году.







### **Ж. Брак. «Натюрморт с гитарой», 1922 год**

В 1912 году кубизм вошел в свою последнюю стадию – синтетическую. Работы художников в этот период поражают богатством красок, декоративное начало приобретает неведомую доселе мощь и значение. Большинство полотен кубистов кажутся яркими плоскостными панно. Мастера используют, наряду с живописными элементами, коллаж, применяют разнообразные добавки в краску и конструкции, благодаря которым работа приобретает объем. Этот момент является переходным от живописи к скульптуре, и многие художники экспериментируют со сложными пластическими построениями в пространстве, создают контррельефы (А. Архипенко), пространственные конструкции (А. Лоран, Р. Дюшан-Виллон), рельефы и фигуры с усложненной геометризацией (О. Цадкин, Ж. Липшиц).

К 1914 году кубизм во Франции практически себя изжил, однако продолжал оказывать влияние на деятельность художников в других странах. Так, под влиянием французского кубизма сложилась творческая манера многих итальянских футуристов, русских представителей кубофутуризма (К. Малевич, В. Татлин), немецких мастеров «Баухауса» (Л. Фейнингер, О. Шлеммер).

Кубизм явился переходной стадией на пути к абстрактному искусству. Так, по меткому замечанию теоретика абстракционизма Мишеля Сейфора, «художники-кубисты начиная с 1909 года разрушили предмет и заново реконструировали его, свободно импровизируя средствами живописи, независимо от объективной реальности. Они тем самым открыли ненужность предмета и стали первыми представителями абстрактной живописи». Очень тесно связан с кубизмом пуризм и творчество его лидера П. Мондриана. Многие из художников, впоследствии выбравших реалистическое направление, в раннем творчестве придерживались эстетики кубизма (Д. Ривера, Р. Гуттузо).

Таким образом, хотя с началом Первой мировой войны кубизм начал себя изживать и вскоре прекратил существование, он способствовал радикальному пересмотру отношений пространства и формы. С этого времени искусство перестало буквально отражать видимый мир, быть только имитацией. Кубисты дали понять, что в качестве предмета искусства гораздо важнее мир невидимый, состоящий из чувств и эмоций художника, выражающего собственный, подчас трагический настрой в оценке событий своего времени.

Кубизм в некотором роде стал предтечей футуризма, авангардного направления, популярного в начале 1920-х годов в Италии и России. Идейная ориентация русских и итальянских художников была различной, однако эстетика очень сходна.

Итальянский футуризм зародился в 1909 году, когда в парижской газете «Фигаро» появился «Манифест футуризма», написанный Ф. Т. Маринетти. Он призывал освободить новое искусство от бремени прошлого, поскольку в связи с наступлением нового века художник должен чувствовать его веяния и выражать его требования. Таким образом, настоящий творец должен быть нацелен в будущее, и, собственно, отсюда и возникло название движения – «футуризм».

Художники, составившие группу футуристов (У. Боччони, Дж. Балла, К. Карра, Л. Руссо, Дж. Северини), не испытывали, подобно многим мастерам других направлений, ужаса перед наступлением эры машинной цивилизации, напротив, они приветствовали и принимали ее безоговорочно, с оптимизмом и верой в возможности новой культуры. Эти деятели считали, что технический прогресс сам по себе является достаточным основанием для отрицания всех предшествовавших способов творчества, и их эстетика строилась на попытках установить связь между научными достижениями и искусством. Что же касается области колористики, то в этом плане произведения разных мастеров были совершенно неодинаковыми. Так, например, У. Боччони строил композицию на острых контрастах; в то же время Карра предпочитал

более спокойную, сдержанную хроматическую гамму, которую воспринял от кубистов. Объединяло произведения этих художников стремление выразить динамику живописными средствами. По их мнению, для этих целей лучше всего подходила техника симультанности, то есть одновременного изображения подвижного объекта в различные моменты. Таким образом, зритель помещался как бы в самый центр композиции и физически ощущал движение материи и пространства.

Когда началась Первая мировая война, футуризм в Италии исчерпал себя, тем более что большинство живописцев так и не смогли принять до конца догматизм Маринетти. Итальянский футуризм окончательно раскололся к 1915 году. Сторонников в других странах он не нашел, и только Маринетти придерживался собственных принципов до конца жизни. Многие из бывших футуристов обратились к абстрактному искусству (например, Э. Прамполини); К. Карра стал основателем метафизической живописи, Дж. Балла вернулся к традициям академизма, Дж. Северини создавал произведения в духе кубизма, а Л. Руссоло вообще разочаровался в живописи и занимался музыкой.

Что же касается России, то здесь футуризмом именовалось вообще все «левое искусство», а потому вскоре появился знак равенства между русским футуризмом и авангардизмом. Сначала футуризм возник в литературном творчестве таких деятелей, как Д. Бурлюк, В. Хлебников, В. Маяковский, В. Каменский, А. Крученых, а уже чуть позже идеи писателей восприняли и художники. Наиболее видными представителями этого направления были М. Ларионов, Н. Гончарова, О. Розанова. Они немедленно декларировали свою полную независимость от Запада: «Мы не только не считали себя ответвлением западного футуризма, но и не без оснований полагали, что во многом опередили своих итальянских собратьев». Это положение было действительно верным, поскольку в отличие от итальянских футуристов, преклоняющихся перед техническим прогрессом, русские чувствовали, что личность человека растворяется и попирается в урбанизации и механизации жизни. Технические достижения, как правило, оценивались отрицательно, и в этом пункте русские футуристы сближались с немецкими экспрессионистами.



**Н. Гончарова. «Евангелист», 1910 год**

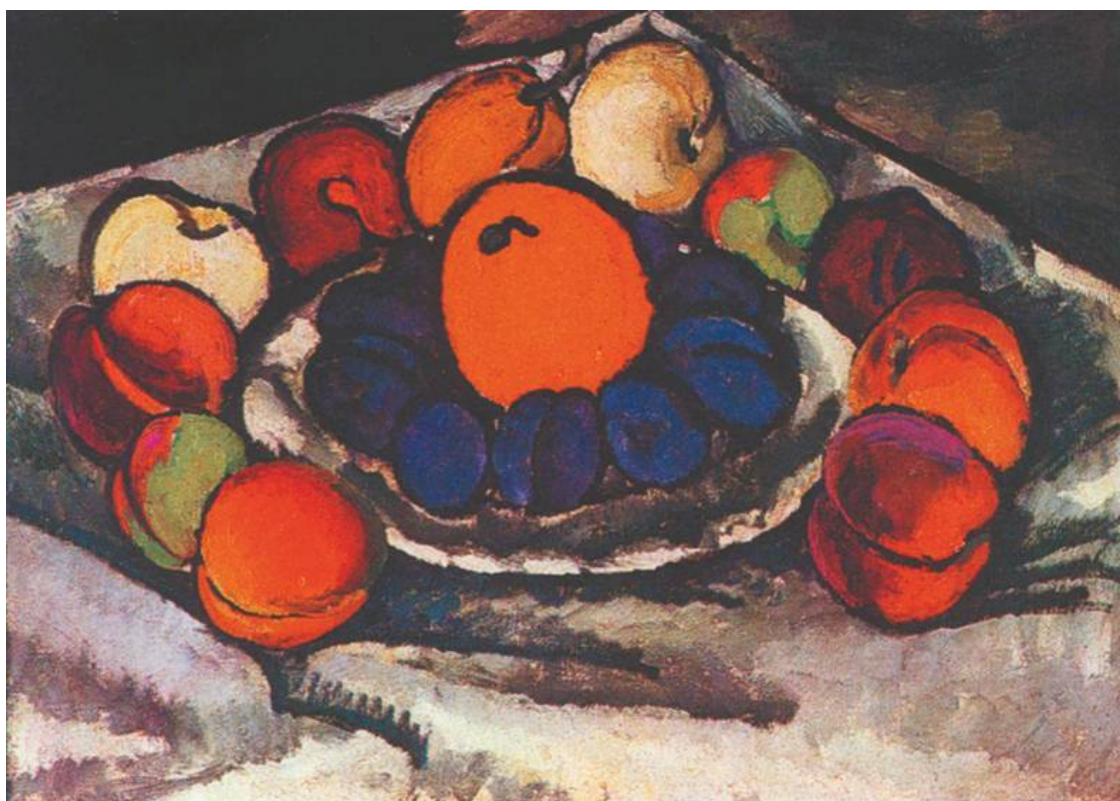




### **Н. Гончарова. «Евангелист», 1910 год**

М. Ларионов стал основателем группы «Ослиный хвост». Его поддерживал также стоящий на позициях футуризма «Союз молодежи». Художники-футуристы активно занимались выставочной деятельностью («Мишень», «№ 4», «Трамвай Б»), однако все же в России футуризм не стал целостным движением. Это понятие включало чрезвычайно широкий круг явлений в изобразительном искусстве. Футуристами назывались практически все новаторы, на каком бы уровне ни проходили их эксперименты: в области постсезаннизма, фовизма, экспрессионизма, примитивизма или дадаизма. Отличительным признаком русского футуризма являлась его приверженность национальным традициям, интерес к народному творчеству и веяниям в общественной жизни. Собственным оригинальным вариантом футуризма в России можно считать движение кубофутуризма.

С 1910 года практически вся авангардная русская живопись объединилась под знаменем кубофутуризма. Этот своеобразный синтез кубизма и футуризма предполагал, с одной стороны, разложение видимого мира на части, а с другой – стремился построить из этого нечто новое, передовое. Именно так поступали представители объединения «Бубновый валет» А. Лентулов, И. Машков, Л. Попова, А. Родченко, которые отказались от изображения выразительной натуры в пользу показа впечатления от этой натуры художником. В более позднем творчестве большинство из этих мастеров вернулись на позиции традиционной фигуративной живописи.



**И. Машков. «Натюрморт», 1938 год, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург**





**О. Кокошка. Плакат журнала «Штурм», 1911 год**

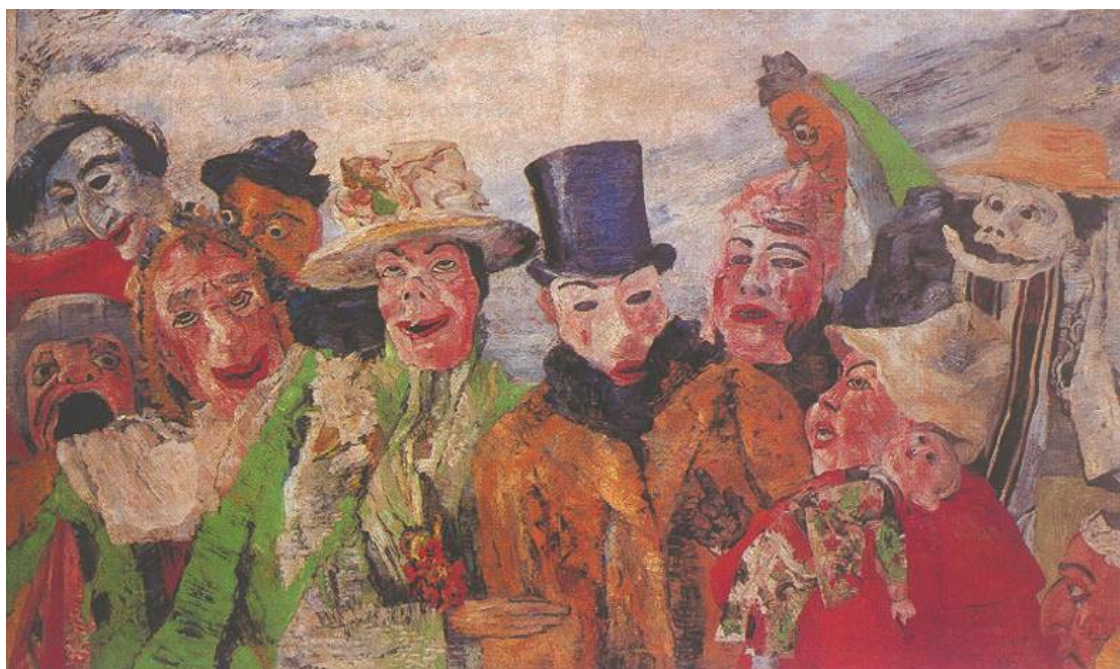
В то же время в европейской живописи в результате отклика на трагические события первой четверти XX века – войну и революции – возник экспрессионизм. Это течение зародилось в Германии в обстановке неуверенности в завтрашнем дне и страха перед будущим.

Экспрессионизм выразил чувства художников и их страстный протест против ложного пути, по которому устремился весь мир. В связи с этим в произведениях, созданных под знаком экспрессионизма, особенно силен был пафос социальной критики. В целом творчество художников данного направления выражало ужас перед грядущим мировым апокалипсисом и отрицание социальных катаклизмов.

Впервые название направления появилось в 1911 году в статье Х. Вальдена, основателя журнала «Штурм», одного из первых авангардных журналов, который обратил свое внимание на страждущее человечество. Очень своеобразен плакат О. Кокошки, извещающий о первом выпуске журнала и ставший первым произведением в духе экспрессионизма. Художник изобразил искаженную лысую голову мужчины с опущенными плечами. Его лицо бледно, как у трупа, а глаза и рот лихорадочно агрессивны. Грубой рукой человек показывает на рану в груди. Кокошка вспоминал: «Я задумал его как обвинение против венцев, но несколько лет спустя, во время войны, точно в этом месте пронзил мне легкие русский штык».

Как самостоятельное художественное направление экспрессионизм оформился в 1910–1930-х годах в Германии. В 1905 году Э. Л. Кирхнер организовал в Дрездене первую группу экспрессионистов – «Мост». В нее вошли такие мастера, как Э. Хеккель, М. Пехштейн, Э. Нольде, О. Мюллер. Эти художники прославляли свободную личность, сопротивляющуюся подавлению социальной властью и миром вещей. Их произведения отличались чрезмерно эмоциональным откликом на события – экспрессией; оценка объектов являлась откровенно субъективной и бунтарской. Примыкающая к экспрессионистам группа «Синий всадник» была более умеренной в выражении эмоций и по характеру – скорее созерцательной; представителям этого объединения более близкими казались идеалы немецких романтиков. Особое значение приобрела у экспрессионистов станковая и книжная графика.

Художники этого направления считали своей главной целью выражение специфических национальных черт германской души, а потому искусствоведы склонны рассматривать экспрессионизм как явление чисто немецкое. В то же время данная точка зрения представляется сомнительной, поскольку предтечами этого течения в искусстве считаются голландец Ван Гог, бельгиец Дж. Энсор, норвежец Э. Мунк.

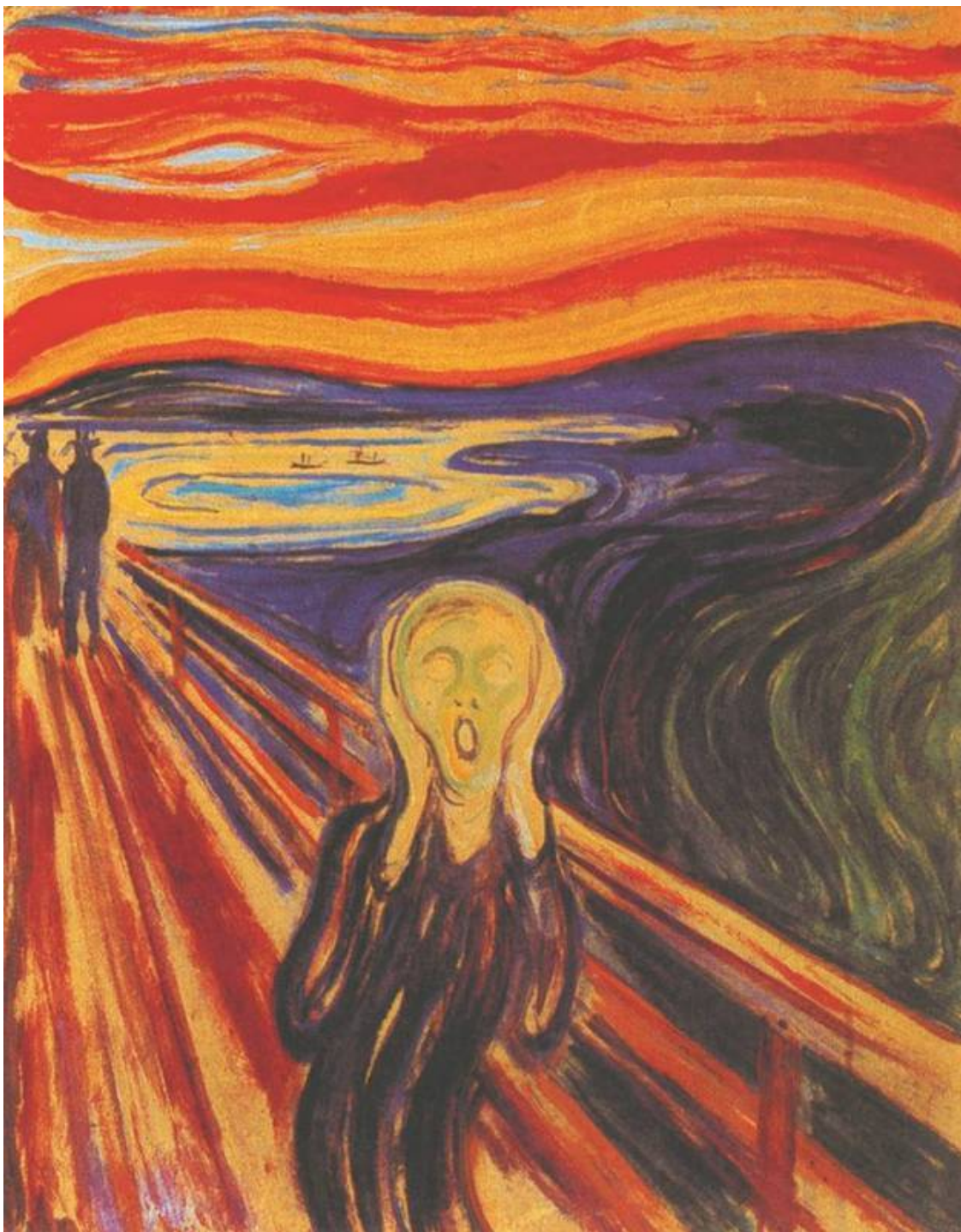




**Дж. Энсор. «Интрига», 1890 год, Королевский музей изящных искусств, Антверпен**

Экспрессионисты стремились отражать сокровенные душевные движения, являющиеся откликом на события, происходящие во внешнем мире. Их работам свойственна предельная напряженность и субъективное отношение к действительности. Отсюда следует и поистине пламенеющий колорит произведений, и неровный, прерывающийся мазок: эти живописные средства призваны передавать мощную жизненную энергию. Типичными представителями экспрессионизма можно считать членов группы «Мост», придерживавшихся социальной тематики и не отступавших от принципов фигуративного искусства; в то же время «Синий всадник» более склонялся к абстракции.

Главной темой в творчестве экспрессионистов являлись страдания одинокого человека, причем в большинстве проблем, поднятых художниками, обнаруживалось сходство с философией экзистенциализма, утверждающей фатальную затерянность человека в этом жестоком и враждебном мире. При всей бессмысленности существования личности в этом мире мастера воспевали стоическое мужество посреди катастроф и всеобщего распада.



**Э. Мунк. «Крик», 1893 год**

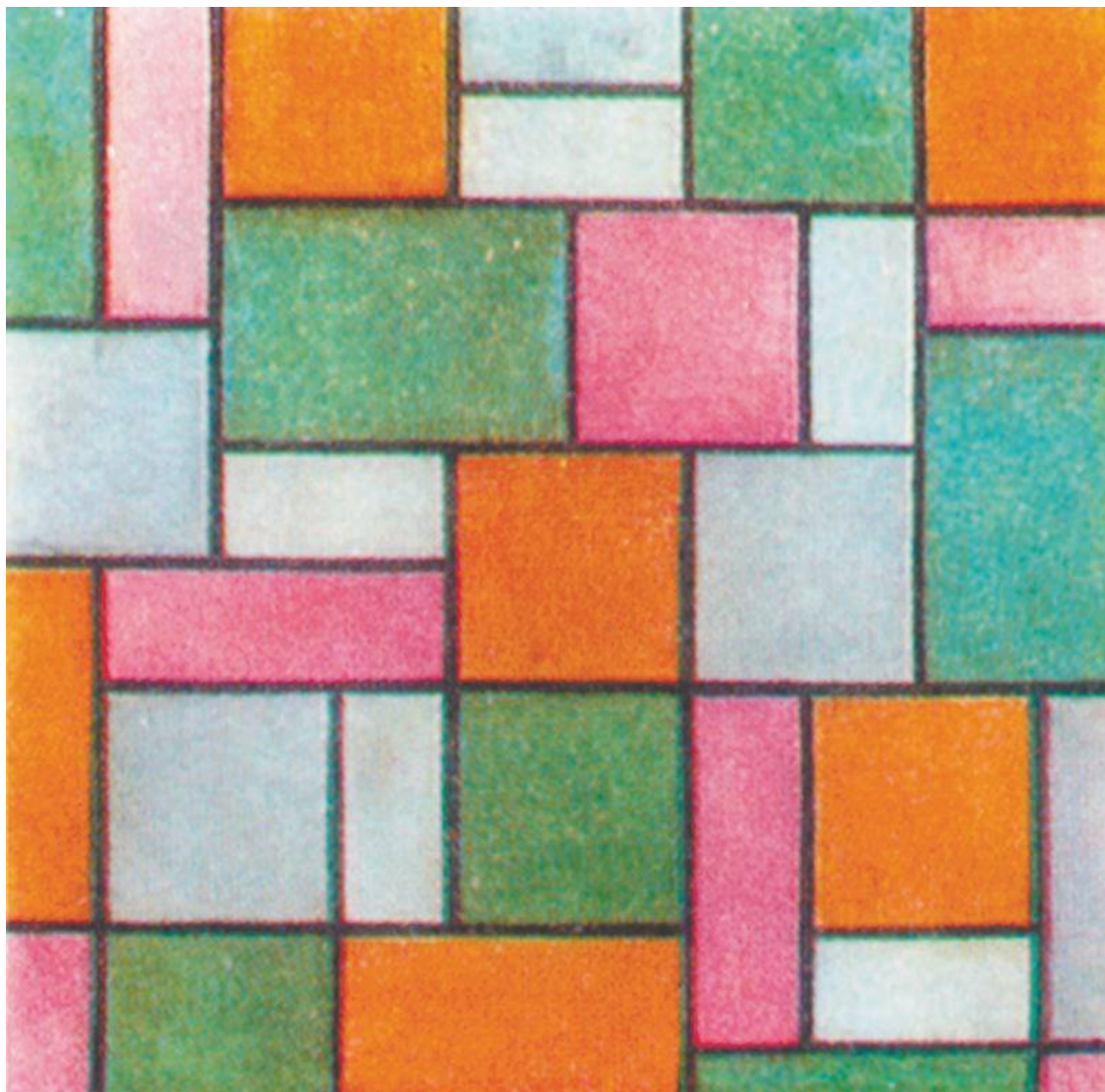
Весьма любопытной представляется оценка деятельности немецких экспрессионистов А. В. Луначарским, подметившим очень точно: «Несмотря на свое стремление к содержательному искусству, экспрессионисты лишь в редких случаях поднимаются до общественно значимых сюжетов. Субъективизм их так силен, что и содержание, и форма мельчают. В сущности, на них лежит печать эпохи распада не меньше, чем на кубистах... Картины представляют собой продукты внутреннего страдания, часто по-интеллигентски преломляющегося в поисках Бога и в пророчестве о потустороннем... Немецкий экспрессионист не знает точно, куда звать, что проповедовать. Он больше кричит, чем говорит...»

Таким образом, экспрессионисты чутко откликались на человеческие несчастья, однако последние вызывают в них главным образом бесконтрольный ужас или ненужный мятеж. Исходя из общей тематики, большинство этих мастеров являлись по натуре сатириками (Г. Грос, О. Дикс), которые на фоне безмятежного официального искусства показывали язвы и пороки общества – безработицу, кабаки, обитателей дна, отверженных, ужасы мировой войны. Таким образом, возможно, именно экспрессионизм из всех художественных направлений XX столетия стал самым пронзительным и точным воплощением своего трагического времени.

Абстрактное искусство возникло в период с 1910 по 1913 год в различных странах Европы. Оно появилось как крайняя форма в экспериментах с поиском «чистой пластики». На формирование абстракционизма оказали определенное влияние кубизм, футуризм и экспрессионизм. Основателями абстракционизма считаются В. Кандинский и К. Малевич. Правда, эти мастера предпочитали употреблять понятие «беспредметное искусство». Отсутствие определенного предмета в произведении в то же время совершенно не означало, что в нем отсутствует смысл, как справедливо указывал К. Малевич в своей книге «Беспредметный мир», изданной в 1927 году. Это положение тем более верно, если учесть, что большинство формообразований абстракции все же сохраняют фигуративность, а некие сущности, имеющие отвлеченно-идеалистический характер, обладают мистическим содержанием.

Таким образом, абстракционизм непосредственно связан с философскими и эстетическими исканиями, а его лидеры – В. Кандинский, К. Малевич, Т. ван Дусбург, П. Мондриан – предстают не только как художники, но и как публицисты, писатели, создатели новой эстетики. П. Мондриан считал, что чистая мысль способна постичь в мире нечто высшее и обобщенное и дальше обобщению подвергнуться не сможет. Это нечто воспринимается художниками как Абсолютный дух.

Соответственно, эксперименты абстракционистов сводятся к поискам чистой формы. Мастера создают композицию, пользуясь средствами, не имеющими фигуративного характера, как, например, цвет или линия, однако в результате получается произведение, которое призвано отражать авторское отношение к определенному сюжету или стилю, а также ассоциации, которые данный предмет может вызвать у мастера. Но порой создаются и абсолютно несюжетные композиции, в связи с чем они получают наименования «Композиция...», «Номер...» или, например, «Без названия». Иногда художники вообще ограничиваются исключительно датой написания картины.



**Т. ван Дусбург. «Композиция», 1919 год**





**Ж. Маттье. «Капетинги повсюду», 1954 год**

До Первой мировой войны абстракционизм завладел интересом художников практически всех стран Европы. В 1912 году В. Кандинский написал книгу «О духовном в искусстве», которая стала теоретической базой абстракционизма. Видную роль в развитии этого направления сыграли Ф. Купка (Чехия), Р. Делоне (Франция), Ф. Пикабия (Испания), голландские художники, входившие в группу «Стиль», – П. Мондриан, Т. ван Дусбург, Б. Ван дер Лек. В России лучшие абстракции были созданы К. Малевичем, «лучистами» М. Ларионовым и Н. Гончаровой. Над абстракциями в области прикладного искусства и художественного конструирования работали В. Татлин и Л. Попова.

Позже, в период Второй мировой войны, центр абстрактного искусства сместился из Европы в США, где возникло направление абстрактного экспрессионизма. По окончании войны это движение распространилось и в Европе. Если в ранний период абстракция носила характер главным образом геометрический и выражала поиски духовной сущности, то теперь на первый план выдвигалась передача энергии творческого процесса мастера. Основным стал интуитивный характер творчества, происходящий на уровне подсознания, а потому живописные эффекты приобрели непредсказуемость.

Абстрактный экспрессионизм отличался многообразием; художники могли создавать как лирические абстракции, так и мистические положения. Очень темпераментны произведения Ж. Маттье и Дж. Поллока, лиричны работы Х. Франкенталер с ее непосредственной импровизацией в духе размытых пятен. Сдержанны и ясны абстракции М. Тоби, лидера тихоокеанской школы США, выражающие мистические настроения («Белое странствие», 1956).

В 1960-е годы в Европе на основе абстракционизма возникло крайнее и наиболее чистое движение – оп-арт (оптическое искусство), а сам абстрактный экспрессионизм в Европе приобрел лидирующий характер.



**Х. Франкенталер. «Горы и море», 1952 год**

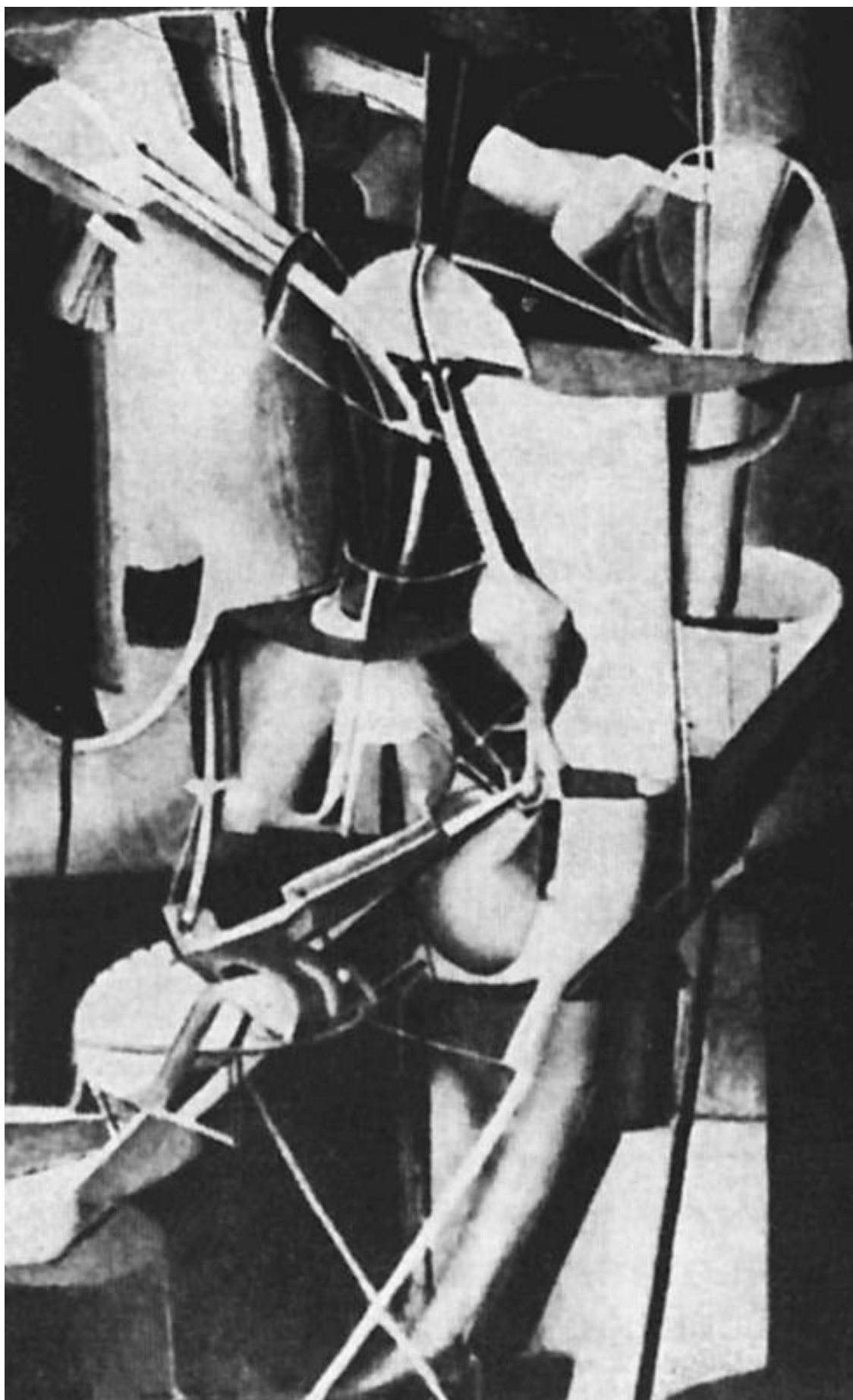
Не меньшее значение имели для европейского искусства дадаизм и сюрреализм. Наименование «дадаизм» произошло от французского слова *dada*, что означает «деревянный конек» и в переносном значении – «бессвязный детский лепет». Это течение подготовило почву для сюрреализма. В принципе, это название не имело никаких сложных подтекстов, оно было откровенно бессмысленным и прежде всего выражало протест против всех существовавших до этого времени форм искусства. Течение возникло между 1916 и 1922 годами в Цюрихе, где местная богема собиралась в кабаре «Вольтер» для упражнений в области бессмысленной поэзии и автоматического рисунка. Здесь проходили и первые художественные выставки дадаистов. С 1916 по 1917 год в Цюрихе издавался журнал дадаистов, который назывался по месту встреч «Кабаре Вольтер», где публиковались не только дадаисты, но все, кто сочувствовал этому направлению, – Г. Аполлинер, П. Пикассо, В. Кандинский. Один из наиболее последовательных дадаистов, Ф. Пикабия, вошел в группировку в 1918 году.





**М. Тоби. «Белое странствие», 1956 год**

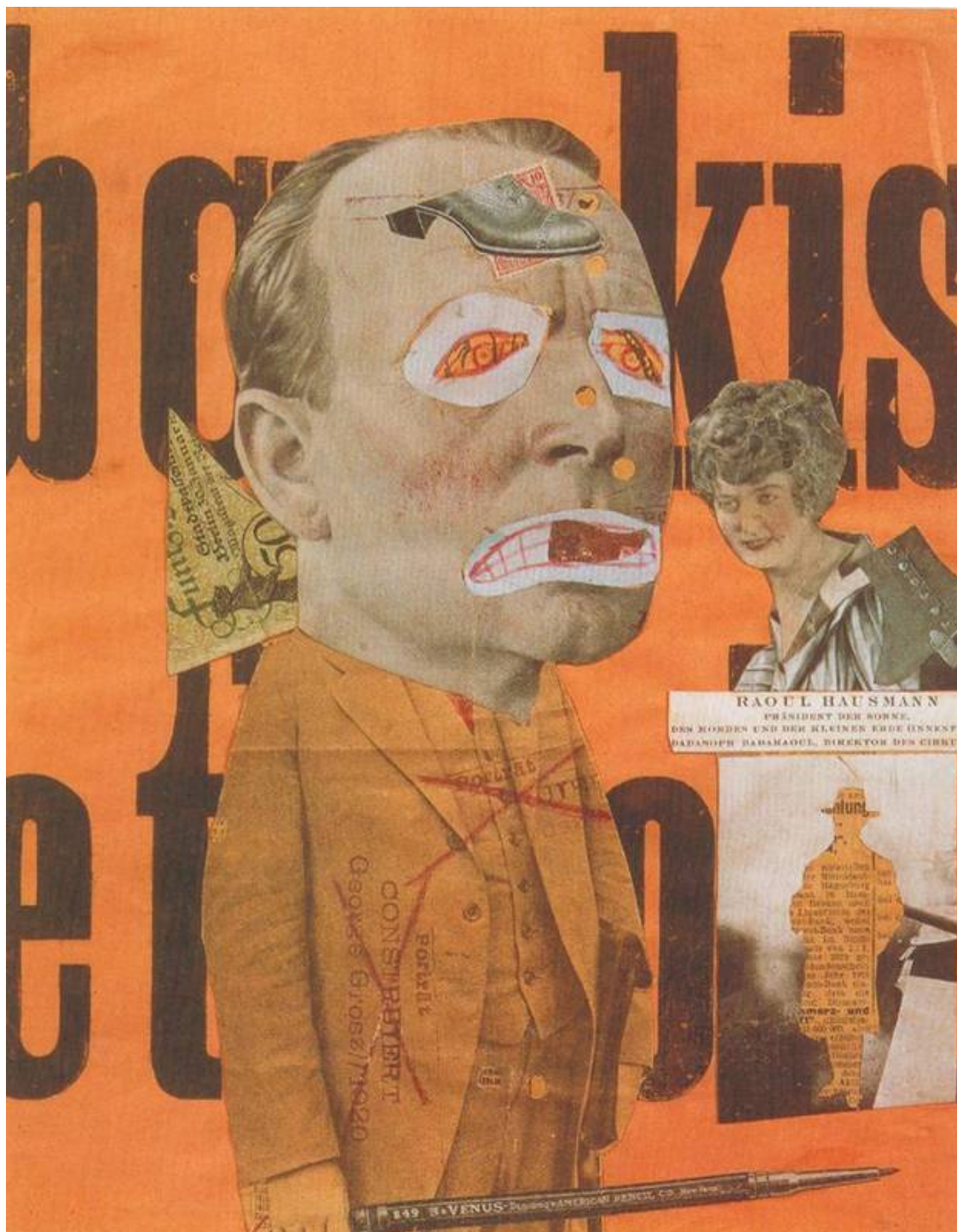
Дадаисты в своем манифесте призывали обратиться к предметам окружающего мира, однако стремились изымать их из естественного окружения с целью превращения в факт искусства. Подобный предмет назывался ready-made. Наиболее ярким произведением подобного рода стал скандально известный «Фонтан» М. Дюшана – писсуар с подписью художника.





**М. Дюшан. «Невеста», 1912 год**

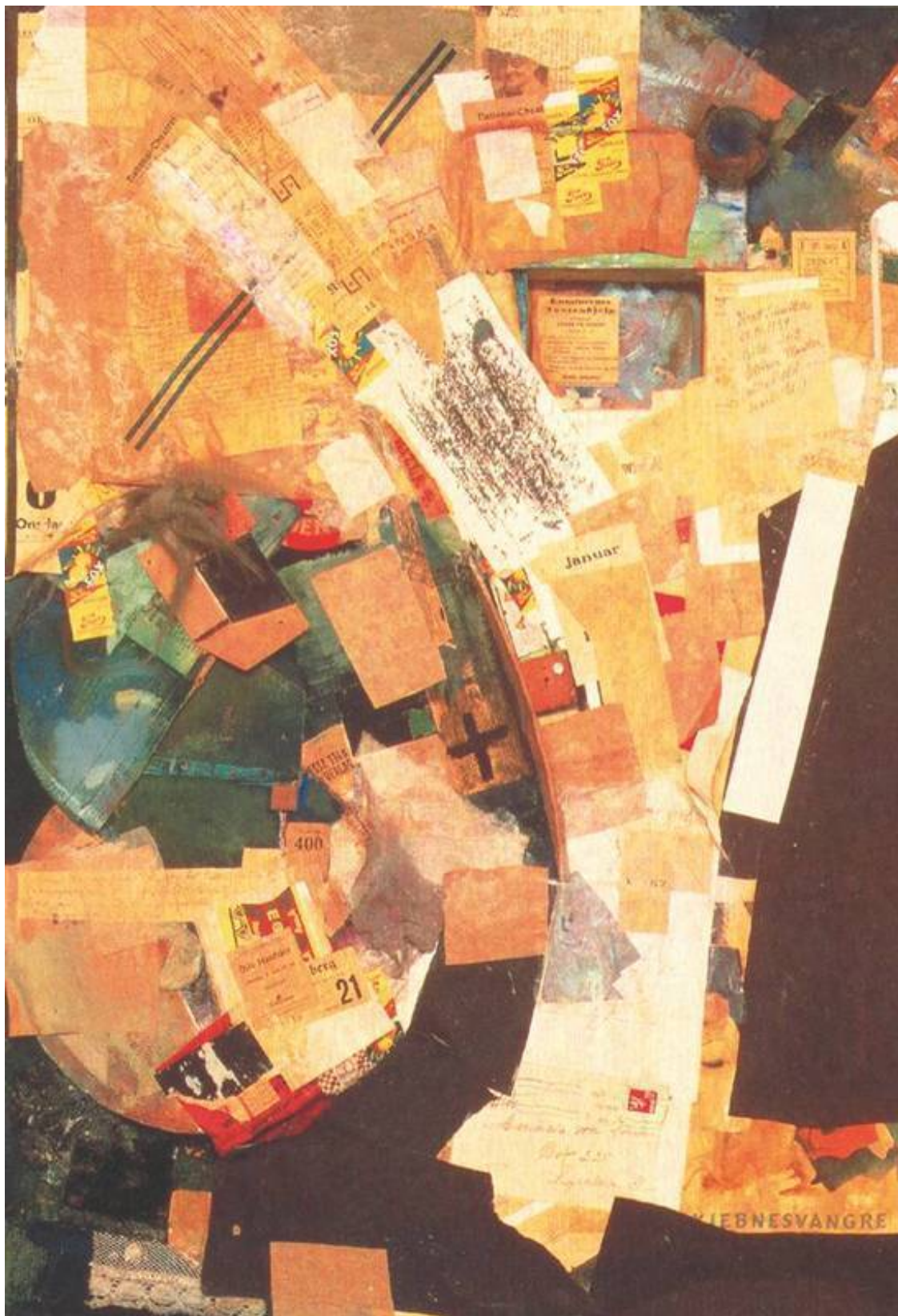
Кроме того, дадаисты широко использовали коллажи. В такой манере выполнен фотомонтаж Р. Хаусмана «Художественный критик» – едкая сатира с оригинальной декоративностью. Для этой работы художник использовал газетные и журнальные вырезки, а также фрагменты фотографий.



**Р. Хаусман. «Художественный критик», 1919–1920 годы**

Дадаизм после войны распался на несколько ответвлений. Абсолютные дадаисты (А. Бретон, Л. Арагон, П. Элюар) во главе с Т. Тзара перебрались во Францию; они ратовали за искусство без социальных функций. Группы дадаистов, сложившиеся в Германии, оказали непосредственное влияние на экспрессионизм. Можно сказать, что практически все немецкие экспрессионисты в тот или иной период своего творчества были связаны с дадаистами. Манеру дадаистов комбинировать уже готовые предметы переняли в середине XX столетия представители поп-арта.

Однако главное значение дадаизма состоит в том, что с его обращением к теме иррационального движение подготовило почву для одного из самых интересных художественных направлений XX века – сюрреализма. Практически дадаизм слился с сюрреализмом, о чем ярко свидетельствует творчество М. Эрнста.



**К. Швиттерс. «Картина пространственных превращений», 1939 год**

Название «сюрреализм» было придумано французским поэтом Г. Аполлинером, хотя многие сторонники этого направления считают, что данное название не может в полной мере отразить смысл этого художественного движения: оно не раскрывает мистического характера



этого творчества, которое ставит своей целью зримо воспроизвести то, что лежит за пределами реальности. В большей степени на философию этого направления оказали взгляды А. Бергсона, который считал, что реальность непознаваема, а представление о сути вещей можно получить исключительно благодаря спонтанному проникновению внутрь них, которое подобно внезапному озарению.

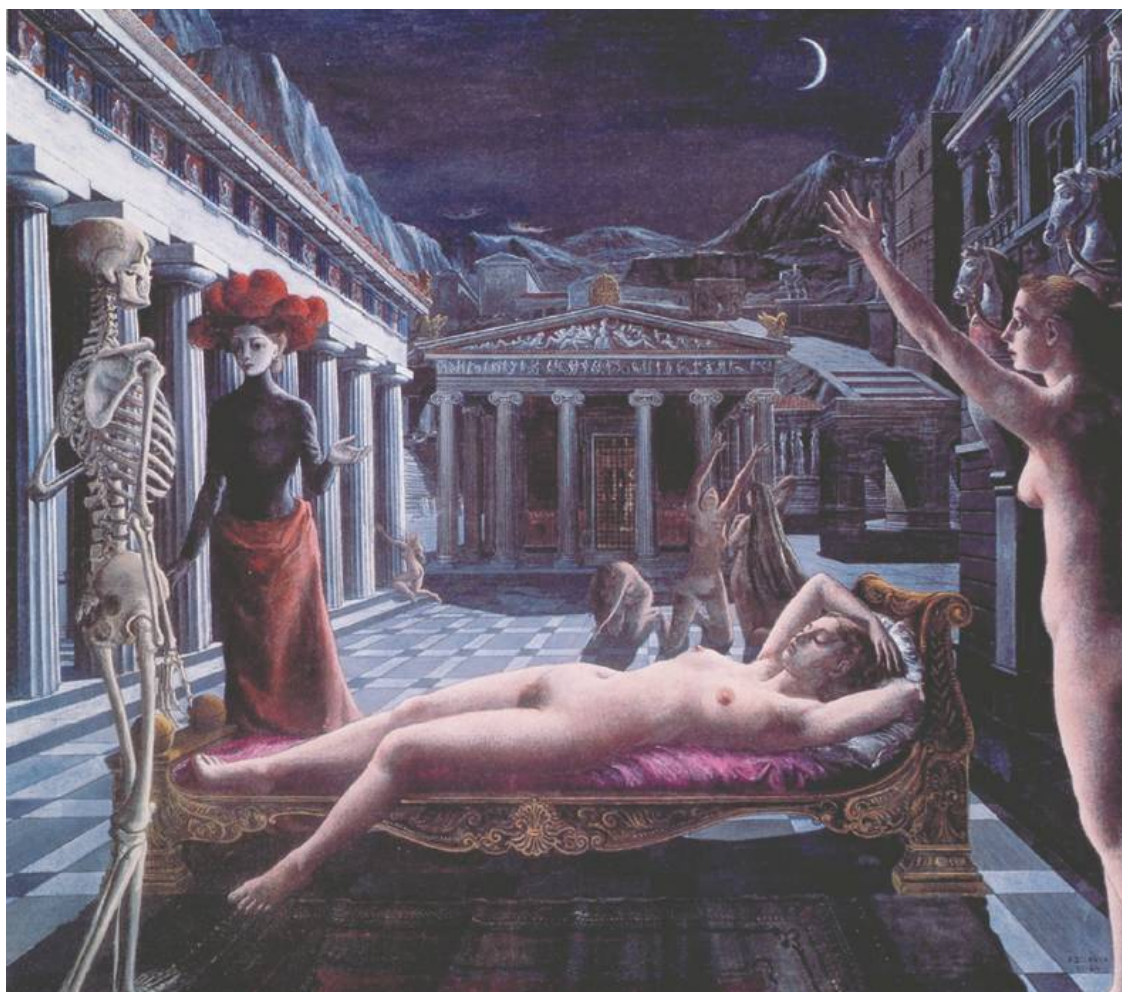
Помимо Бергсона, на формирование сюрреализма огромное влияние оказала философия З. Фрейда. Именно этот ученый разработал теорию бессознательного. Художники взяли на вооружение его положение о том, что в основе поступков человека лежат неосознанные подсознательные процессы, происходящие в глубинах его психики. Именно подсознание определяет не только исключительность каждой личности, но и служит двигателем творческой деятельности.

Отцом сюрреализма стал французский поэт А. Бретон. В 1924 году в Париже был издан первый манифест сюрреализма, написанный Бретоном в сотрудничестве с П. Элюаром, Х. Арпом и М. Эрнстом. Второй манифест появился в 1929 году. Он стал теоретической базой нового художественного направления.

Сюрреалисты полагали, что творческий процесс требует полного подавления сознательного мышления и осознанной воли, поскольку для творчества более естественно состояние сна или бесконтрольности психики, как, например, это может происходить в моменты бреда. Только в этом случае художник, находящийся в заторможенном состоянии, способен освободиться от всего внешнего и проникнуть в глубины подсознания, где возможны уникальные моменты озарения и прозрения. Это положение порой доходило до своих крайних проявлений, поскольку сюрреалисты не ограничивались изучением здоровых людей; их интересовало творчество душевнобольных, поскольку те «жили со всей силой творческой жизни, свободной от велений рассудка». Таким образом, перед художниками нового направления открылась «иная реальность», которая придавала всем их творениям смысл мистический и многозначный.

Перед Первой мировой войной в число сюрреалистов входили такие мастера, как М. Эрнст, Х. Миро, И. Танги, однако уже в это время среди них появились молодые художники, с творчеством которых впоследствии станет ассоциироваться понятие сюрреализма: С. Дали, Р. Магритт, П. Дельво.





**П. Дельво. «Спящая Венера», 1944 год**

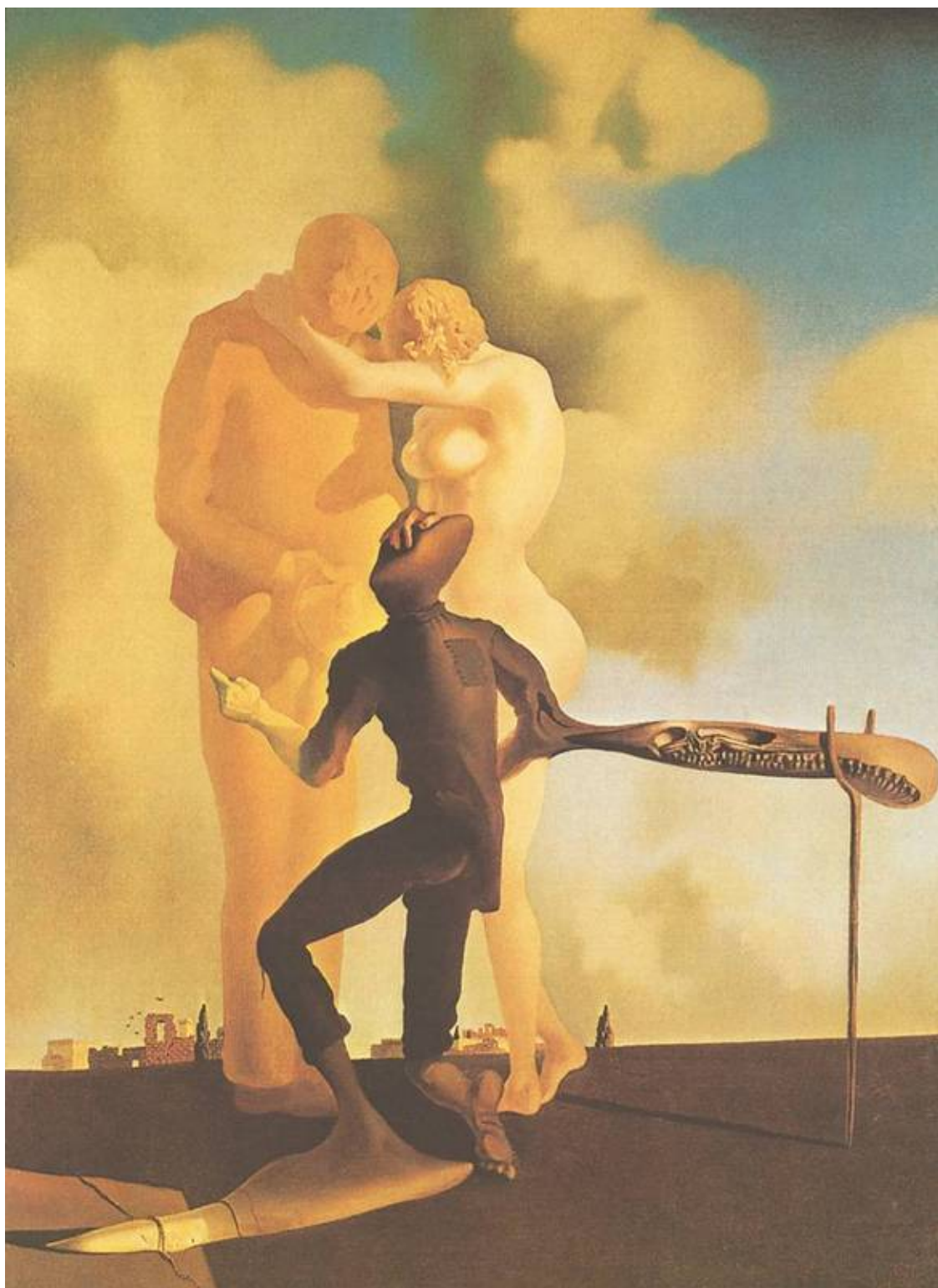


**П. Дельво. «Заря», 1937 год**

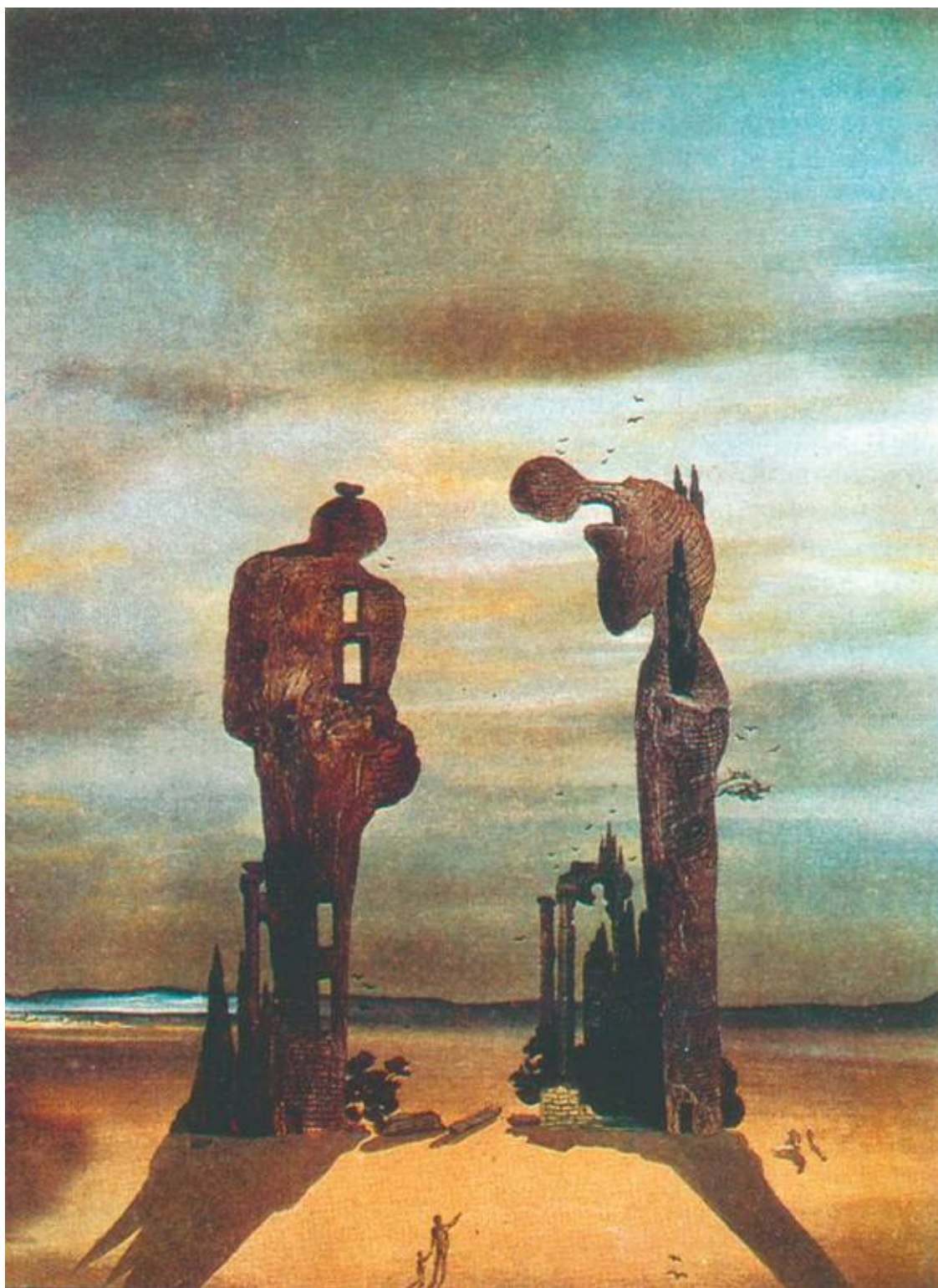
Манеру исполнения произведений сюрреалистами можно было бы назвать реалистичной, если бы не странные, неожиданные и шокирующие сочетания привычных объектов и явлений. Большинство сцен, изображаемых художниками, имели характер пугающий, на первый взгляд совершенно лишенный логики. Чтобы добиться этого эффекта, мастера применяли автоматическое письмо, при котором движение свободно и бесконтрольно, поскольку именно таким образом можно добиться освобождения сил, дремлющих в подсознании. Только такая манера была свойственна, например, чилийскому живописцу Р. Матта. Его композиции обладают фантастической прихотливостью, при рассмотрении которых можно увидеть подобие удивительного пейзажа, населенного механическими и органическими формами.

Таким образом, с самого возникновения сюрреализма в нем присутствовали две взаимоисключающие тенденции. Последователи первой тяготели к абстракционизму, второй – наоборот, предельно натуралистично, с фотографической точностью показывали детали внешнего мира, преображенного восприятием автора. В натуралистичной манере, предполагавшей высочайшую технику, работали такие выдающиеся живописцы, как С. Дали, Р. Магритт и П. Дельво. Эти мастера избрали в качестве главной темы своей живописи безграничность превращений живых существ и предметов, причем их свойства, привычные в реальной жизни, как правило, утрачиваются; например, твердые предметы могут стать мягкими (часы растекаются подобно расплавленному сыру), мягкие же, наоборот, теряют всякое подобие пластичности. Живые объекты разлагаются наяву, а мертвые наделяются странной, пугающей жизненностью.





**С. Дали. «Медитация на арфе», 1932–1934 годы**



**С. Дали. «Археологическая реминисценция “Анжелюса” Милле», 1935 год**



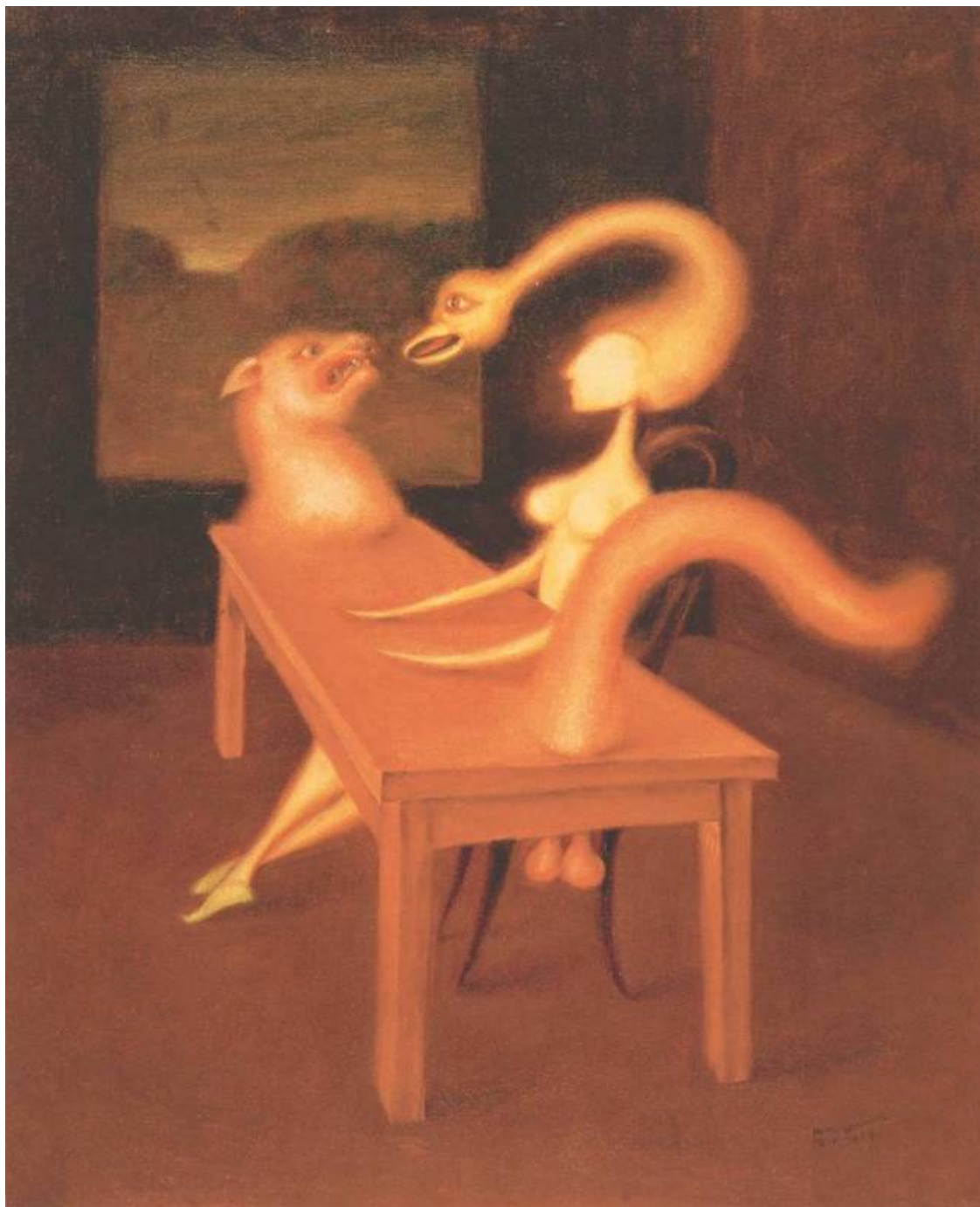


**С. Дали. «Мягкая конструкция с вареными бобами. Предчувствие гражданской войны», 1936 год**

В качестве характерного примера использования образов в творчестве сюрреалистов может послужить полотно В. Браунера «Чары» (1939). Художник изобразил женщину, похожую на тряпичную куклу, сидящую за живым столом, который на глазах превращается в зловещих оскаленных животных, легко узнаваемых или просто зооморфных объектов, и даже волосы безжизненной дамы оживают, превращаясь в птичью голову на извивающейся змеиной шее. Подобные гибриды вообще были свойственны творчеству этого французского художника.

Практически все представители сюрреализма создавали свои произведения с предельной искренностью. Порой казалось, что они способны предвидеть будущее. Например, В. Браунер написал «Автопортрет с вырванным глазом». Впоследствии он действительно потерял глаз. Не менее трагична судьба талантливой художницы Фриды Кало. В юности попав в автомобильную катастрофу, она на всю жизнь осталась инвалидом. Единственной отдушиной Кало являлась живопись, которая на время позволяла забыть физические боли, душевные травмы, вызванные сложными отношениями с супругом, также известным живописцем Д. Риверой. Кало покончила с собой, узнав, что после очередной операции больше никогда не сможет передвигаться самостоятельно. Она не желала быть обузой кому бы то ни было. Одной из харак-

терных для творчества художницы является работа «Что дала мне вода», которая с предельной искренностью рассказывает о мучительной боли женщины, страдающей от неспособности иметь ребенка.



**В. Браунер. «Чары», 1939 год**

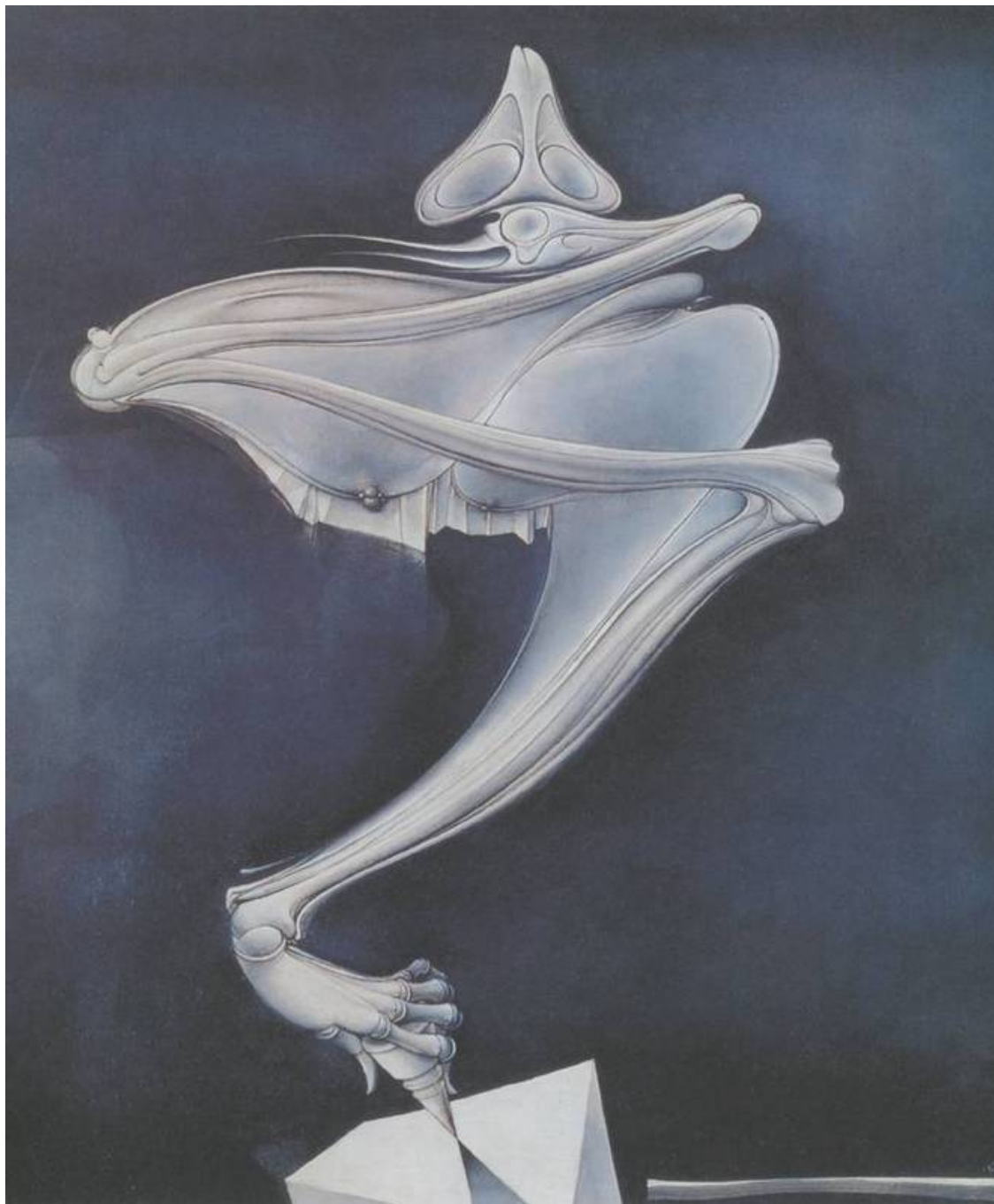
Экстравагантным эротизмом отличаются картины Х. Белмера. Его технически совершенные работы кажутся непосредственным отражением подсознательных впечатлений автора от женского тела («Крутящийся волчок», 1937–1956; серия «Куклы»).





**Ф. Кало. «Что дала мне вода»**

В начале 1940-х годов центр сюрреализма переместился из Франции в Америку в связи с эмиграцией таких видных мастеров, как С. Дали, А. Бретон, И. Танги, М. Дюшан. Американскому периоду свойственно усиление мистического содержания произведений при определенной претенциозности. Приемы, выработанные художниками-сюрреалистами в результате творческих экспериментов, прочно вошли в язык современной кинематографии, дизайна, прикладного искусства.



**Х. Белмер. «Крутящийся волчок», 1937–1956 годы**

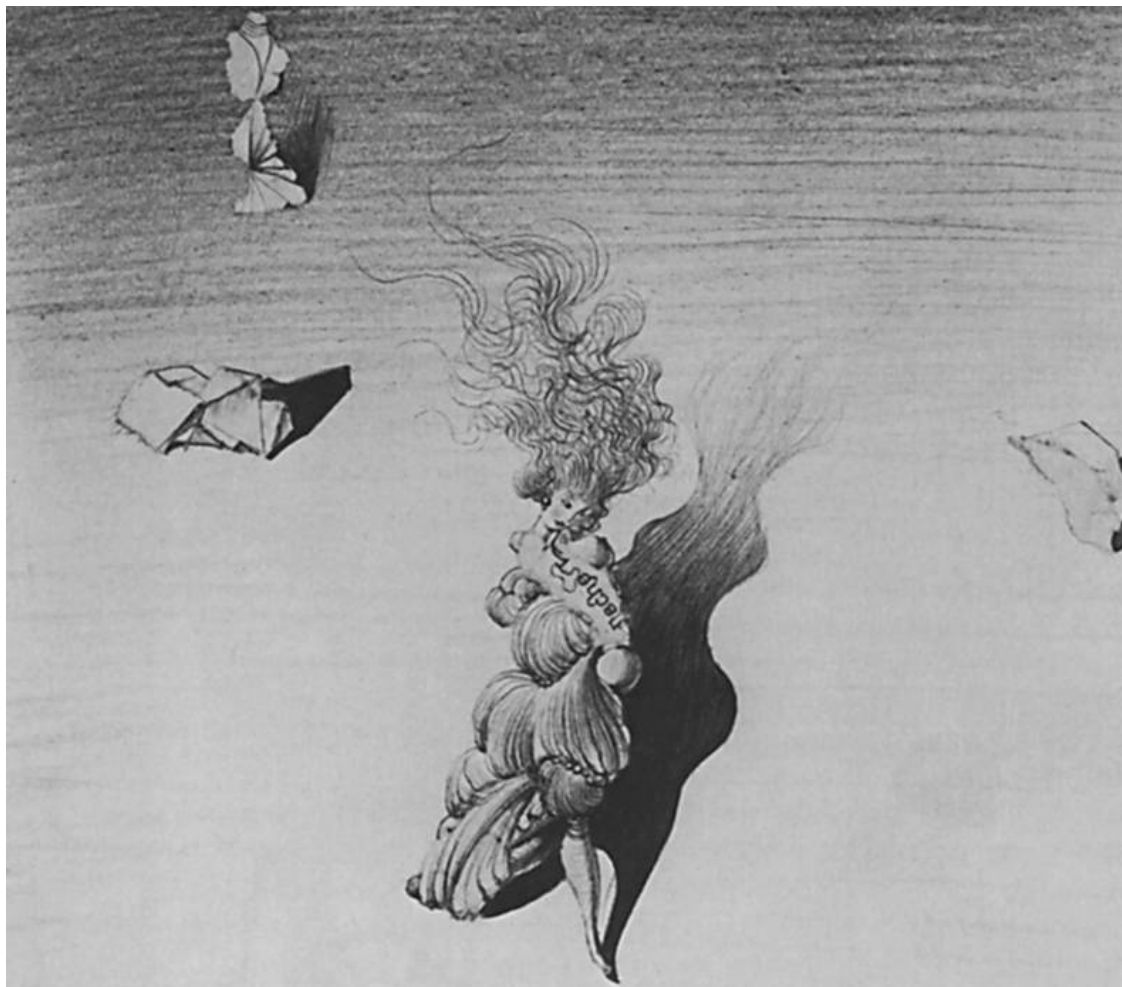
Оп-арт возник в 1960-е годы на основе абстракционизма. Его появление связано с поп-артом в хронологическом и в некотором роде смысловом отношении. Представители оп-арта хотели воплотить в своем творчестве чистое искусство, способное победить «хаос материальной жизни». В качестве предшественников оп-арта искусствоведы часто называют Дж. Алберса, имея в виду его серию квадратов, и С. Хейтера, создававшего изящные композиции из орнаментальных деталей.

Композиции представителей оп-арта строятся на ритмическом чередовании простейших геометрических фигур, которые придают неподвижному произведению оптически подвижный характер. Линейные, пространственные и хроматические соотношения между элементами



таковы, что создается впечатление то приближения, то удаления разных планов и колебания цветовых пятен. Образы, созданные художником, кажутся живыми: они мерцают и пульсируют. Основатель оп-арта В. Вазарелли называл подобный прием кинетизмом, поскольку именно движение играло важнейшую роль в каждой его работе.

Замечательным примером искусства оп-арт служат картины Б. Райли. Благодаря тщательно продуманному чередованию линий и особому сочетанию цвета художник создает зрительный эффект мерцающих и перекатывающихся световых волн.



**Х. Белмер. «Девушка и ее тень», 1938 год**



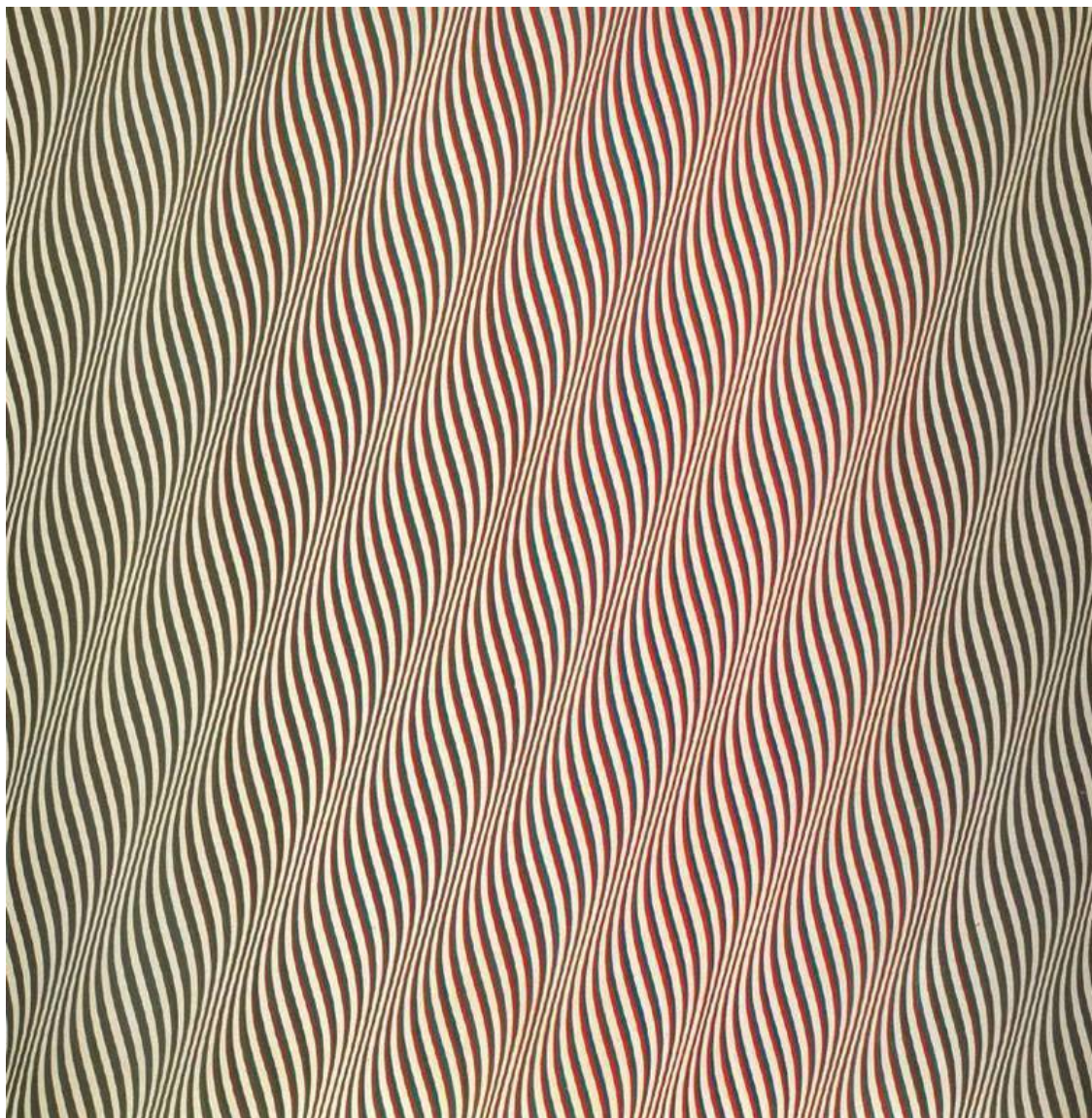
**С. Хейтер. «Кладюэнь», 1972 год**

В подавляющем большинстве композиции представителей оп-арта основывались на результатах научных исследований в области оптики и психологии зрительного восприятия, а потому художники данного направления чаще других объединялись в группы, занимающиеся экспериментальными разработками: «Группа №», «Группа Z», «Группа 57», «Группа Е», однако бесспорное лидерство всегда принадлежало парижской группе поисков визуального искусства, главой которой являлся В. Вазарелли.

К концу XX века кинетисты начали использовать в своих работах различные зеркала, стекла и линзы с целью создания более мощного оптического эффекта. Результаты их экспериментов нашли применение в искусстве плаката, рекламы, дизайна.

В 1950-е годы в США получило небывалое распространение направление поп-арт, представители которого взяли в качестве основы для своих произведений типичные образцы массовой потребительской культуры: прежде всего комиксы и рекламу.





**Б. Райли. «Ослепительный поток 3», 1970-е годы**

Предтечами поп-арта считаются М. Дюшан с его готовыми объектами искусства и Ф. Бэкон, который использовал в своих композициях фотоматериалы. Вообще в поп-арте фотография стала одним из самых распространенных приемов, поскольку способствовала составлению разнообразных коллажей. В то же время нельзя сказать, что американские художники слепо копировали технику своих предшественников. Они развили ее и довели до крайней точки, используя уже готовые предметы и располагая их на плоскости живописного пространства. Представители поп-арта использовали в качестве основы такие области, которые ранее считались абсолютно неприемлемыми в искусстве. Это касается рекламы и комиксов, газетных иллюстраций и бытового хлама, продукции ширпотреба и мебели, одежды и продовольственных товаров. Перед изобразительным искусством была поставлена сложная задача – включить в свою сферу массовую культуру с ее обиходными объектами.

Некоторые лидеры поп-арта объясняли успех нового направления тем, что обратились к обычной публике, однако это не совсем верно, поскольку подобная нарочитая эстетизация явной дешевки вовсе недоступна пониманию простого человека. Скорее, произведения подобного рода способны понять лишь элитарные художники, обладающие изысканным и утончен-



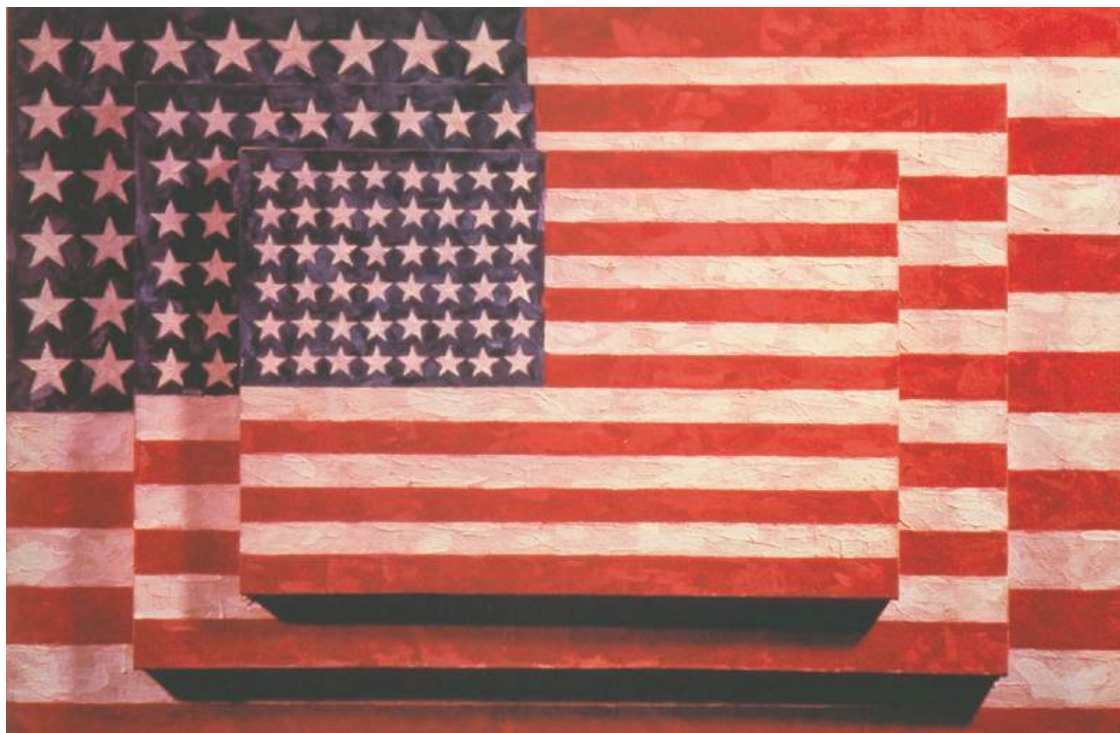
ным вкусом. Кроме того, большая часть картин, созданных в духе поп-арта, содержит иронический и почти издевательский подтекст.

Поначалу поп-арт имел другое название – «неореализм», однако оно было быстро отвергнуто, и это справедливо, поскольку реализм предполагал не только фигуративную живопись, но и напоминал об академической живописи в ее традиционном восприятии. Первая выставка поп-арта, направления, которое ставило своей задачей новое открытие окружающей среды, прошла в Лондонском институте современного искусства в 1953 году. Эта экспозиция носила название «Параллель жизни и искусства» и представляла газетные фотографии и рентгенограммы, отдаленно напоминающие абстракции.

Первый период развития поп-арта охватывает 1953–1957 годы. В это время художников больше всего привлекали новейшие технические достижения. Второй период продолжался с 1958 по 1961 год. Он ознаменован постепенным переходом от привычной живописной манеры к абстракциям. Третья фаза, начавшаяся в 1960-х годах, прежде всего связана с деятельностью английских художников из Королевского колледжа искусств, которые интересовались городской жизнью в аспекте элементов, присущих средствам массовой коммуникации – прессе, рекламе.

Вскоре европейский поп-арт был вытеснен американским. Это произошло на скандально известной выставке 1964 года – Венецианской биеннале, когда первая премия досталась Р. Раушенбергу, что вызвало резкий протест у всех европейских критиков и искусствоведов.

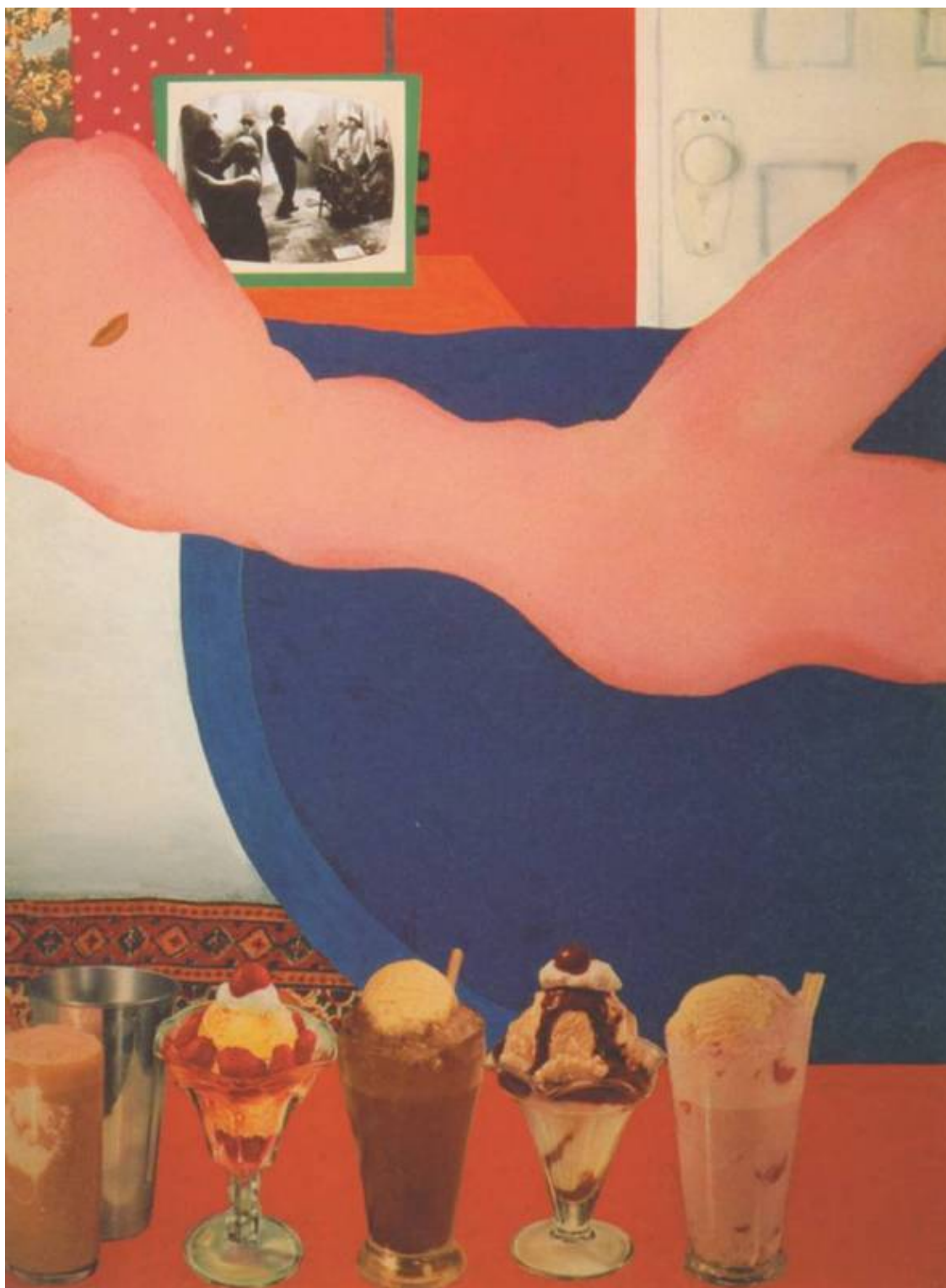
Отчасти американский поп-арт возник как протест против засилья в искусстве абстрактного экспрессионизма. С другой стороны, молодое поколение авангардистов ставило перед собой задачу выяснить, может ли обыденный предмет утратить свое привычное значение и превратиться в факт искусства, если его изъять из контекста. Первым опытом подобного рода стала композиция Д. Джонса «Три флага» (1958).



Д. Джонс. «Три флага», 1958 год

Представители поп-арта в США группировались главным образом в Сан-Франциско и в Лос-Анджелесе. Признанными лидерами направления всегда считались Р. Лихтенштейн, Т. Вессельман, Э. Уорхолл, Д. Розенквист, К. Ольденбург. Несмотря на заявления этих мастеров, что для них наиболее важным является обращение к реальной жизни, на самом деле они явно тяготели к абстракции, против которой выступали. Как правило, их композиции представляли собой сочетание фрагментов живописи и предмета либо фотографии. В этом смысле типичной представляется серия работ Т. Вессельмана «Великая американская обнаженная», где живописная абстракция предстает в соседстве с фотографиями.

Один из популярнейших лидеров поп-арта Э. Уорхолл сначала включал в свои произведения фрагменты из комиксов, а затем перешел исключительно на рекламу консервов Кэмпбелла; его даже стали называть не иначе как «парень Кэмпбелл-супа». Рекламой увлекался и Д. Розенквист. Однако этот художник, изучивший рекламный бизнес, не использовал его характерные приемы буквально. Для него прямолинейность рекламы служит всего лишь отправной точкой; стиль Розенквиста утончен, изыскан и ироничен.



**Т. Вессельман. «Великая американская обнаженная № 27», 1962 год**





**Д. Розенквист. «Этюд к портрету Мэрилин», 1962 год**



**К. Ольденбург. «Гигантский гамбургер», 1962 год**

Некоторые произведения художников поп-арта могут, однако, считаться типичными образцами рекламы, как, например, парусиновый «Гигантский гамбургер» К. Ольденбурга шириной 2 м, поставленный на постамент. Ольденбурга вообще настолько привлекала тема еды, что он открыл специальный магазин в Нью-Йорке, где продавались муляжи продуктов, сделанные из гипса.

В духе поп-арта создавал свои композиции один из крупнейших американских мастеров, Джордж Сегал. Он прославился изготовлением человекоподобных гипсовых фигур. Для своих работ он использовал живую натуру, обкладывая ее мокрым гипсом, после чего из полученной формы делал муляж. Такие муляжи он помещал в обычную человеческую среду обитания. Типичным образцом изделий подобного рода служит композиция «Кино», где художник использовал смешанную технику: гипсовый муляж, краски и неон.

Любопытна также композиция «Пассажиры автобуса», где гипсовые слепки служат воплощением обезличивания индивидуальностей в современном обществе, а также подчеркивают их взаимную отчужденность.

Сам автор считал: если зафиксировать удачный жест фигуры, то это поможет вскрыть подлинную сущность какого-либо явления. При этом Сегал заявлял, что его задача – показать человека достойно. При этом характерно, что в композициях художника всегда оставалось пустое пространство – для зрителя.



Д. Сегал. «Кино», 1963 год





**Д. Сегал. «Пассажиры автобуса», 1964 год**

В 1970-х годах поп-арт постепенно начал утрачивать свою самостоятельность, сливаясь с направлениями, близкими ему по духу, – рекламой и дизайном.

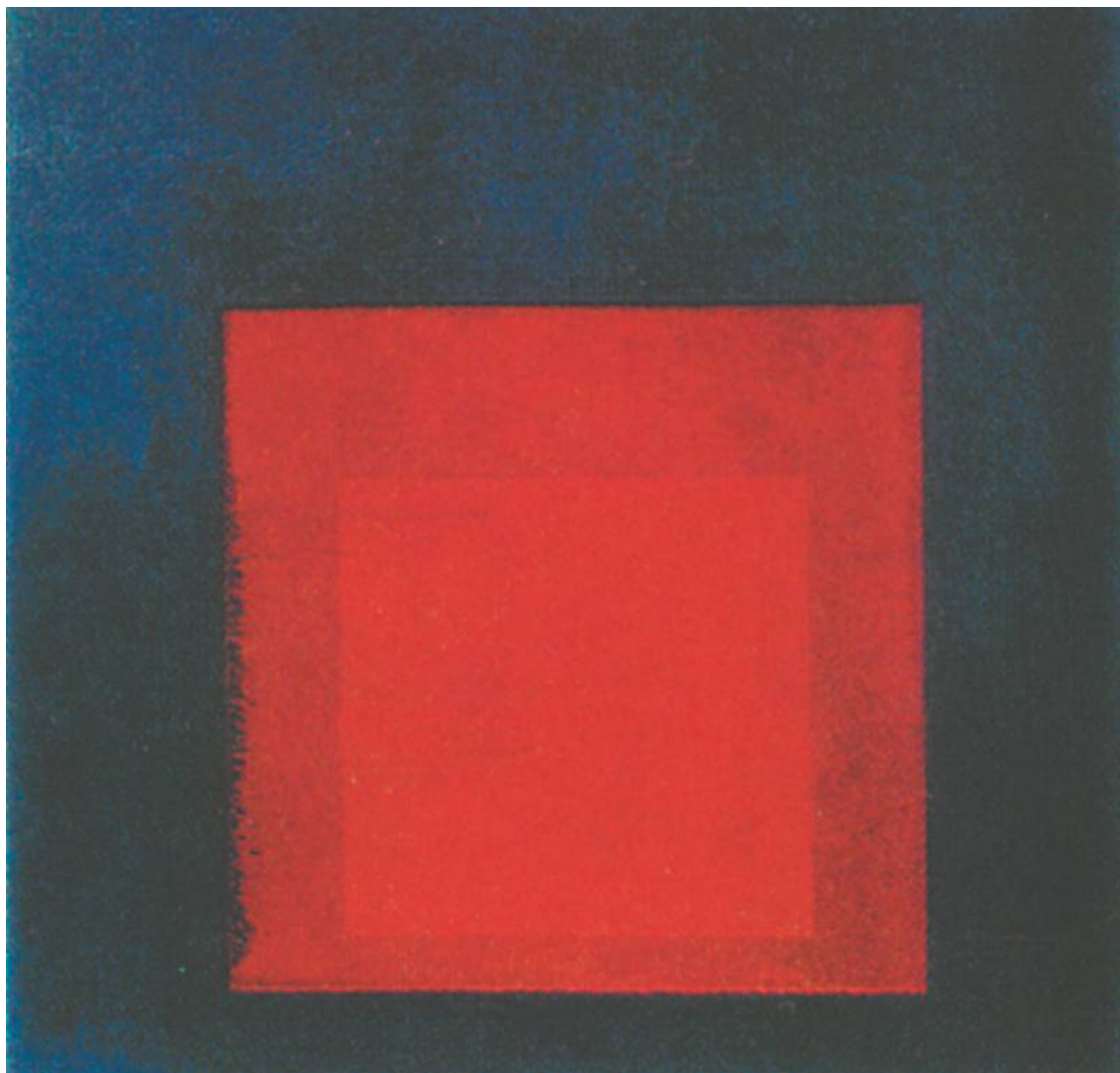
Однако развитие искусства на этом не завершилось. Художественный процесс продолжается, и не прекращаются эксперименты художников, желающих открыть суть внешней реальности и бытия, задрапированную привычными формами. Мастера по-прежнему желают показать живописными средствами «неизобразимое», духовность и побудительные мотивы, скрытые в окружающей действительности. Большинство оценок и критики, посвященных авангарду, представляются очень тенденциозными, поскольку напрямую зависят от идеологических установок, но тем не менее следует признать эти многообразные революционные направления как данность и факт искусства, как особенности исторической эпохи и желание художника отразить художественную ситуацию своего подчас очень сложного и драматичного времени.

## **Основные представители наиболее ярких течений авангардного искусства**

### **Альберс Йозеф (1882–1976)**

*Йозеф Альберс на протяжении всей жизни разрабатывал вполне определенный круг проблем. Он старался наиболее полно выявить живописные возможности, которые могут возникнуть при взаимном расположении или пересечении аналогичных геометрических форм. Мастер всегда использовал крайне ограниченное число красок, однако применял огромное количество их самых неуловимых на первый взгляд оттенков. Например, на одной из наиболее известных композиций – «Светло-серая стена» – мастер использовал только серый цвет, который представлен в четырех вариантах, однако самое интересное, что каждый из этих оттенков может казаться то более светлым, то темным в зависимости от того, в каком окружении он находится. Таким образом, Альберс явился предшественником возникшего в 1960-е годы оптического искусства.*

Йозеф Альберс родился в Вестфалии, в Ботропе. В 1913 году он поступил в Берлинскую художественную школу, которую окончил в 1915 году. После этого он посещал занятия в Мюнхенской академии художеств, где его преподавателем был Штук. Ранние работы художника выполнены в манере экспрессионизма. Он писал полотна, увлекался литографиями и ксилографиями.

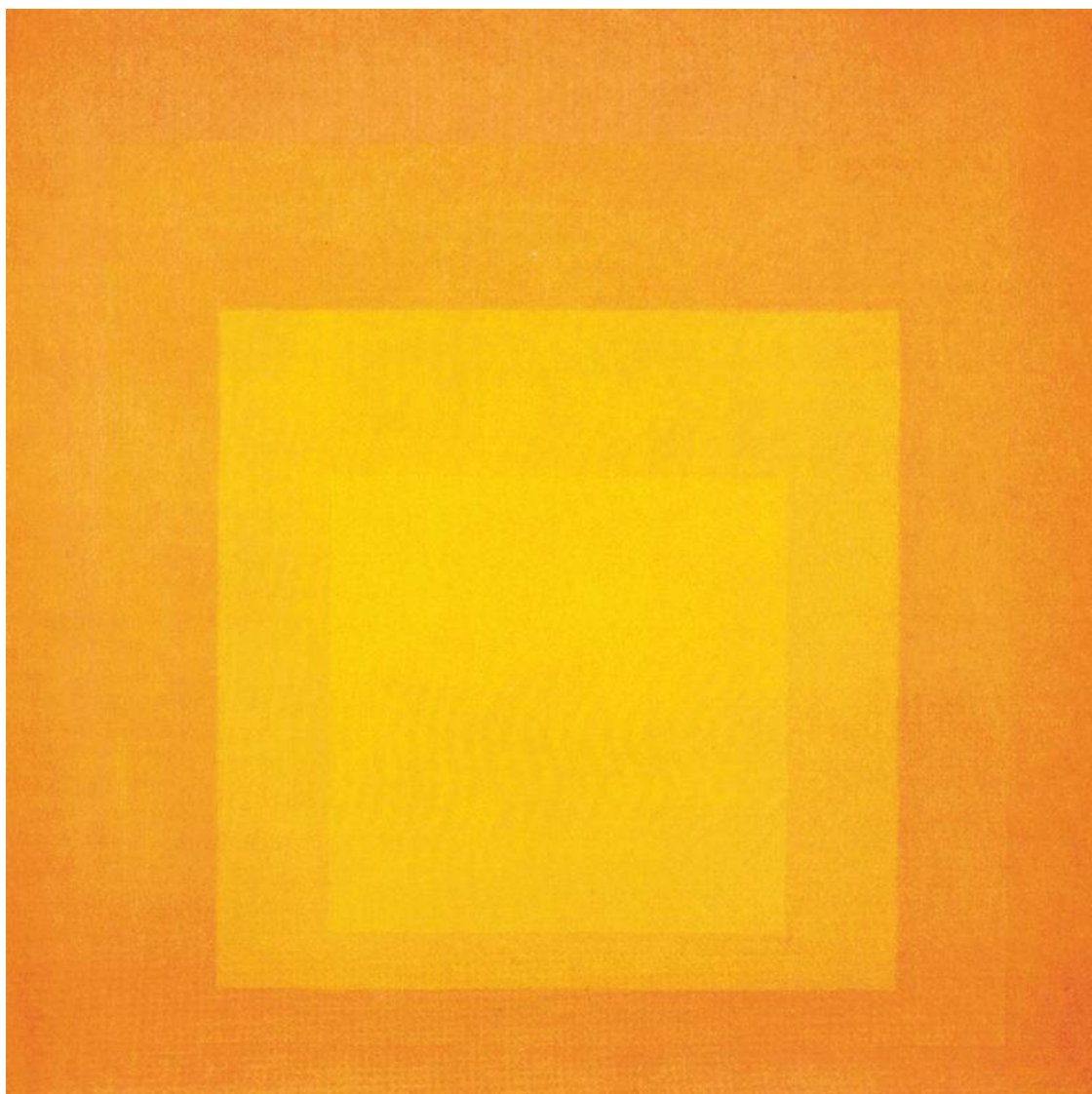


**Й. Альберс. «Дань уважения серии квадратов», 1958 год**

Уже в 1920 году Альберс начал работать преподавателем техники витража и живописи по стеклу в «Баухаузе». С 1925 года он занимался теорией разработки печатной продукции, художественным проектированием мебели, изготавливал предметы из стекла и металла.

После того как к власти пришли фашисты, «Баухауз» – Высшая школа строительства и художественного конструирования – был упразднен, и Альберсу пришлось эмигрировать в США. В Америке мастер продолжал заниматься преподавательской работой: с 1933 по 1949 год работал в экспериментальной художественной школе Блэк Маунтин колледж, параллельно ведя курс дизайна в Гарвардском университете. Именно на поприще педагогики Альберс заслужил множество почетных званий и наград. В художественном творчестве он всегда тяготел к абстрактной геометрической живописи, где преобладала строгая сбалансированность форм и исключительный лаконизм.





**Й. Альберс. «Посвящается квадрату», 1958 год**

В 1950-х годах Альберс создал большую серию работ под названием «Во славу квадрата». В этих композициях изображены квадраты, вписанные друг в друга. Таким образом получается единый компактный блок. Художник сумел очень тонко рассчитать хроматические взаимоотношения каждой детали, составляющей целое, строго выверить размеры квадратов и их расположение относительно центральной оси. В результате у зрителя возникает впечатление, что квадраты то начинают пульсировать и колебаться, то постепенно наплывать один на другой, то сжиматься друг с другом, а то, наоборот, расширяться. Эти уникальные эксперименты в области живописной техники были описаны Альберсом в его книге «Взаимодействие цветов», изданной в 1963 году. Большинство композиций художника, где с поразительным мастерством показываются сочетания и вибрации контрастных оттенков, а также пересечения разнообразных конфигураций, взяли на вооружение представители авангардного течения оп-арт.

В Америке Альберс продолжал разрабатывать основные положения Гропиуса относительно художественного оформления окружающей среды с целью превращения ее в объект искусства. Художник прославился своими монументальными настенными росписями. Наибольшей популярностью из них пользуются «Америка» (1950, Аспирантский центр Гарвардского университета), «Ворота» (1959, здания «Тайм» и «Лайф», Нью-Йорк), «Город» (1963,

компания Пан-Америкен, Нью-Йорк), «Структурные констелляции» (1970, Музей истории искусств и культуры, Мюнстер).

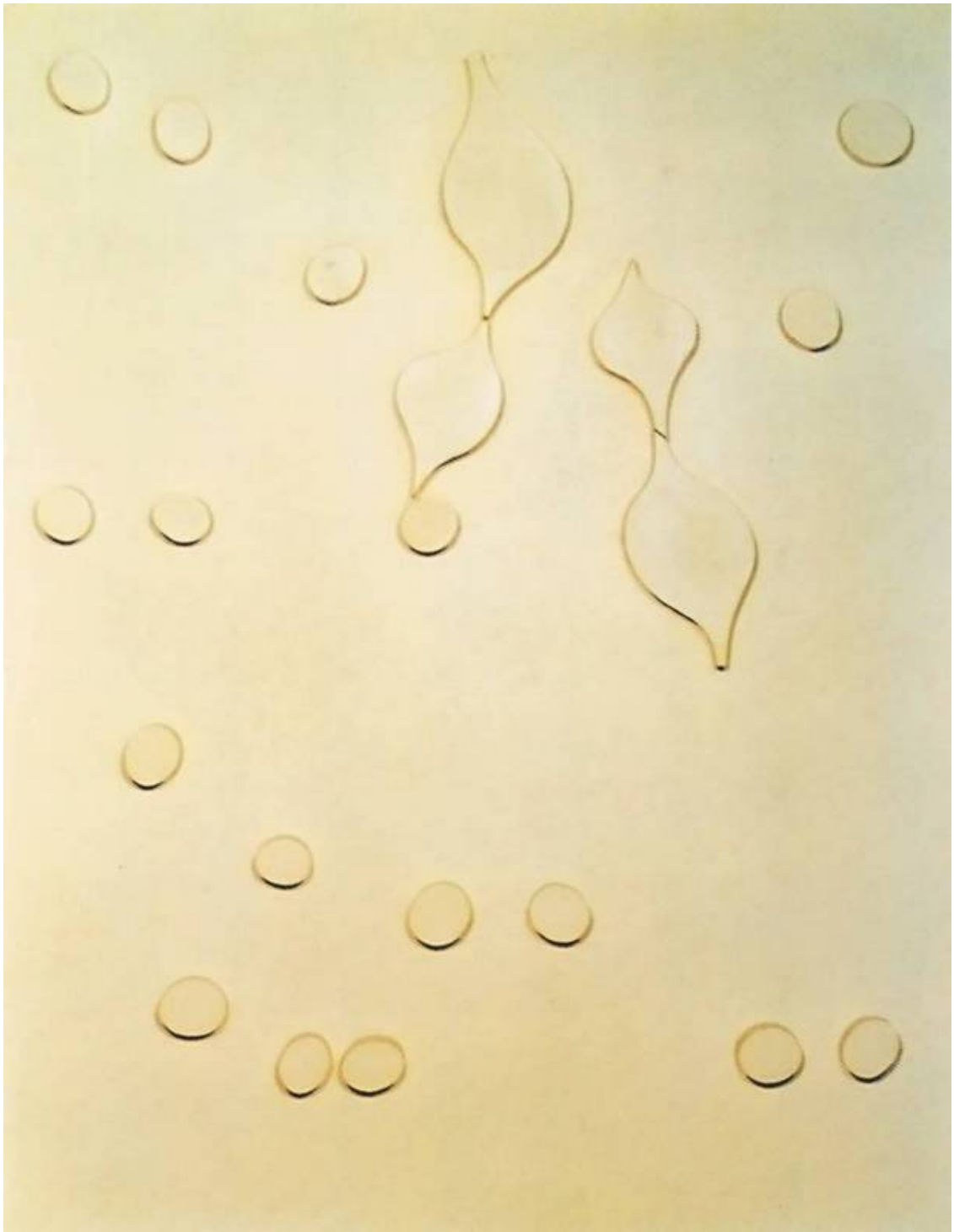
## Арп Ганс (1887–1966)

*Всем работам Ганса Арпа свойственна мистическая запредельность. Современники замечали, что «Листья и капли» исполнены невыразимой тишины и спокойного очарования: «Безмолвие царит в этой камерной вечности, из которой словно выкачан ток времени». Природные организмы Арпа живут в собственном пространстве, которое находится очень далеко от реальности. Такова, например, композиция «Постепенность» с укрупняющимися кверху фигурами, которая, казалось бы, ничего не желает выразить, однако, глядя на нее, зритель чувствует, как может тянуться ввысь растение...*

Ганс Арп родился в Страсбурге, в Германии. В 1904 году он поступил в Штутгартскую школу прикладного искусства, а через год начал обучаться в Веймарской художественной школе, где его преподавателем с 1905 по 1907 год был Л. фон Гофман. По окончании обучения художник совершенствовался в живописи, посещая уроки в Академии Жюлиана в Париже. С 1909 по 1911 год Арп проживал в Швейцарии. Там он стал одним из основателей авангардной группы бернских живописцев «Современный союз». В 1914 году художник во второй раз посетил Париж, много общался с представителями французского авангарда. Через год он вернулся в Цюрих, где в 1916 году основал объединение дадаистов.

Арп, творчески воспринявший достижения французских авангардистов, со своей стороны начал искать нетрадиционные синкретические формы в изобразительном искусстве. Прежде всего он хотел преодолеть различия между разными видами искусств. В своих композициях он постоянно использовал коллажи, а чуть позже рельефы, изготовленные из окрашенного дерева или картона. Наиболее характерные произведения этого времени – «Дадаистский рельеф» (1916, Художественный музей, Базель) и «Лес» (1917, Национальная галерея, Вашингтон).





**Г. Арп. «Листья и капли I», 1930 год**

Главным образом в коллажах Арпа встречаются формы в виде кругов, трапеций, прямоугольников, овалов. Они, как правило, неустойчивы и, отклоняясь от оси устойчивости, кажутся колеблющимися на плоскости. Такова, например, «Композиция» (1917, Фонд Г. Арпа и С. Тойбер-Арп, Роландсек).

С течением времени рельефы Арпа приобретают все больший динамизм и экспрессию.

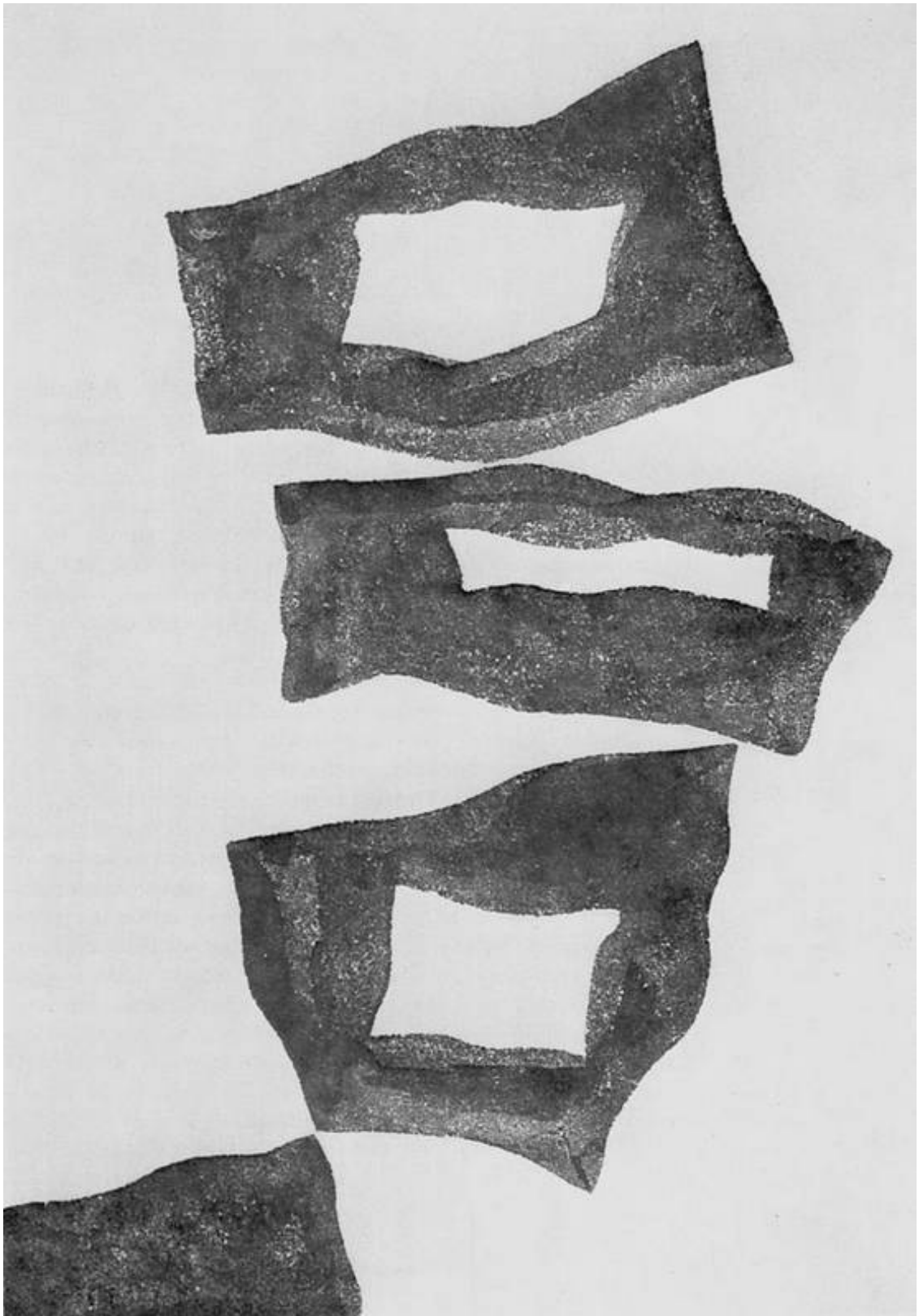
Художник применял неровные плоские вырезки, которые при наложении друг на друга начинали подниматься над плоскостью полотна, а порой создавали подвижные конфигурации,

кажущиеся эластичными. Подобные коллажи напоминали пятна разлитых вязких жидкостей: «Цветок-молоток» (1916, частное собрание, Париж), «Птицеконь» (1916, Фонд Г. Арпа и С. Тойбер-Арп, Роландсек).

В 1919 году, во время посещения Кёльна, Арп познакомился с М. Эрнстом, манера которого оказала на него огромное впечатление. В Кёльне художник прожил до 1922 года, постоянно принимая активное участие в художественной жизни города. Арп сотрудничал с объединениями дадаистов, с русскими и немецкими представителями конструктивизма, а также с группой П. Мондриана «Де Стейл». В 1924 году, после переезда в Париж, Арп сблизился с французскими сюрреалистами. Художник был человеком широко образованным. В это время он ярко проявил себя не только в живописи, но и в графике, дизайне и поэзии.

В композициях Арпа, созданных в 1920–1930-е годы, особенно усиливается графический аспект. Все фигуры показаны с предельной четкостью и ясностью. Порой кажется, что криволинейные конфигурации переведены при помощи лекал, однако они поразительно переходят из геометрических изображений в человекоподобные: зритель видит только части человеческого тела – голову, руки, нос и т. д. («Торс и пупок», 1924; «Губы», 1926; «Женщина-амфора», 1929, все – Фонд Г. Арпа и С. Тойбер-Арп, Роландсек).

С 1929 по 1932 год Арп создавал серию работ под названием «Конstellляции». В этих композициях присутствуют мягкие, плавно закругляющиеся формы. Они похожи на клетки биологической ткани или на срезы гальки; это могут быть и развивающиеся микроорганизмы, которые растут и рассеиваются в пространстве под действием энергетического излучения: «Конstellляции с пятью белыми и двумя черными формами» (1932, Музей современного искусства, Нью-Йорк), «Листья IV» (1930, Фонд Г. Арпа и С. Тойбер-Арп, Роландсек). Особенно выразительно выглядят белые фигуры на мерцающем белом фоне: они создают эффект некоего парения теней. Если же художник изображает, наряду с этими бесплотными формами, древесную фактуру, то она еще ярче подчеркивает призрачность потусторонних теней, парящих в пустоте и безмолвии: «Конstellляция», «Конstellляция III» (1932, обе – Фонд Г. Арпа и С. Тойбер-Арп, Роландсек).



**Г. Арп. «Постепенность», 1959 год**

С 1932 года Арп работал над серией «Разорванные бумаги». Мастер использовал в композициях клочки собственных старых рисунков, из которых составлял коллажи. Таким образом он как бы воскрешал погибшее произведение человеческого ума. Соединяясь, фрагменты



погибшей цельной ткани срастались вновь, являя новый оригинальный факт искусства: «Разорванная бумага» (1932), «Ночь растений» (1938), «Сложный метод» (1942), все – Фонд Г. Арпа и С. Тойбер-Арп, Роландсек.

С 1930 года Арп много занимался скульптурой, предпочитая разрабатывать круглые формы, напоминающие биоморфные. Эти скульптуры кажутся живущими собственной жизнью: они то вытягиваются вверх, то, сжимаясь, набухают, то словно наполняются воздухом, то бессильно опадают, сливаются друг с другом. Арп всегда считал, что искусство – одно из форм проявления природы, а потому своей главной целью представлял изображение основных жизненных процессов: зарождение новых организмов, рост и развитие, расширение, гибель и возрождение.

Несмотря на то что во время Второй мировой войны художник проживал в относительно спокойной Швейцарии, мировая бойня вызвала у него длительный творческий кризис, который ярко отразился в работах мастера. Особенно четко это видно в композициях, исполненных маслом. Арп использовал мятую бумагу и создавал на ней тяжелый белый фон, по которому в конвульсиях пробегали черные линии, больше похожие на трещины, как при болезненных разрывах живой ткани.

С 1946 года мастер проживал в Медоне, где после войны продолжал эксперименты в области пластического искусства, а также работал над шпалерами.

В 1950-е годы Арп создал большую серию монументальных произведений: оформил рельефом здание аспирантуры Гарвардского университета, украсил скульптурой «Пастухи облаков» университетский городок в венесуэльском Каракасе, а также сделал изящный рельеф для штаб-квартиры ЮНЕСКО, расположенной в Париже.

## Балла Джакомо (1871–1958)

*Бесспорным шедевром Джакомо Балла по праву считается «Полет ласточек». Стая ласточек кружится перед зрителем, и их полет ощущается физически. Жесткие статичные ставни окна подчеркивают непрерывное движение стремительных птиц. Эта работа не только демонстрирует исключительное мастерство Балла; она является символом динамики современного, ежеминутно меняющегося мира.*

Джакомо Балла родился в Турине. Живописному мастерству он обучался в туринской Академии Альбертина. В 1895 году он уехал в Рим. Там его работы регулярно экспонировались на выставках Общества любителей и почитателей искусств. В 1900 году Балла приехал в Париж. Там он познакомился с современными направлениями в живописи – с импрессионизмом и дивизионизмом. Его очень увлекли проблемы передачи цвета и света на полотне.

После возвращения в Рим Балла открыл собственную художественную мастерскую и занялся преподавательской деятельностью. Среди его учеников были Северини, Боччони, Сирони. В 1900-е годы характер картин Балла можно назвать реалистическим, причем для них свойственно внимание к острым социальным проблемам.

1910 год стал решающим в творчестве Балла. Совместно с У. Боччони, Дж. Северини, К. Карра и Л. Руссоло он подписал «Манифест художников-футуристов», который свидетельствовал о возникновении авангардного художественного движения в Италии.

Первая футуристическая картина Балла стала своеобразной иллюстрацией к манифесту футуриста Маринетти под необычным наименованием «Убьем лунный свет!». Работа Балла называлась «Уличный фонарь» (1910, Музей современного искусства, Нью-Йорк). На полотне изображен фонарь с расходящимися от него яркими спектральными линиями, из-за которых почти совсем не видно слабого отблеска лунного серпа.

Это был первый опыт работы Балла в технике симультанности. Художник хотел с помощью красок передать последовательность фаз движения какого-либо объекта. Это достаточно просто реализовать в хронофотографии и фотодинамике, но в изобразительном искусстве подобное совмещение различных моментов на плоскости представляет известную сложность. Шедеврами симультанного искусства по праву считаются такие работы художника, как «Руки скрипача» (1912, Галерея Тейт, Лондон), «Динамизм собаки на поводке» (1912, Галерея Олбрайт-Нокс, Буффало), «Девочка, бегающая по балкону» (1912, Галерея современного искусства, Милан).

Через некоторое время Балла оказался оторванным от основной группы своих сподвижников, поскольку работал в Риме. Здесь ему очень скоро наскучила фигуративная симультанность. Он стал экспериментировать в области абстрактного искусства, тем более что в столице он познакомился и всерьез увлекся теософскими и герметическими учениями.

Балла преобразовал главное положение футуристической эстетики. Футуристы требовали, прежде всего, осуществления динамического принципа, однако большинство из них добивалось подобного эффекта путем дробления объектов, а Балла противопоставил этому движение отвлеченных траекторий. Примером таких новаторских композиций служат «Пластичность света + скорость» (1913, частное собрание), «Линии в движении + динамические последовательности. Полет ласточек» (1913, Музей современного искусства, Нью-Йорк). С помощью кисти Балла создает упругие и гибкие пересечения углов и дуг, в результате чего мастер получает поразительный эффект кинетики неоднократно преломленных световых лучей.

Интересна композиция «Радужное взаимопроникновение № 7» (1913–1914, частное собрание). Разноцветные ромбы на этом полотне образуют спирали, причем их цвета то при-

чудливо расходятся, то вновь соединяются. Таким образом, при помощи этих спиральных секвенций художник хотел рассказать о высшей гармонии мира.



**Дж. Балла. «Линии в движении + динамические последовательности. Полет ласточек», 1913 год, Музей современного искусства, Нью-Йорк**

В 1914 году Балла исполнил серию картин под общим названием «Проход Меркурия перед Солнцем». В это время действительно наблюдалось данное астрономическое явление, однако полотно выразило представление художника о всепроницаемости Вселенной. Хроматическая гамма символизирует токи интеллектуальной энергии, которые насквозь пронизывают космическое пространство.

Большинство пространственных композиций мастера являются промежуточной формой между живописью и пластическим искусством. В них художник использует свой излюбленный метод диагональных пересечений и линий, расходящихся наподобие лучей. В этом стиле исполнена работа «Скульптура из дерева, картона и веревок» (1914, Галерея Обелиск, Рим).

С 1912 по 1930 год Балла занимался архитектурными экспериментами, создавал необычные интерьеры, делал мебель в стиле ар нуво. Его абстрактная живопись под влиянием подобных экспериментов обогатилась новыми реминисценциями. В композициях появились плавные формы, напоминающие архитектурные волюты и раковины, а ритмы приобрели пластичные изгибы. Ярким примером этого сложного синтеза является работа «Формы кричат: „Да здравствует Италия!“» (1915, частное собрание).

С конца 1910-х годов Балла входил в объединение молодых художников-футуристов, среди которых были Прамполини, Доттори, Деперо и Брагалья. Новые футуристы выдвинули концепцию «аэроживописи», которая заинтересовала Балла. Мастер продолжал создавать абстрактные полотна, исполненные стремительности и динамизма («Трансформация духовных форм», 1918, частное собрание). В течение жизни художнику не раз приходилось колебаться, делая выбор между различными течениями в модернизме. Так, в 1933 году он писал картины в



традиционном духе фигуративного искусства. В 1950 году он снова был признанным лидером футуризма и оставался таковым до конца.

## Боччони Умберто (1882–1916)

*Более всего Умберто Боччони захватывала идея движения, разрывающего пространство и время. Эта идея нашла свое исчерпывающее воплощение на полотне «Голова + Свет + Окружение», где фрагментарные формы осязательно мечутся, как будто увлеченные невидимым потоком. Красные, синие и зеленые грани образуют очертания человеческой головы, которая видна как сквозь призму калейдоскопа. На этом полотне образы воспроизведены в единстве впечатления, полученного мастером от реальной жизни. В движении художник видел смысл творчества и собственной жизни. Эта жизнь в отношении Боччони проявила свою мрачную иронию. Живописец нелепо погиб, упав с бешено мчащейся лошади.*

Умберто Боччони родился в Реджо ди Калабрия. В 1897 году он окончил техническую школу, после чего писал литературные произведения, критические статьи с обзором современной художественной жизни Италии. Однако этот период продолжался недолго. В 1898 году Боччони приехал в Рим, успешно сдал вступительные экзамены в Академию художеств. В это время в Италии набирал силу футуризм, и молодой художник увлекся новейшим течением. С 1900 года вместе с известным футуристом Северини он брал уроки в частной студии Балла.

В 1902 году Боччони совершил поездку в Париж – центр передовых направлений в искусстве. Необыкновенно сильное впечатление произвели на художника полотна импрессионистов и дивизионизм Сёра. Вообще в этот период Боччони много путешествовал. Из Парижа он отправился в Падую, в 1904 году посетил Россию, где прожил довольно продолжительное время. С 1905 по 1907 год он жил то в Падуре, то в Венеции и, наконец, в 1908 году окончательно обосновался в Милане.

Период до 1908 года в творчестве Боччони классифицируется искусствоведами как предфутуристический. В его живописи заметно влияние прежде всего дивизионизма и символизма. Таковы «Апокалиптические всадники» (1908, Художественный институт, Чикаго), «Проходящий поезд» (1908, Музей Тиссен-Борнемиса, Мадрид).

Решающим в биографии Боччони стал 1910 год. Он познакомился с одним из основоположников итальянского футуризма – Маринетти. В том же году представители нового направления выпустили два манифеста – «Манифест художников-футуристов» и «Технический манифест футуристической живописи», и оба они были подписаны Боччони. Кроме него, в авангардное течение входили Карра, Северини, Балла и Руссоло.

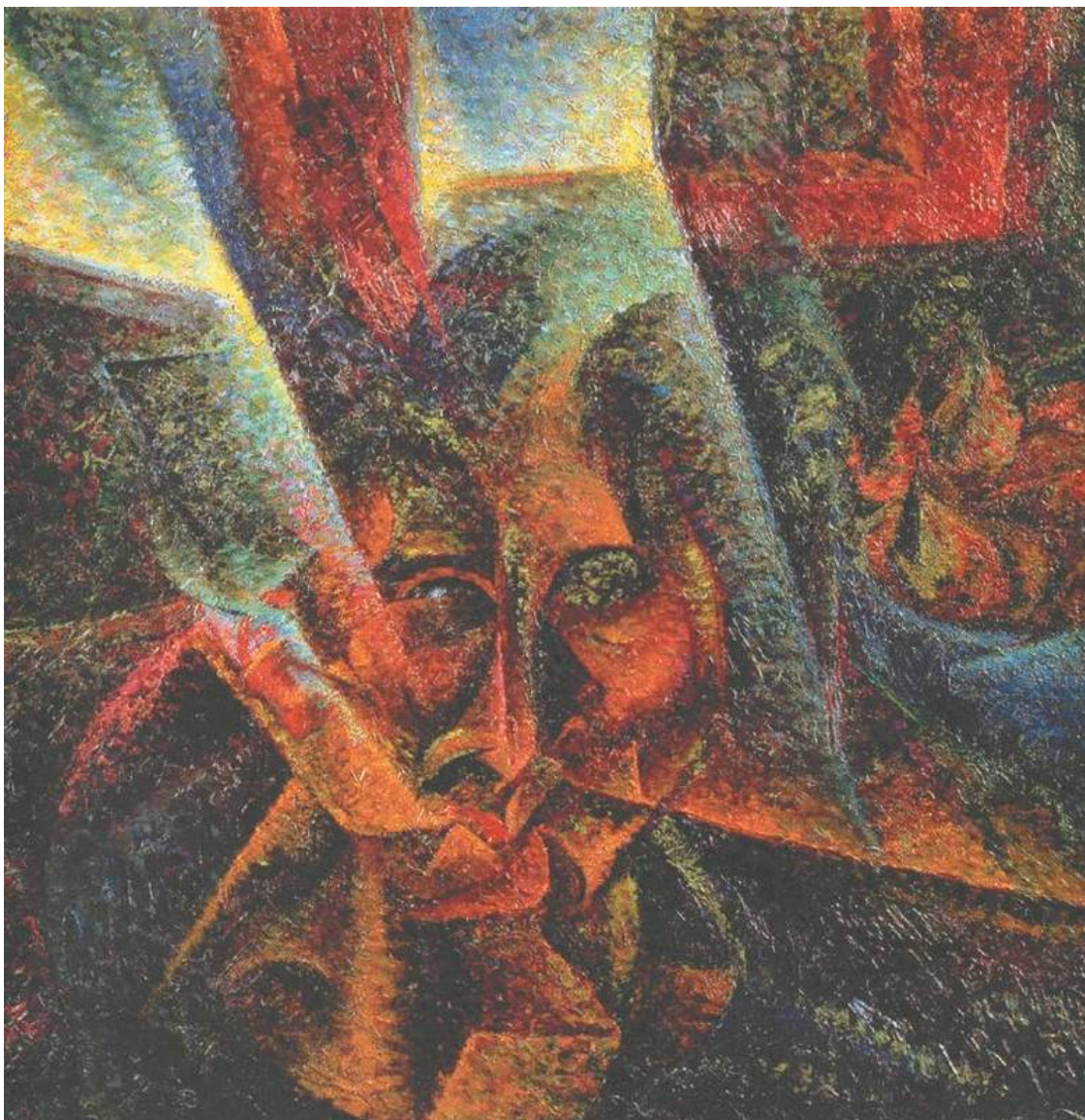


### У. Боччони. «Смех», 1911 год

Все это время Боччони продолжал разрабатывать технику дивизионизма, только после знакомства с футуристами она обрела новый динамизм. Кроме того, полотна художника в это время насыщаются разнообразными экспрессивными символами. Наиболее значительными работами данного периода являются «Возносящийся город» (1910, Музей современного искусства, Нью-Йорк), «Горе» (1910, частное собрание), «Мятеж в галерее» (1910–1911, Музей современного искусства, Нью-Йорк). Боччони разработал собственную оригинальную концепцию «унанимизм». По сути, он хотел при помощи художественных средств передать массовые эмоции и движения огромных масс людей.

В 1911 году итальянские футуристы посетили Париж, где состоялось их знакомство с французскими кубистами. Под влиянием творческой манеры этих живописцев изменилось искусство Боччони. Он стал вводить в свои композиции предметы и фигуры, рассеченные на отдельные фрагменты, как это было свойственно кубистам. Художник пытался объединить собственную концепцию непрерывного движения с элементами, на которые распадалась формы. У Боччони эти кубистические фрагменты подчинены спиралевидному движению «силовых линий». Основой полотен служит реальный вещественный мир, но он преобразуется в кипящей массе словно накаленной хроматической гаммы и яростно сплетающихся форм. Таков триптих «Состояние души», куда входят полотна «Прощание», «Те, кто уезжают» и «Те, кто остаются» (1911, Галерея современного искусства, Милан). Впрочем, в таком экспрессивном показе энергетических потоков сыграло свою роль восприятие художником философской концепции Бергсона, по которой длительность вообще и движение во времени понимается как перемещение витальной и психической энергии, которой приходится выдерживать сопротивление косной пространственной материи.

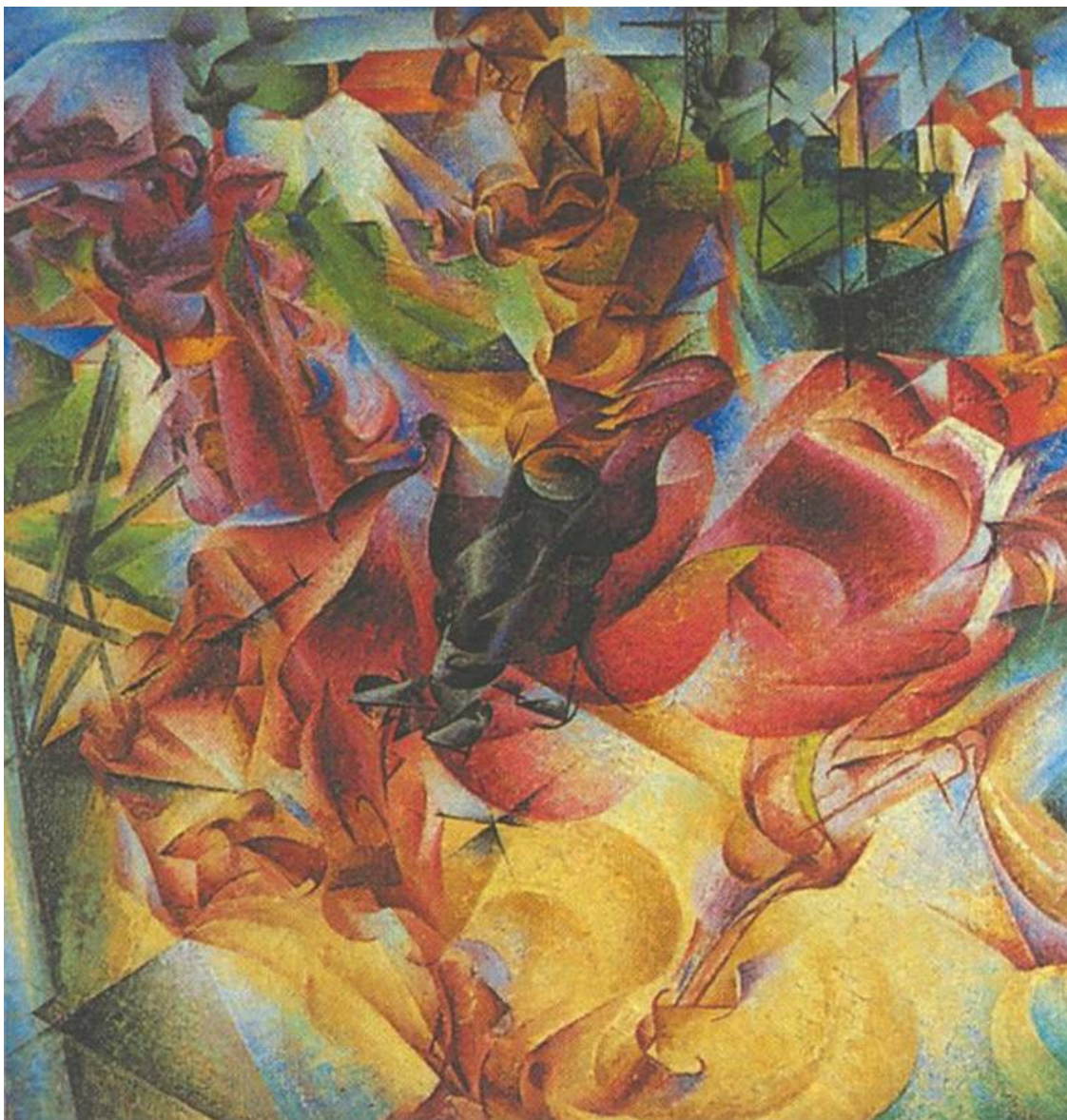




**У. Боччони. «Голова + Свет + Окружение», 1912 год**

Живопись Боччони практически лишена объемов в их традиционном понимании, поскольку все они распадаются на элементы, проносящиеся под действием эфирных потоков-вихрей. Психофизический поток не поддается разумному анализу; порой он размывает материю или, наоборот, уплотняет ее, спрессовывая в сгустки («Elasticita», 1912, Собрание Р. Джукера, Милан; «Динамизм человеческого тела», 1913, Галерея современного искусства, Милан; «Динамизм футболиста», 1913, Музей современного искусства, Нью-Йорк; «Динамизм мускулов», 1913, частное собрание).





**У. Боччони. «Elasticita», 1912 год**

Боччони широко использовал футуристический принцип симультанности. В его искусстве он проявился, по словам мастера, подобно «синтезу того, что помнится, и того, что видится». Такой же метод применяется художником и в скульптуре, которой он начал серьезно заниматься с 1913 года. Здесь с поразительной силой проявилось дарование художника в выявлении внутренней энергии объекта. Эта скрытая сила неудержимо рвется наружу, из-за чего внешняя оболочка то растекается, то вздымается, словно подхваченная вихрем невиданной силы («Единые формы в пространственной длительности», 1913, Музей современного искусства, Нью-Йорк).

Вообще скульптурные ансамбли мастера производят поразительное впечатление. Эти объекты кажутся стремительно движущимися, далекое и близкое предстает на одном уровне, целостные фигуры и их элементы одинаково доступны для восприятия.

Один из шедевров Боччони («Лошадь + всадник + дома (динамическая конструкция галопа)», 1914, Фонд Гутгенхайма, Венеция) впоследствии стал восприниматься как пророческий. Началась Первая мировая война, и через год художник поступил добровольцем в дей-

ствующую армию. Буквально в первом же сражении Боччони упал с лошади и умер от травмы в госпитале города Вероны.



## Брак Жорж (1882–1963)

*Придумавший технику коллажа Жорж Брак всегда старался контролировать свои опыты с предметом. По поводу коллажей он замечал: «Выявление цвета пришло вместе с наклейками из бумаги... Именно при использовании бумажных наклеек мы пришли к четкому отделению цвета от формы и увидели независимость по отношению к ней. В этом-то и коренится проблема: цвет воздействует одновременно с формой, но не имеет с ней ничего общего». Аппликациями Брак намечал пространство, после чего вводил туда предмет-знак, который в этом пространстве будет жить.*

Основатель кубизма Жорж Брак родился в Аржантёй-сюр-Сен. Учиться рисованию он начал в детстве у своего отца, после чего его педагогом стал местный художник-декоратор. С 1897 по 1899 год он посещал гаврскую Школу изящных искусств. Переехав в Париж в 1902 году, он поступил в Академию Эмбера на Монмартре. В 1904 году Браку удалось открыть собственную мастерскую. В Париже молодой художник много общался с представителями авангардного направления в искусстве, и это определило его творческую судьбу на всю жизнь.

С 1905 по 1907 год Брак входил в группировку фовистов. Основное место в его искусстве этого периода занимают пейзажи с эмоциональными и напряженными хроматическими отношениями. Сложностью цветовой палитры отличаются такие работы, как «Гавань в Антверпене» (1906, Музей фон дер Хейдта, Вупперталь), «Пейзаж в Эстаке» (1906, Национальный музей современного искусства, Париж), «Оливы близ Эстака» (1907, Национальный музей современного искусства, Париж). Эти композиции очень декоративны и выполнены под влиянием творческой манеры А. Дерена и А. Матисса.

В 1907 году Брак тщательно изучал опыт П. Сезанна. Познакомившись с П. Пикассо, через некоторое время он разработал новый художественный метод, который получил название «кубизм».

Период 1909–1911 годов прошел под знаком аналитического кубизма. Живописная манера произведений, созданных в соответствии с данной эстетикой, отличается сравнительно узкой хроматической гаммой, состоящей в основном из зеленых, желтоватых и серых тонов. Формы предметов разделялись на небольшие призматические грани, которые сливались в подвижную кристаллическую структуру. Типичными произведениями аналитического кубизма являются «Скрипка и палитра» (1909–1910, Музей С. Гуггенхайма, Нью-Йорк), «Женщина с мандолиной» (1910, Государственная галерея современного искусства, Мюнхен), «Натюрморт со скрипкой» (1911, Национальный музей современного искусства, Париж).

Надо сказать, что изображение музыкальных инструментов вообще было любимой темой Брака. Здесь сказались и личные увлечения: художник замечательно играл на многих инструментах, в юности учился играть на флейте. Однако существовали и чисто творческие причины. Мастер любил говорить, что каждый музыкальный предмет можно оживить, прикоснувшись к нему.

До конца жизни художник хранил у себя самую любимую свою работу «Музыкальные инструменты» (1908, частное собрание). На небольшом холсте горизонтального формата представлены мандолина, кларнет, скрипка, аккордеон и партитура. Контуры инструментов ясно читаются, цветовая гамма приглушенная: зеленые, серые и коричневые оттенки.

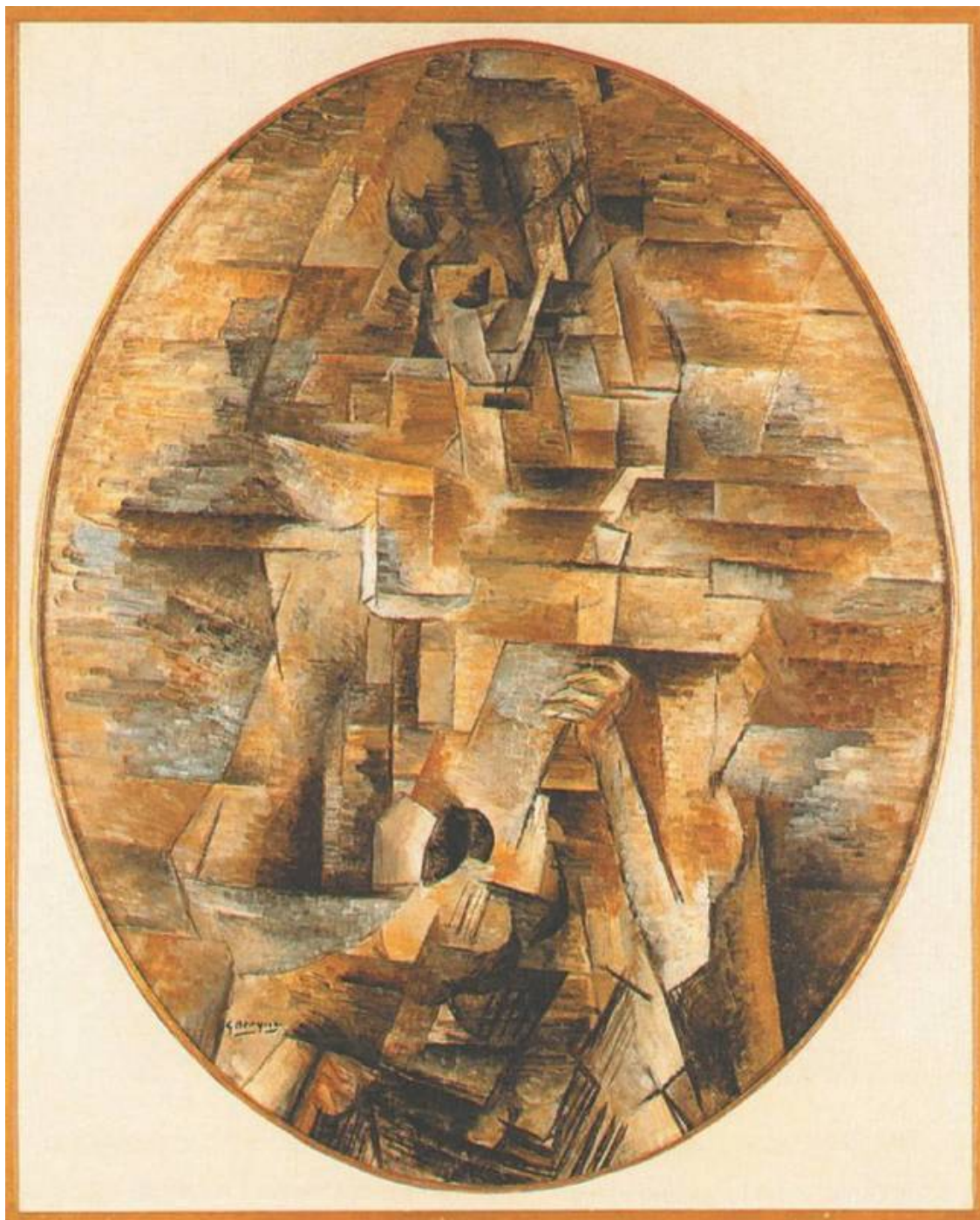


**Ж. Брак. «Новый замок в Ла Рош Гюйон», 1908 год**

Далее Брак продолжает развивать эту тему: форматы полотен становятся больше, мастер предпочитает разворачивать их вертикально. Формы изображенных предметов ломкие, и они только отдаленно напоминают о реальном объекте изображения, зато пространство исполнено такой динамики и энергии, что становится не менее значимым, чем изображаемый объект. Кристаллические формы рассыпаются на глазах и, чтобы придать им устойчивость, мастер вводит в изображение реальную, узнаваемую деталь, например гвоздь или свечу. Кроме того, этот предмет напоминает о реальности, от которой шел художник, создавая композицию. В конечном счете мастер показывал путь анализа предмета.

С 1912 по 1914 год Брак работал в манере синтетического кубизма. Он создавал композиции из разнообразных материалов и фрагментов языковых систем неродственных типов. Особенно часто художник стал применять в своих работах коллажи, причем в качестве элементов картины использовались наклейки газетных обрывков, печатная реклама, куски обоев и клеенка с разнообразной фактурой. Для достижения особого эффекта Брак решил добавлять в краску песок, опилки или металлическую стружку. Благодаря этому изображение предметов воспринималось зрителями не целиком, а расслаивалось на отдельные части, то есть цвет, фактуру, форму, рисунок. Как правило, изображение сопровождалось разнообразными графическими знаками – нотами, цифрами или буквенными надписями. В результате сложных взаимоотношений между графемами и визуальными знаками элементы изображения обладали способностью перестраиваться, вступать в сложнейшие взаимоотношения, а смысловые ситуации комбинировались наподобие калейдоскопа. Именно в этом состоит секрет необычайного воздействия на зрителя таких композиций, как «Вальс» (1912, Фонд П. Гуггенхайма, Венеция), «Бокал, скрипка и нотная тетрадь» (1913, Музей Валлраф-Рихартц-Людвиг, Кёльн), «Гитарист» (1914, Национальный музей современного искусства, Париж). Изобретенный им метод художник осваивал и в коллажах, исполненных на бумаге («Ария Баха», 1912–1913, Национальная галерея, Вашингтон; «Натюрморт на столе», 1914, Национальный музей современного искусства, Париж).





**Ж. Брак. «Женщина с мандолиной», 1910 год, Государственная галерея современного искусства, Мюнхен**

Во время Первой мировой войны Брак попал в действующую армию. Весной 1915 года он был серьезно ранен в голову, но после тяжелой операции снова начал заниматься живописью.

С 1918 года художник, как правило, работал большими сериями, стараясь как можно полнее выявить пластические возможности мотива, казавшегося ему интересным («Натюрморты на круглом столе», 1918–1942; «Камины», 1922–1927; «Биллиарды», 1944–1952).





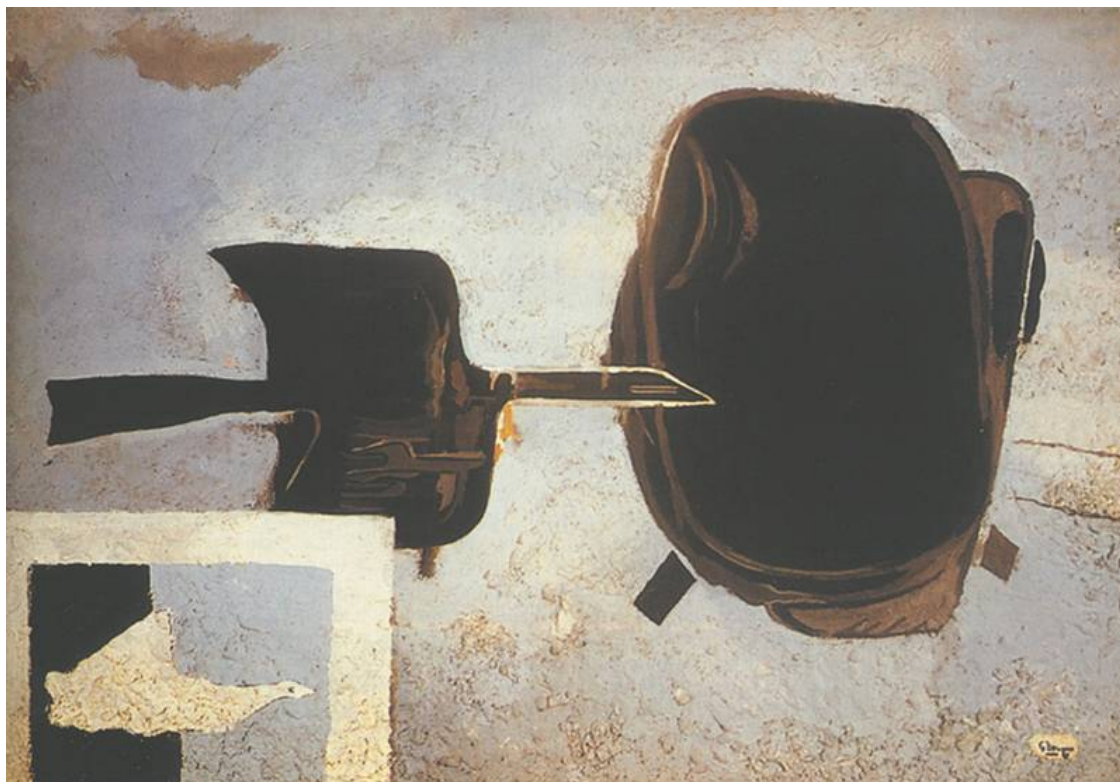
**Ж. Брак. «Кларнет и бутылка рома на камине», 1911 год**

Во время болезни художник много размышлял об искусстве. В книге «Раздумья о живописи» он писал: «Художник мыслит в формах и красках, предмет – это поэтика». Изменился и взгляд мастера на предмет: на смену рационалистическому строю пришел декоративный, более эмоциональный. Зритель может узнать предмет с первого взгляда, а цветовая гамма, не становясь кричащей, делается сочной и насыщенной. Теперь Брак предпочитает использовать тончайшие градации серых, голубых, охристых, оливковых и терракотовых оттенков. Округлые упругие контуры очерчивают предметы, планы плотно сближены, а объемы, как

правило, делятся пополам четкой тенью. Такова, например, работа «Круглый стол» (1922, Метрополитен-музей, Нью-Йорк). Вообще картины этой серии интересны тем, что их планы кажутся колеблющимися так, что зритель почти тактильно чувствует пространственные интервалы («Круглый стол», 1922, Метрополитен-музей, Нью-Йорк; «Круглый стол», 1929, частное собрание, Вашингтон).

С 1931 года Брак то жил в собственном доме недалеко от Парижа, то путешествовал по странам Европы. В 1930-е годы художник продолжал писать свои любимые натюрморты, однако в его творчестве появились и композиции с человеческими фигурами, которые сообщали сюжетам особый философский смысл и отражали тонкие душевные состояния («Женщина с мандолиной», 1937, Музей современного искусства, Нью-Йорк; «Художник и модель», частное собрание; «Пасьянс», 1942, частное собрание, Лозанна).

Тема Второй мировой войны у Брака не прозвучала с такой мощью, как у Пикассо. Лишь в 1939 году появился трагический и даже пророческий натюрморт в манере Vanitas (Центр Помпиду), где на крышке стола изображены череп, крест и четки. Близки к аллегорической системе Vanitas также работы «Графин и рыбы» (1941, Национальный музей современного искусства, Париж), «Натюрморт с лестницей» (1943, частное собрание). Однако это скорее исключение. В военные годы Брак в основном рисовал обычные вещи, которые согревали людей в тяжелый период оккупации: хлеб, кусок сыра, рыбу на столе, маленькую печку. Эти натюрморты созданы с использованием сдержанной коричневой и зеленой цветовой гаммы. В то же время здесь уже нет излюбленных круглящихся линий; все больше становится колючих, прямых, острых силуэтов («Хлеб», Центр Помпиду; «Черные рыбы», Центр Помпиду; «Кухонный стол», частное собрание).



**Ж. Брак. «Птица и гнездо», 1955 год**

Удивительна серия «Биллиарды», созданная в 1940-е годы. В этих композициях контурные линии неудержимо множатся, и поэтому вещи становятся похожими на вибрирующие



струны или дрожащие крылья бабочек. Казалось бы, статичный мотив становится психологически не менее выразительным и драматичным, чем сюжетная картина («Биллиард», 1944, Национальный музей современного искусства, Париж; «Биллиард», 1945, частное собрание).

С 1949 по 1956 год мастер создал серию монументальных полотен-натюрмортов с изображением атрибутов искусств, помещенных в масштабные пространства. Для них характерны плотно сплетенные формы и землистые вязкие оттенки, которые пронзает сверкающее изображение белой птицы, символизирующей полет вдохновения художника.

Это «Мастерская II» (1949, Художественное собрание земли Северный Рейн-Вестфалия, Дюссельдорф), «Мастерская III» (1949–1951, частное собрание, Вадуц), «Мастерская IX» (1952–1956, Национальный музей современного искусства, Париж).

Образ птицы целиком захватил воображение Брака. В 1950-х годах он стал самостоятельной темой. Птицы, созданные художником, украшают плафон Зала этрусков в Лувре (1953), птицы живут на проникновенных полотнах «Черные птицы» (1956–1957, Галерея Мэг, Париж), «Расправив крылья» (1956–1961, Национальный музей современного искусства, Париж).

В поздних работах мастера преобладают пейзажи с изображением монотонной и однообразной природы Нормандии, ее полей, равнин и морских побережий. Порой на фоне унылого пейзажа взгляд останавливается на заброшенной лодке или плуге, забытом посреди осеннего поля. Эти предметы обретают значение многозначных символов и вызывают сложнейшие ассоциации («Морской пляж. Варжанвиль», 1952, Галерея Мэг, Париж; «Равнина», 1955–1956, частное собрание; «Большой плуг», 1960, Галерея Мэг, Париж; «Лодка», 1960, частное собрание).

Брак также работал во многих других сферах художественного творчества: в скульптуре, оформлении спектаклей, гравюре и книжной графике.

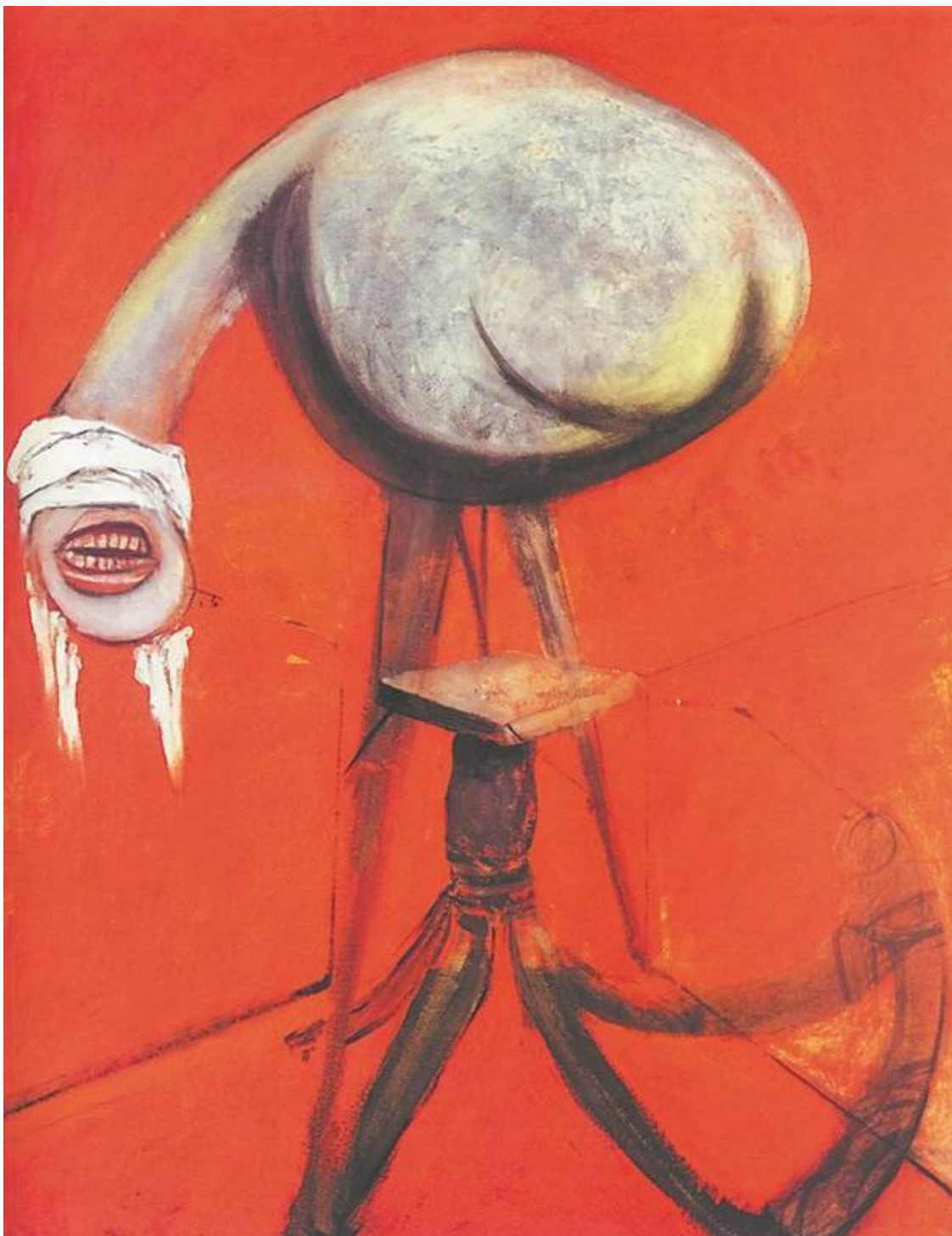
Как-то в 1955 году Брак, уже старый художник, много размышляющий об искусстве, обратился к читателям со своими, по его словам, открытиями: «Предметы не существуют для меня сами по себе. Они важны только в том случае, когда гармонически соотносятся друг с другом и со мной. Когда достигаешь этой гармонии, пребываешь в состоянии интеллектуального небытия. Все становится возможным, пригодным, а жизнь предстает как непрерывное откровение. В этом-то и состоит истинная поэзия». Так, в конце жизненного пути Брак понял, что и в жизни, и в искусстве важнее всего для человека гармония.

## Бэкон Фрэнсис (1909–1992)

*Фрэнсиса Бэкона критики часто называли «великим инквизитором» и «живописцем агонии», однако художник всегда считал, что только констатирует факты, изображая историю болезни современного человечества. Если само сознание глубоко патологично, то искусство может лишь фиксировать эту патологию. Устрашающий и калечащий человеческое существо мир показан на полотне «Три урока арифметики у подножия креста», где обрубок человеческого тела с оскаленным ртом насажен на конструкцию, напоминающую циркуль. Однако это – отнюдь не любование, а протест против уродливого и чуждого ему мира.*

Фрэнсис Бэкон родился в Дублине. Специального художественного образования он не получил и в юности занимался оформлением интерьеров и мебельным дизайном. В 1927 году живописец приехал в Париж, где жил два года. Под впечатлением работ Пикассо он решил заниматься живописью. Кроме того, Бэкона очень увлекла художественная манера сюрреалистов. В 1934 году в Лондоне состоялась первая персональная выставка работ молодого художника, после чего он решил предложить свои работы для Международной выставки сюрреалистов, проходившей в Париже. Эти полотна были отвергнуты как несоответствующие данному направлению, они были «недостаточно сюрреалистическими».

Разочарование оказалось настолько сильным, что художник уничтожил все свои ранние картины и ничего не писал в течение десяти лет. Однако он уже не мог отказаться как от живописи вообще, так и от сюрреализма, следы которого чувствуются в его творчестве на протяжении всей жизни.

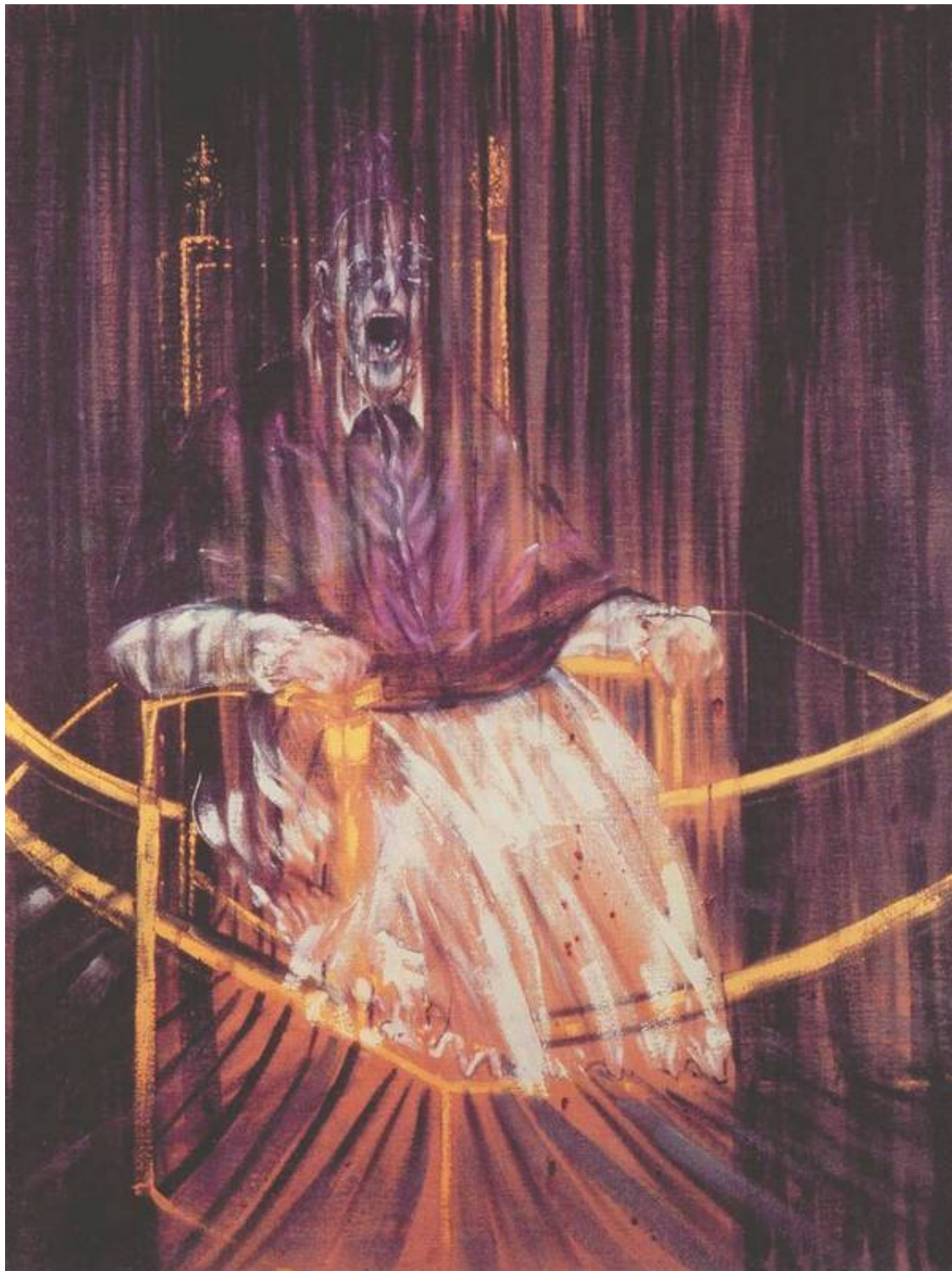


**Ф. Бэкон. «Три урока арифметики у подножия креста», 1944 год**

В 1950-х годах Бэкон сформировался как самостоятельный мастер с собственной оригинальной манерой, которая возникла на пересечении двух совершенно, казалось бы, исключających друг друга способов формообразования – рационального начала, даже конструирования объектов, и импульсивности, неожиданности рождения образов. Художник показывает, как правило, пустые неподвижные пространства среди ровных, гладких поверхностей. Эти пространства часто делятся точными линиями и сложными аксонометрическими построениями, а внутри этого идеально рассчитанного пространства разыгрываются трагедии и кипят взрывоподобные страсти. Краски исторгают искаженные человеческие образы с мучитель-



ными лицами и патетическими жестами. Впрочем, подобный контраст не кажется странным, поскольку отражает не только противоречия, возникающие в человеческом сознании, а следовательно, и в искусстве, но противоречия развития современной цивилизации, с первого взгляда такой рациональной и идеально организованной, которая тем не менее таит в себе неконтролируемые процессы, способные вызвать катастрофу.



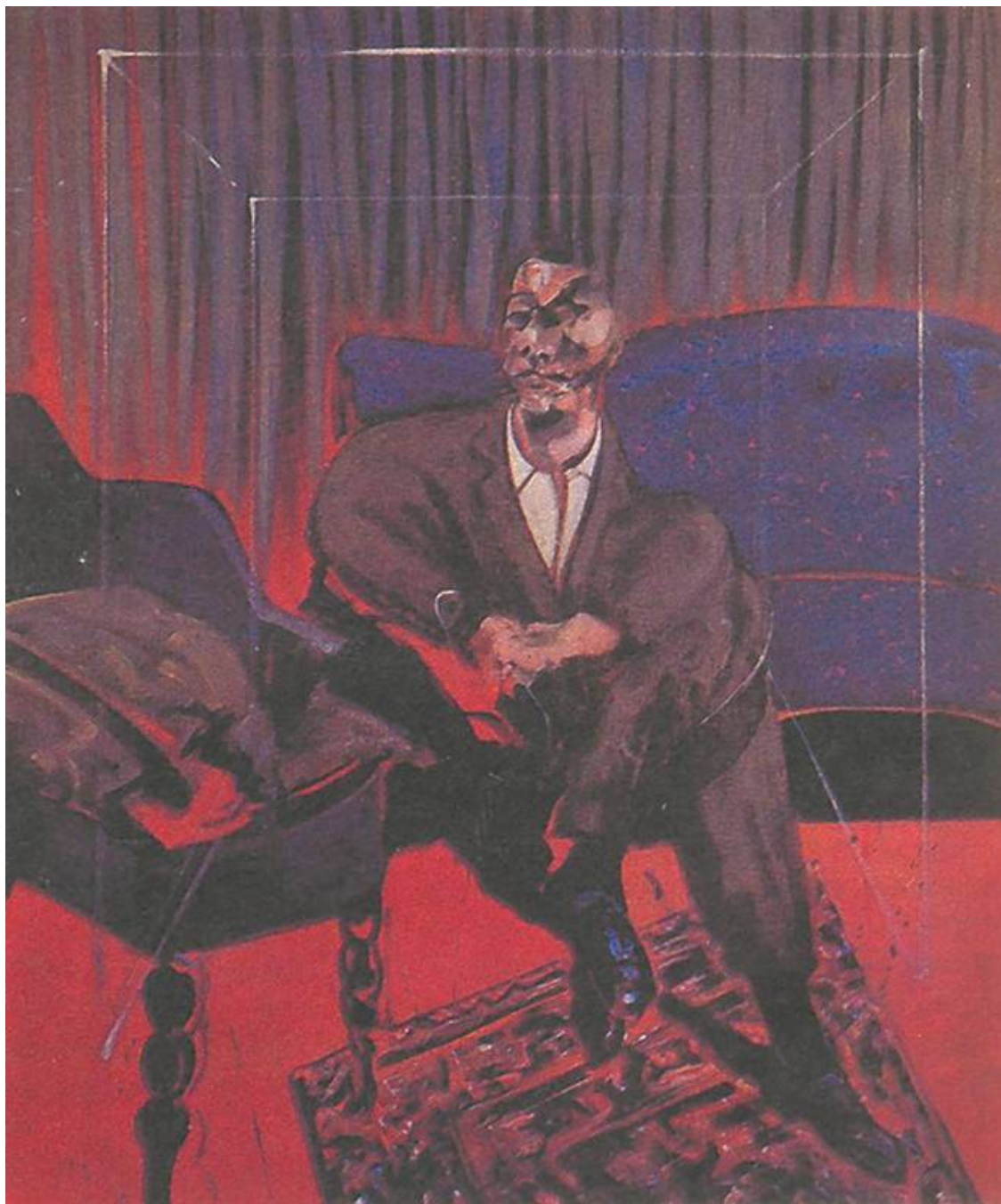
**Ф. Бэкон. «Портрет Папы Иннокентия X», 1953 год**

В подобном пространстве человеческое существование представляется мучительным, почти невыносимым. Фигуры находятся в окружении таких мрачных, отталкивающих деталей, как голые электрические лампы, глухо зашторенные окна, мертвые зеркала, шнуры с микрофонами, вращающиеся табуреты и кресла, странная оптика и фарфоровые чаши, которые являются неременными атрибутами клиник, операционных и лабораторий. Каждое человеческое существо, по Бэкону, загоняется в эти страшные коробки против воли. Людей привязывают к стульям или кроватям, где им предстоит в полном одиночестве корчиться от приступов панического страха, клаустрофобии и невыносимой боли («Свини-борец», 1967, Музей Хершхорн, Вашингтон; «Фигура в движении», 1985, частное собрание).

В подобном же духе исполнена одна из наиболее знаменитых композиций художника – «Портрет Папы Иннокентия X» по мотивам полотна Д. Веласкеса. Папа находится в кресле, словно в каркасе металлической клетки. Он забрызган кровью своих жертв, рот раскрыт в безмолвном вопле, лицо безумно и искажено. Этот «судья несправедный» показан получившим посмертное воздаяние за свои грехи. К этому полотну прекрасно подошло бы изречение Р. Элиота, любимого автора Бэкона: «Вот как кончается мир, только не взрывом, а взвизгом».

В целом все творчество Бэкона предельно трагично, а выразительность картинам придает его безупречная техника и чувство композиции. Правда, многие из сюжетов, казалось бы, стихийно возникающих из красочного месива, имеют вполне реальную основу. Художник использовал фотографии со сценами беспорядков и волнений, массового насилия, увечий и врожденных уродств. Таковы композиции, созданные мастером на основе газетных обрывков, кадров из фильмов и рентгеновских снимков («Няня из фильма «Броненосец “Потемкин”», 1957, Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне; «Эскиз человеческой фигуры в движении», 1965, Городской музей, Амстердам).

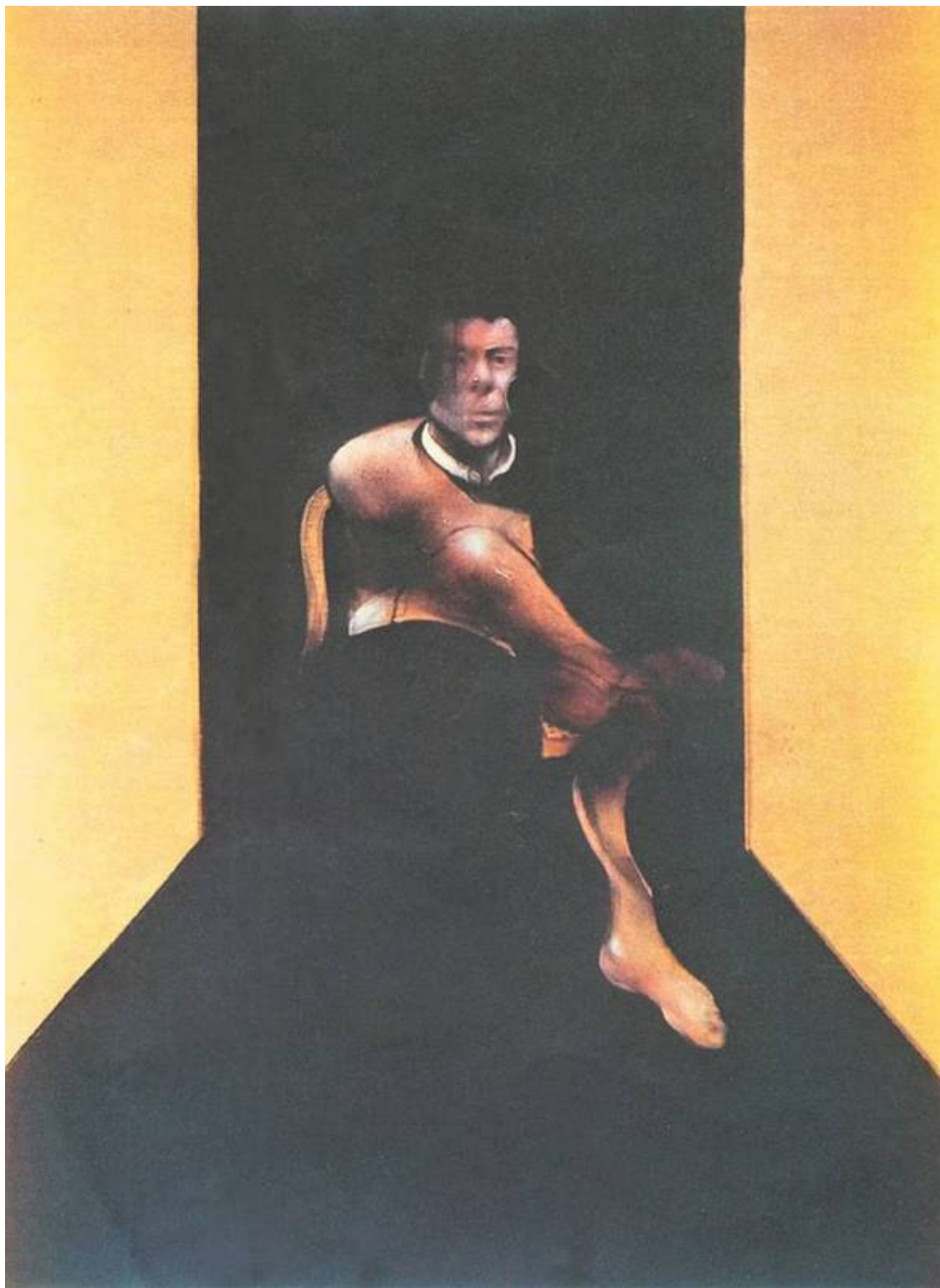
Бэкон очень любил жанр портрета. Здесь он прежде всего обращал внимание на выразительную позу, которая порой приобретала гротескные очертания, а также на общую стройность композиции полотна. При этом художник старался как можно точнее передать внутренние особенности своей модели. Так, стилевые особенности Ван Гога, в частности его густой насыщенный мазок и неистовость общего настроения, запечатлела композиция «Эскиз портрета Ван Гога III». В других портретах Бэкон намеренно делает фон и общее окружение портретируемого нейтральным для того, чтобы приковать внимание зрителя к целостному образу («Эскиз портрета Д. Эдвардса», 1988).



**Ф. Бэкон. «Сидящая фигура», 1961 год**

Особое место в творчестве Бэкона занимает тема распятия. Он разрабатывал традиционный сюжет, используя монументальные триптихи по образцу старинных трехстворчатых алтарей. Центром этих композиций по-прежнему является истерзанная человеческая плоть, либо бессильно распростертая, либо исходящая криком. На заднем плане художник изображает зловещих палачей, одновременно напоминающих тайных соглядатаев, членов мафии или чиновников, которые бесстрастно протоколируют преступление, что равнозначно совершению приговора: «Три эскиза распятия» (1962, Музей С. Гуггенхайма, Нью-Йорк), «Распятие» (1965, Государственная галерея современного искусства, Мюнхен).





**Ф. Бэкон. «Эскиз портрета Д. Эдвардса», 1988 год**

В своих триптихах Бэкон не стремится к постепенному раскрытию сюжета, однако последовательность в развитии действия наблюдается, причем она напоминает приемы кинематографа. Каждая композиция, по сути, представляет собой закрепленный определенный ракурс одной и той же темы. Также это могут быть отдельные стадии одного и того же события:

«Три этюда мужской спины» (1970, Кунстхауз, Цюрих), «Этюды человеческого тела. Триптих» (1970, частное собрание, Мадрид).

Живопись Бэкона иносказательна. Мастер показывает чудовищный в своей глубинной сути мир научных лабораторий, бюрократических инстанций, псевдонаучных экспериментов и технических открытий, которые под его кистью вдруг выявляют свое истинное лицо пыточных камер, вместилища самых темных инстинктов и стихийных разрушительных сил.

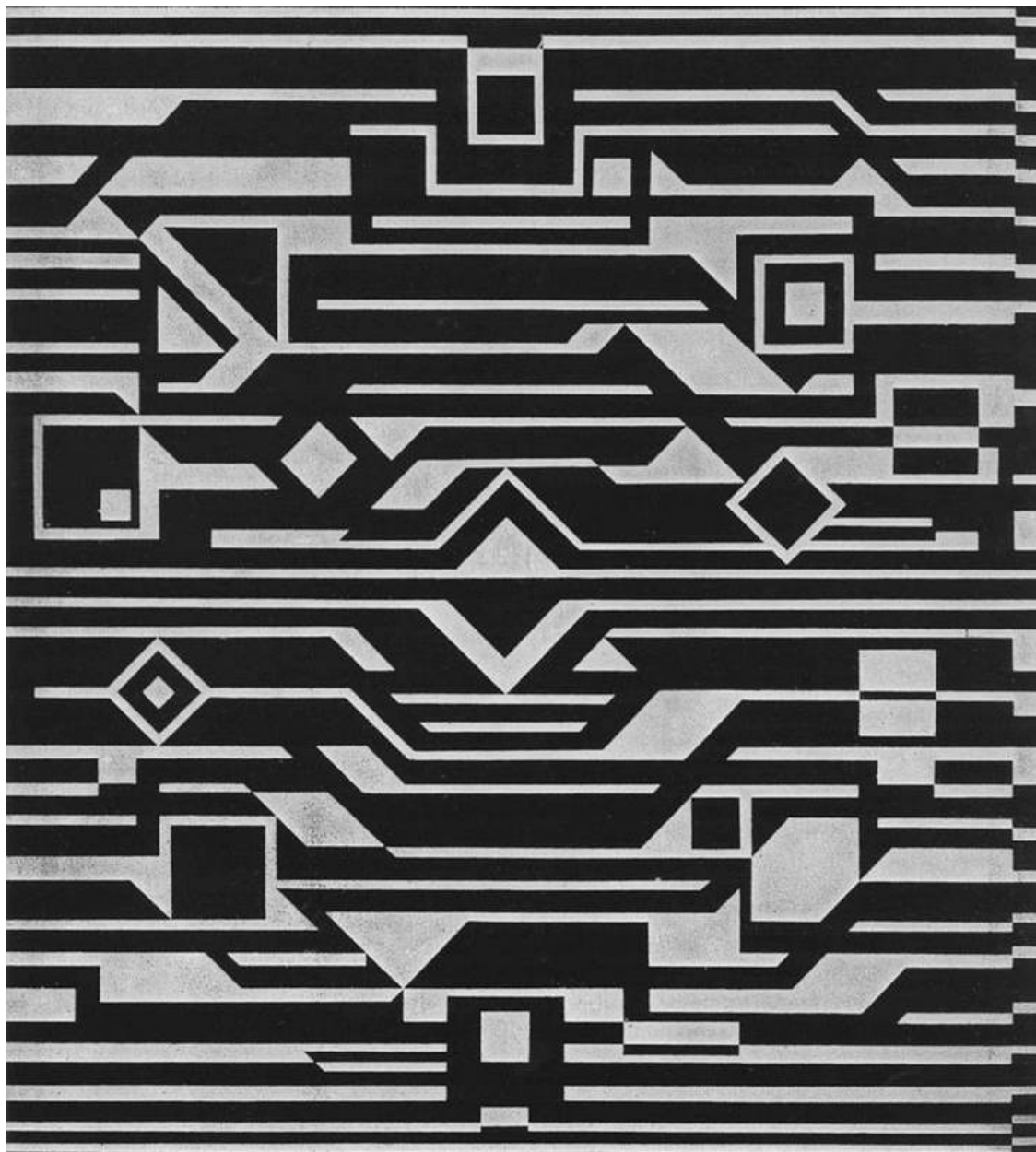
## **Вазарелли Виктор (1908–1997)**

*Виктор Вазарелли основал кинетизм, или искусство оптического движения. С удивительным мастерством он создавал иллюзии передвижения живописной поверхности. Особенно примечательна в этом отношении композиция «Пэл-Кэт» (1973–1974), где игра и взаимодействие геометрических форм совершенно разрушают плоскую поверхность холста, которая делается вздувшейся в центре подобно мячу под разноцветным и легким шелковым платком.*

Виктор Вазарелли (Дезе Вашархей) родился в венгерском городе Печ. Художественное образование он получил в Будапештской академии живописи, куда поступил в 1927 году. Через год он начал посещать уроки в «Мастерской» («Мюхей»). По окончании обучения в 1930 году художник переехал в Париж.

Первые работы Вазарелли относятся к области печатной графики. С 1938 по 1943 год он работал над серией «Зебры» с черно-белыми контрастами, которые, пересекая изображение животных, создавали эффект внезапно перестраивающихся конфигураций.



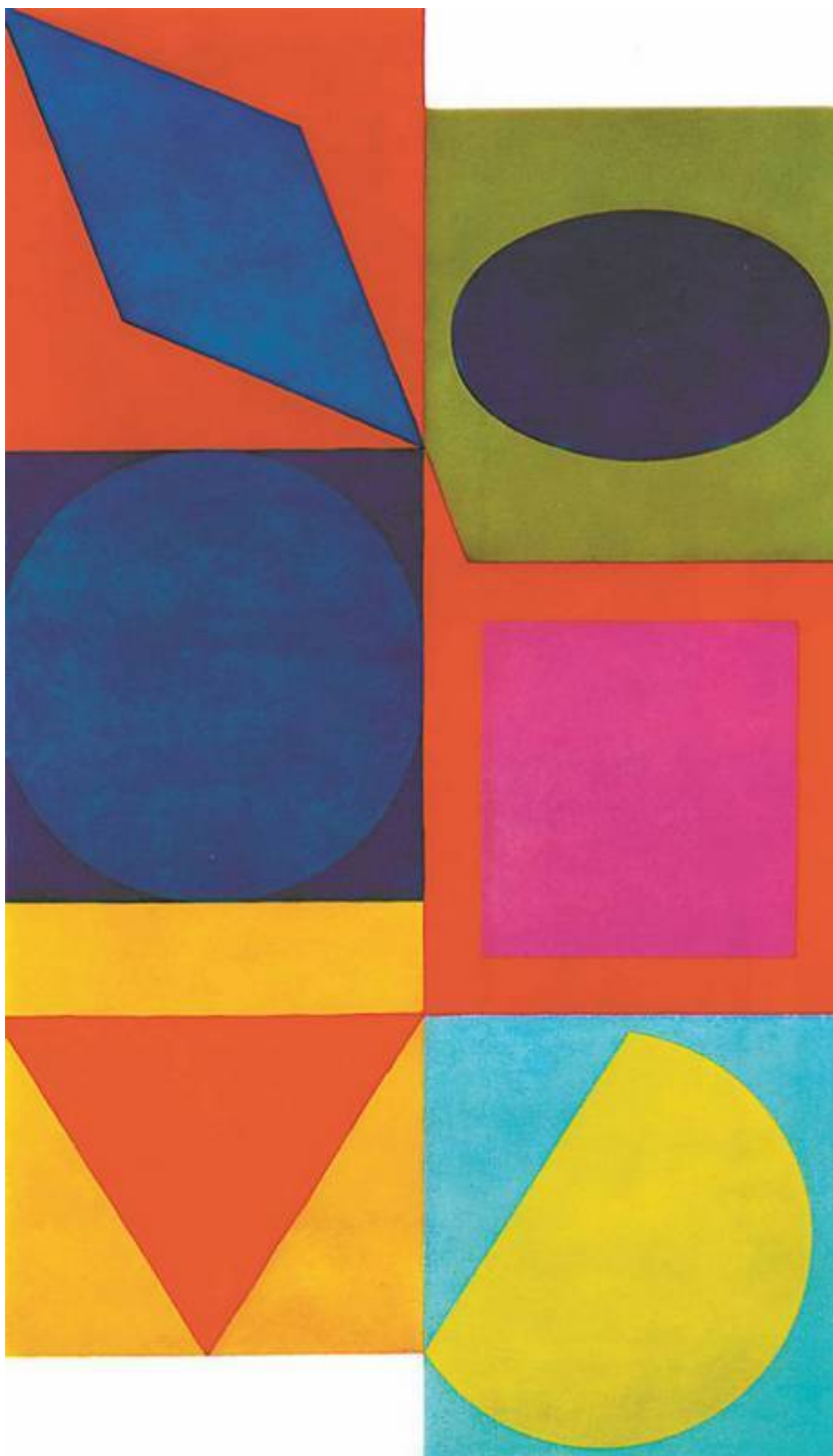


**В. Вазарелли. «Гиксэх», 1955–1962 годы**

До 1947 года Вазарелли проводил эксперименты, предельно схематизируя объекты и разлагая их на отдельные знаки. В результате этой работы художник пришел к выводу, что в природе существует собственная внутренняя геометрия. Он находился на прямом пути к абстракции.

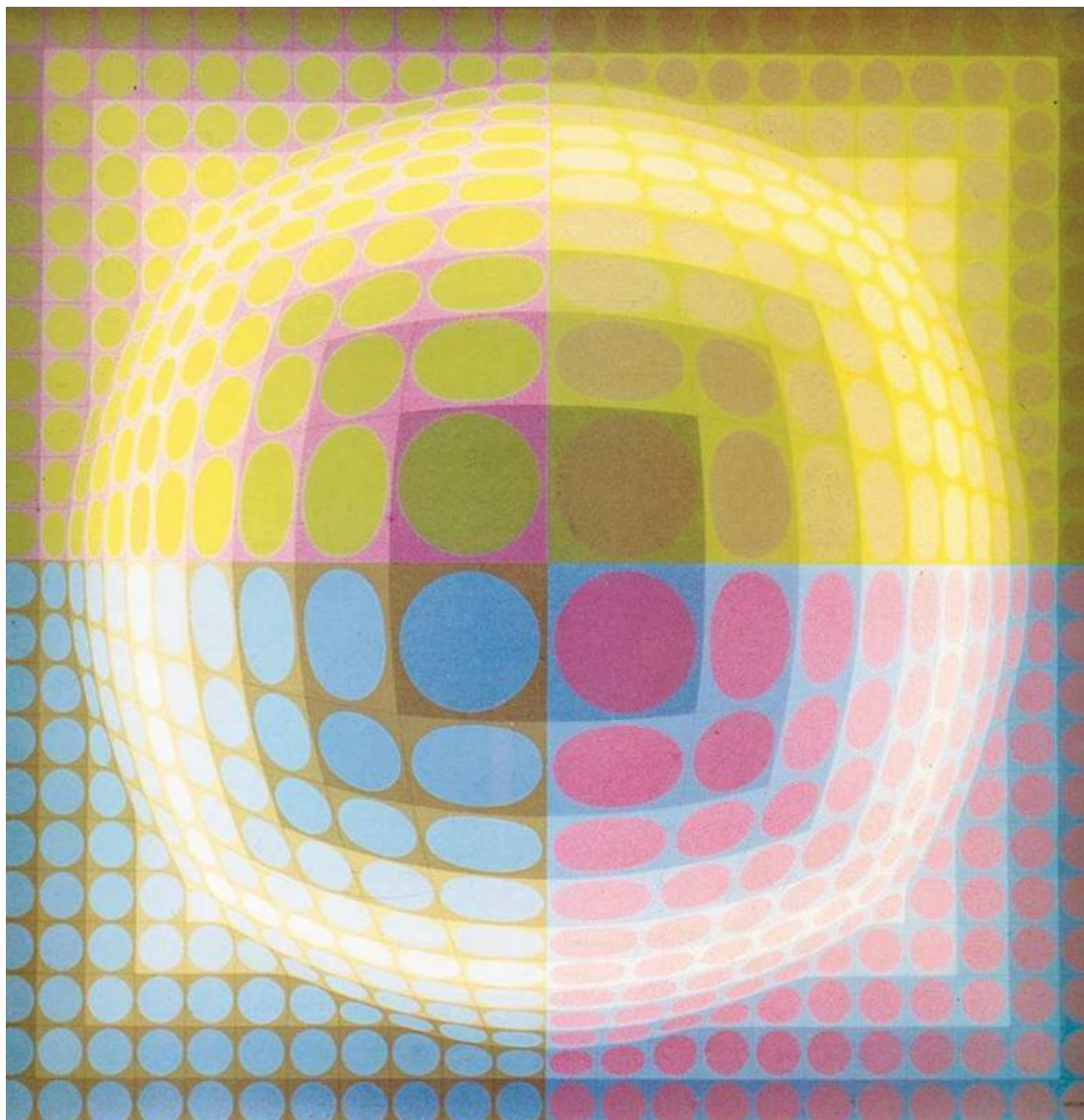
В 1950-х годах мастер, пользуясь черно-белыми квадратами, ромбами, кругами и пятиугольниками, введенными в решетчатую структуру, создавал зрительные эффекты вспышек или внезапных перемещений, таинственных мерцаний или почти физически ощутимых упругих толчков. Таковы композиции «Кандагар» (1951, Музей С. Гуггенхайма, Нью-Йорк), «Миндоро II» (1954–1956, Национальный музей современного искусства, Париж), «Эридан III» (1956, Институт искусств, Детройт), «Сверхновые» (1959–1961, Галерея Тейт, Лондон), «Ондо» (1960, Музей современного искусства, Нью-Йорк). Вазарелли достиг непревзойденного мастерства в исполнении оптических вибраций, что предопределило его бесспорное лидерство в новом направлении – оп-арт.







**В. Вазарелли. «Марсан», 1962 год**



**В. Вазарелли. «Пэл-Кэт», 1973–1974 годы**

В 1960 году в творчестве Вазарелли закончился черно-белый период. Его композиции приобрели красочность, однако художник по-прежнему применял контрастные цвета. В своем творчестве он широко пользовался аксонометрической проекцией и всегда принимал во внимание передвижение своего зрителя относительно полотна. В результате динамика композиций получалась совершенно невероятной, во всяком случае, невозможной при использовании линейной перспективы только с одной точкой зрения. Художник с легкостью создавал даже иллюзию колебания поверхности холста: «Туркез-III» (1963, Городской музей, Амстердам), «Зет» (1966, Музей современного искусства, Монреаль), «Калота МС» (1967, Музей Валлраф-Рихартц-Людвиг, Кёльн).

Мастер всегда придерживался типовых свойств восприятия объекта, которые не связаны с индивидуальными особенностями человека. Он считал, что искусство должно быть не эли-

тарным, а общедоступным. Вазарелли стал инициатором производства произведений, которые можно тиражировать промышленным способом (так называемые мультипли).

В 1970 году вышла в свет книга Вазарелли «Город пластики», где он по-прежнему выступал за искусство социально ориентированное, способное преобразить унылую урбанистическую среду. Мастер работал над монументальными композициями – скульптурой и кинетической керамикой. Эти произведения искусства украсили такие города, как Каракас, Эссен, Монпелье, Монреаль, Париж, Брюссель и Иерусалим.

## Вламинк Морис (1876–1958)

*Морис Вламинк был фовистом по натуре. Настоящий анархист и разрушитель общественных основ, он открыто демонстрировал свою оппозиционность и брутальность по отношению к общественному мнению. Прежде чем стать живописцем, Вламинк работал механиком и токарем, участвовал в гонках как профессиональный велосипедист. В 1929 году художник написал книгу воспоминаний «Опасный поворот», в которой отразилась вся его личность, по-детски открытая, прямодушная и импульсивная. Художник говорил, что всегда предпочитал непосредственность самовыражения созерцательности, рефлексии, рафинированному эстетству.*

Морис Вламинк родился в Париже, в бедной, но интеллигентной семье музыкантов. С ранних лет мальчику пришлось работать, поэтому, несмотря на тягу к живописи, ему так и не удалось получить фундаментального художественного образования.

Живописью Вламинк начал заниматься с 1892 года, став относительно самостоятельным. В 1901 году на одной из художественных выставок он познакомился с Ван Гогом, и все его раннее творчество прошло под влиянием этого выдающегося мастера.

В первых работах явно чувствуется импрессионистическая манера письма. Вместе с А. Дереном Вламинк писал на пленэре, на берегах Сены, создавая эмоциональные, полыхающие сочными красками пейзажи. Радостным настроением пронизана картина «Набережная в Буживале» (1900, частное собрание), где, как и во многих других композициях, художник стремится остановить стремительные мгновения уходящей яркой жизни.



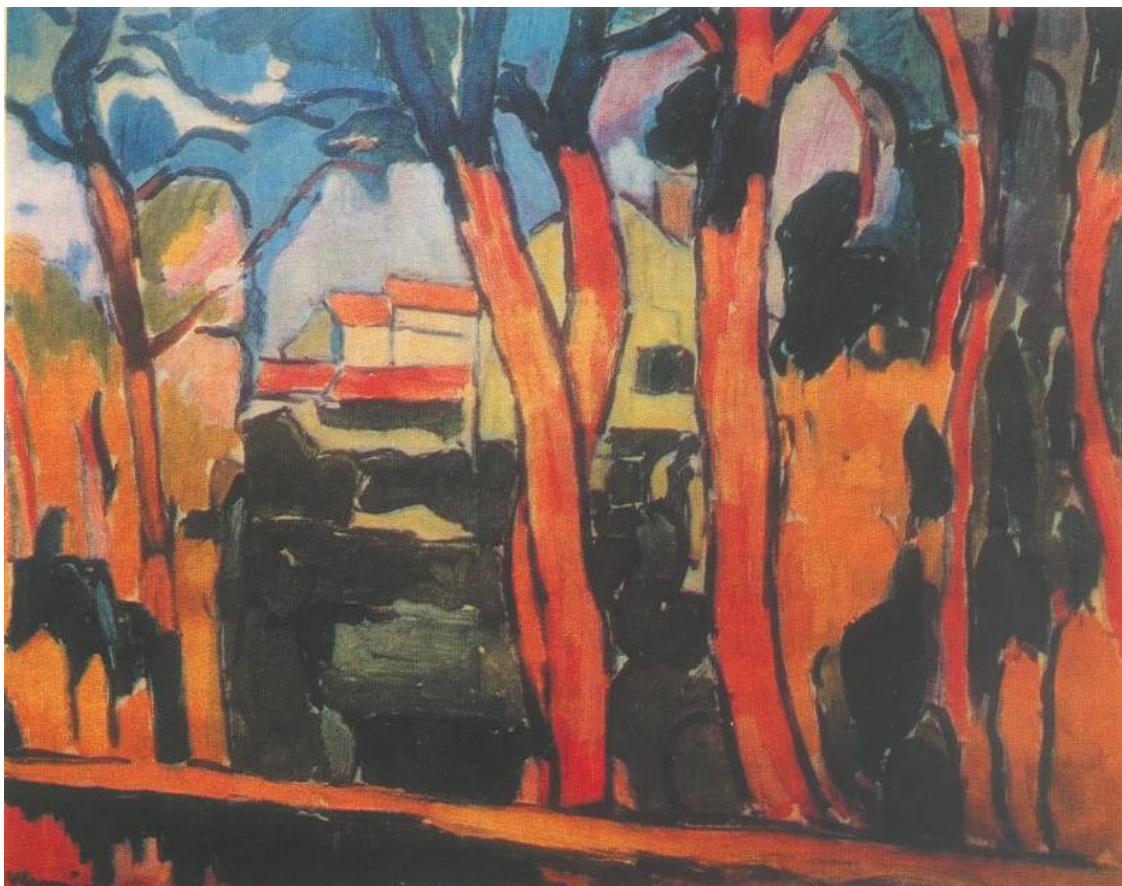
### **М. Вламинк. «Цирк», 1906 год**

В этот период полотна живописца поражают свежестью и сочностью цветовой гаммы. Излюбленные краски Вламинка – лимонная, ультрамариновая и зеленая, как изумруд. Замечательна композиция «Набережная в Булоне» (1900, частное собрание). Первый план картины занимает сочная зелень молодой травы, далее сверкает река, а за ней виден противоположный берег с веселой цепочкой провинциальных домов. В то же время уже здесь чувствуется отход от основных принципов импрессионизма, поскольку цель Вламинка – не столько передать впечатление от природы, сколько изобразить собственное, индивидуальное чувство, вызываемое окружающей средой. Контуры предметов живописец очерчивает очень четко и заполняет внутреннее пространство насыщенными красками. Лишь небо исполнено в духе импрессионистов – оно прозрачно и наполнено легким движением воздуха. Подобное ощущение создается благодаря стремительным и легким бело-голубым мазкам.

В начале 1900-х годов Вламинк познакомился с виднейшими представителями группы фовистов – А. Матиссом и Ж. Руо. Новое течение соответствовало характеру его мировоззрения: ведь Вламинк сам уже вполне осмыслил эстетику этого художественного направления, а потому неудивительно, что фовизму он отдался со всей страстью. Он как нельзя лучше подходил к неукротимому характеру и художественному темпераменту мастера. Теперь экзальтированные краски живописца стали настолько буйными и сочными, что порой Вламинк совершенно пренебрегал тенями и перспективой; в результате пространство холста выглядело как невероятный водоворот красок, превращаясь в сплошную декоративную плоскость. Таковы композиции «Дома в Шату» (1904, Художественный институт, Чикаго), «Красные деревья» (1906, Национальный музей современного искусства, Париж), «Улица в Марли» (Национальный музей современного искусства, Париж), «Барки на Сене» (ГМИИ, Москва).

Замечательна работа «Цирк» (1906), составленная из миниатюрных геометрических элементов. Художник пользуется широкими уверенными мазками, выбирая оранжевый, розовый и зеленый цвета. В результате зритель видит не столько реальный объект, сколько проникается ощущением, которое он вызывает, настроением праздничности и радости.



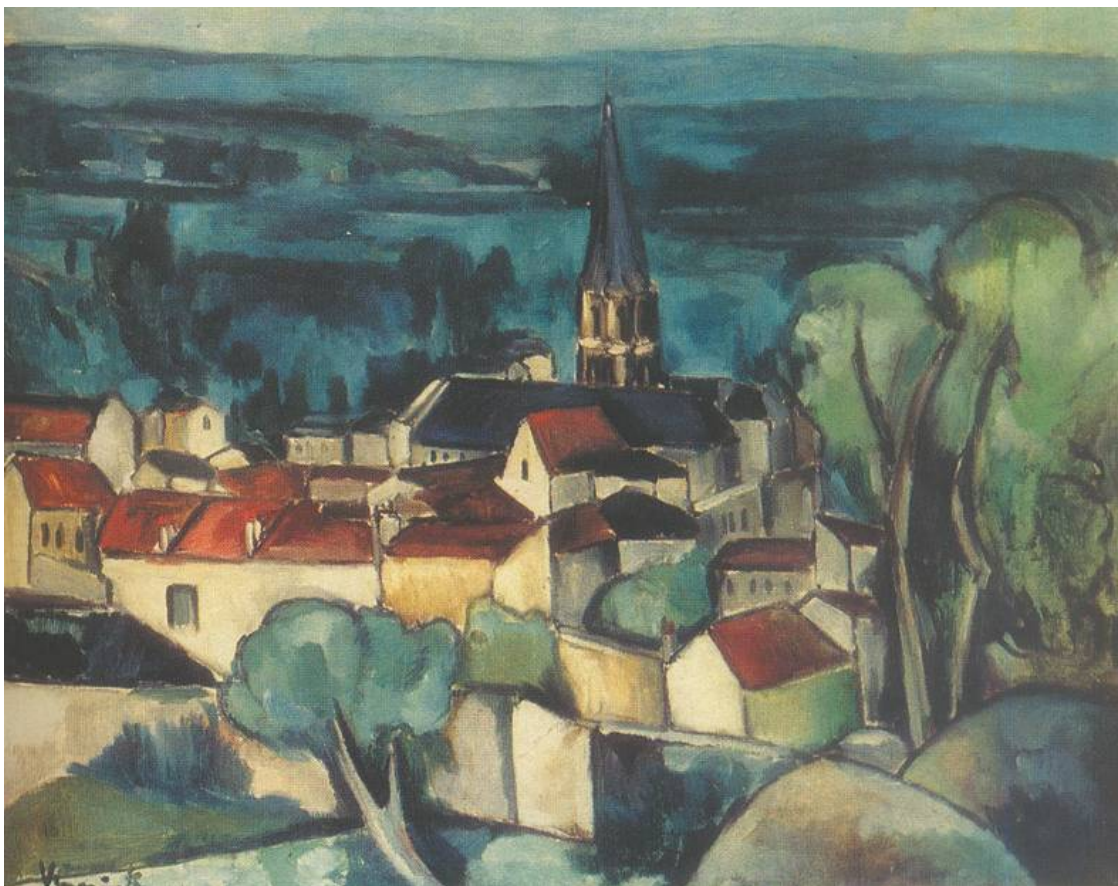


**М. Вламинк. «Красные деревья», 1906 год, Национальный музей современного искусства, Париж**



**М. Вламнк. «Городок Сюрен», 1909 год**





**М. Вламинк. «Городок с церковью»**

В конце 1900-х годов Вламинк увлекся художественной манерой П. Сезанна. Создается впечатление, что художник довел красочное буйство до высшей точки, и его цветовая палитра вдруг приобрела сдержанность и суровость. Как и у Сезанна, в ней теперь доминируют синие и зеленые оттенки. Характер мазка также изменился. Он уже не стремительный и энергичный, а тугой и медленный. Полотна более спокойны по настроению, но и в них прорывается тревожная, почти лихорадочная манера письма, порой разрушающая ясные формы, что свидетельствует об угнетенном состоянии художника в этот период.

В 1911 году художник совершил поездку в Англию. Под впечатлением природы туманного Альбиона Вламинк создал ряд работ романтического характера. Пейзажи, исполненные в темной гамме, пронзают таинственные вспышки, а отраженные в воде контуры прибрежных строений кажутся поднимающимися из холодных глубин («Мост Тауэра», 1911; «Саутгемптон», 1911, обе – в частных собраниях).



**М. Вламинк. «Вид на Сёну»**

В 1925 году Вламинк приобрел дом в Рюэй-ля-Гадельер. Там он и прожил до конца жизни, изображая главным образом сельские пейзажи. Они также овеяны настроением тревоги и таинственности. Используя приглушенную палитру, живописец показывает темные дали, опустевшие безлюдные улицы, непроницаемые стены домов, предгрозовое небо, которое через секунду обрушится на землю. При взгляде на эти полотна зритель чувствует себя участником неведомой, скрытой от глаза драмы. Подобный драматизм характерен для композиций «Размышления» (1925, частное собрание), «Хижины» (1925, Национальный музей современного искусства, Париж), «Дорога» (1926, частное собрание), «Гроза над хлебным полем» (1946, частное собрание) и сближает их с предельно эмоциональным творчеством экспрессионистов.



## Гончарова Наталия Сергеевна (1881–1962)

*В русском искусстве имя Натальи Гончаровой неотделимо от имени Михаила Ларионова. Они работали вместе почти шестьдесят лет. Самое интересное, что в течение этого времени ни один художник не подчинил себе другого. Оба очень самобытные и темпераментные, обладающие безошибочным художественным вкусом, они помогали друг другу полнее раскрыть свою творческую индивидуальность. Гончарова однажды сказала: «Ларионов – это моя рабочая совесть, мой камертон. Есть такие дети, отродясь все знающие. Пробный камень на фальшь. Мы очень разные, и он меня видит из меня, не из себя».*

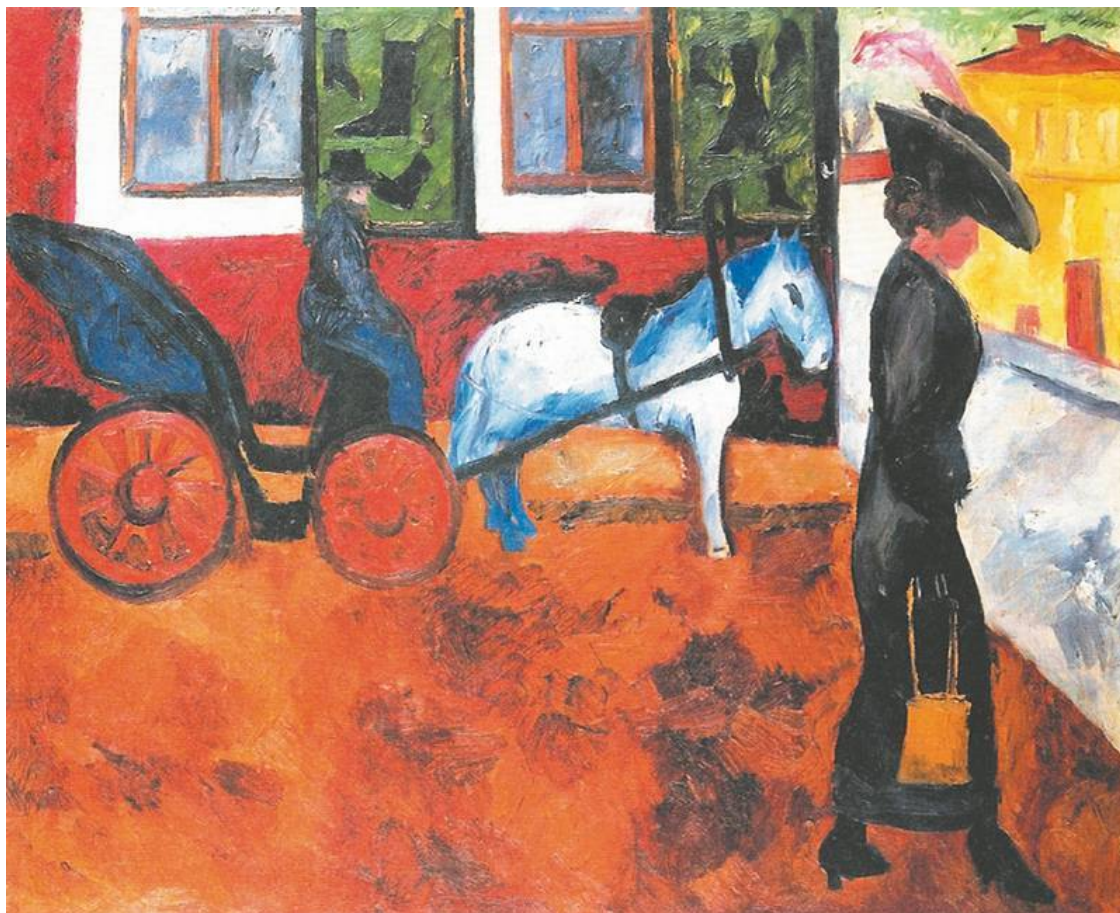
Наталия Гончарова родилась в селе Ладышино недалеко от Тулы. В начале 1890-х годов ее семья переехала в Москву. Здесь, окончив гимназию, с 1899 по 1902 год Гончарова обучалась в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В 19 лет художница познакомилась с Михаилом Ларионовым. С этим человеком судьба связала ее на всю жизнь. Их фамилии почти всегда произносили как одну – Ларионов и Гончарова.

Сначала Гончарова посещала скульптурное отделение училища, где ее преподавателем был П. Трубецкой. Позже она поступила в класс живописи к К. Коровину. К сожалению, училище Гончарова закончить не захотела, но за годы учебы успела получить великолепные профессиональные навыки. Опыт, полученный у замечательных русских мастеров, позволил ей позже проявить свои выдающиеся способности декоратора, когда художница занималась оформлением некоторых московских особняков.

Первые работы Гончаровой представляют различные пейзажи, романтические и прозрачные, исполненные пастелью в классическом стиле. Под влиянием Ларионова художница заинтересовалась творческой манерой импрессионистов, хотя переработала ее в своем духе. Она писала натюрморты, пейзажи и жанровые сценки, но непременно использовала контурную обводку предметов и моделей, что уже более характерно для представителей постимпрессионизма. Большинство этих композиций художница создавала в фамильных имениях в Тульской губернии и на Полотняном Заводе Калужской губернии.

В это время Гончарова начала экспонировать свои работы на выставках Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Ее композиции украшали выставки Московского литературного кружка, Московского товарищества художников, Союза русских художников, «Золотого руна», в Салоне Издебского. Ее картины увидели в парижском Осеннем салоне и на биеннале в Венеции.

После 1910 года вместе с Ларионовым Гончарова принимала активное участие в организации выставок русских футуристов – «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Мишень». Кроме того, она представляла свои композиции на выставках «Мира искусства», «Синего всадника», «Союза молодежи», «Московского салона», а также за рубежом – «Синий всадник» в Мюнхене и в Хельсинки (1912 и 1914), в Риме, Лондоне, в берлинской галерее «Штурм». От остальных художников Гончарова отличалась тем, что старалась сделать образы доступными и понятными зрителю. Она увлекалась многими направлениями в искусстве; ей нравилось народное примитивное творчество – вывески и лубок. В то время как большинство художников вносило в свои композиции элементы урбанизации и механизации, Гончарова нисколько не изменила себе. Ее работы простодушны и безыскусственны. Она не хотела следовать традиции, а призывала «жить в традиции», как это делали древние народные мастера. Гончарова считала, что только в этом случае можно создать истинное, «надличное» искусство.



### Н. Гончарова. «Московская улица»

Решительно протестуя против индивидуализма в искусстве, Гончарова декларировала: «В век расцвета индивидуализма я разрушаю эту святая святых и прибежище ограниченных как несоответствующее современному строю жизни и будущему ее строю... Если у меня и происходит столкновение с обществом, так только из-за непонимания последним основ искусства вообще, а не из-за моих индивидуальных особенностей, понимать которые никто не обязан».

Таким образом, испытав многочисленные западные авангардные влияния, источник своего творческого вдохновения Гончарова нашла в искусстве России и Востока. Правда, Россию она всегда считала по духу восточной страной. В глубинных основах искусство Гончаровой связано с примитивной иконой, ее выразительной пластикой и строгой хроматической гаммой.

Лучшие работы художница создала в 1910-е годы. Это примитивистская композиция «Мытье холста», полиптихи, каждый из которых составляет девять картин – «Сбор винограда» (1911) и «Жатва» (1911). На создание некоторых картин Гончарову вдохновили сюжеты Апокалипсиса. Обращаясь к мотивам христианской иконографии, художница пользовалась традиционными приемами и схемами, характерными для этого вида искусства («Богородица с младенцем»). В то же время какие бы то ни было рамки всегда сковывали Гончарову, и она в этом случае допускала свободную пластическую трансформацию фигур. Она намеренно усиливала звучность красок, и в результате композиция обретала свежесть и оригинальность, становилась похожей на лубочные народные картинки.

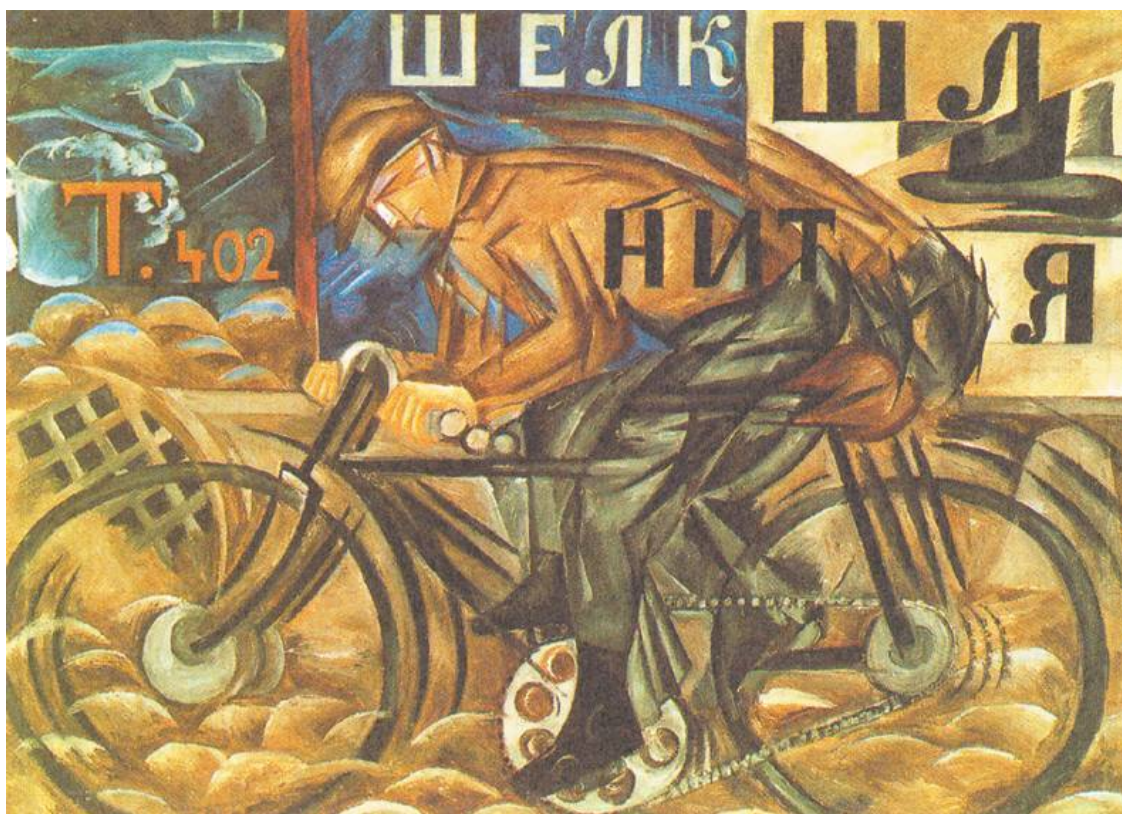
С 1912 по 1914 год Гончарова создала серию графических работ. Она занималась иллюстрированием поэмы футуристов А. Крученых и В. Хлебникова «Игра в аду». Эти работы намеренно грубоваты; черное и белое вступают здесь в непримиримое противоречие, они сим-

волизируют два противоположных начала в мире, между которыми идет непрекращающаяся борьба.

В оформлении книг Гончарова проявила новаторство: одной из первых в Европе она стала использовать технику коллажа. Особенно интересен в этом отношении коллективный сборник «Мирсконца» (1912), оформленный Гончаровой. Художница украсила каждый экземпляр книги цветком из тисненого золота, причем ни одно из растений не было похоже на другое.

Кроме того, Гончарова сделала иллюстрации для повести Крученых «Путешествие по всему свету» и отрывка из поэмы Хлебникова «Вила и леший», где образ Вилы, произрастающий как бы из самой природы, обладает почти монументальным характером. Один из современных критиков так отозвался о последней работе художницы: «Примененный Гончаровой масштабный сдвиг объясняется не своеволием иллюстратора, а тонким пониманием текста... Вила – персонифицированный образ природы, это подтверждается и первоначальным названием поэмы «Природа и леший».

Иногда художница становилась соавтором поэта, поскольку не могла совладать с собственным видением материала. Так произошло с книгой Крученых «Две поэмы. Пустынники. Пустынница» (1913). Здесь на семь страниц стихотворного текста приходилось четырнадцать иллюстраций. Особенно интересна иллюстрация, рассказывающая об искушении отшельника. Святого старца крепко схватил за руку бес-искуситель, а вдалеке видны только отблески крыльев отлетающего ангела-хранителя.



**Н. Гончарова. «Велосипедист», 1913 год, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург**

В том же году Гончарова написала свое знаменитое полотно «Велосипедист» (Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), где художнице удалось поразительно точно пере-



дать скорость движения. Сливаются мелькающие мимо велосипедиста лавочные вывески, рас-  
слаиваются от быстрого движения колеса и сам человек, пригнувшийся к рулю.

В 1914 году увидел свет альбом литографий Гончаровой «Мистические образы войны». Эти работы прославляют подвиг русских солдат. Здесь почти нет трагизма и ощущения апокалипсиса. Основным настроением является патриотический подъем, а герои напоминают лубочные образы. Гончарова всегда глубоко ценила искусство, созданное народом; она была лидером примитивного направления в русском авангарде.

Чуть позже Гончарова и Ларионов стали идейными вдохновителями нового течения, которое они называли лучизмом. Работы, созданные в подобном духе, отмечены необычным сочетанием острого реализма и экспрессивности. Типичным образцом лучистской картины считается «Московская улица». Изображение на полотне плоскостное; предметы также составлены из простейших форм – квадратов и прямоугольников. Улицы и здания заставляют вспомнить детские рисунки; шляпка женщины рифмуется с округлым контуром кузова повозки извозчика.

Вообще творчество художницы развивалось попеременно в двух направлениях: часть композиций имеет футуристическую, часть – лучистскую направленность. Так, в стиле лучизма исполнены картины 1913 года «Лес» и «Кошки». Однако в том же году Гончарова пишет картину, типичную для представителей футуризма, – «Аэроплан над поездом» (Музей изобразительных искусств Татарстана, Казань). А вскоре художница самостоятельно освоила концепцию беспредметного искусства и выразила ее в полотне «Пустое пространство» (1913–1914).

В 1915 году Гончарова вместе с Ларионовым переселилась в Париж. Там они вместе прожили пятьдесят лет. Главным занятием художницы в это время стала сценография. Она оформляла костюмы и делала эскизы декораций к постановкам «Русских балетов» С. Дягилева. Особенно запомнилась зрителям антреприза «Золотой петушок» на музыку Н. Римского-Корсакова и балет «Жар-птица» И. Стравинского. Гончаровой удалось искусно объединить изысканную красочность и наивные образы, свойственные русскому лубку.

Театр захватил воображение Гончаровой. Вместе с Ларионовым и самостоятельно в 1915–1917 годах она оформляла по просьбе Дягилева балеты «Литургия» и «Садко» (И. Стравинский), «Испанскую рапсодию» (М. Равель), в 1921–1923 годах – «Лисицу» (И. Стравинский), «На Борисфене» (С. Прокофьев), «Игрушки» (Н. Римский-Корсаков), с 1930 по 1940 год – «Богатырей» (А. Бородин), «Кашея Бессмертного» (Н. Римский-Корсаков).





**Н. Гончарова. «Испанка», 1916 год, собрание В. С. Семенова**

За время проживания в Париже Гончарова написала множество натюрмортов, пейзажей, портретов, настойчиво пытаясь найти новые средства выразительности своих образов. Она иллюстрировала немецкое издание «Слова о полку Игореве». Из живописных полотен очень интересен «Завтрак», который так нравился в свое время знаменитой поэтессе М. Цветаевой. Ее очень увлек извечный сюжет, где мужчина изображен вместе с обманутой женой и разлучницей «не-женой». Поздние работы художницы вызывали у критиков восторг. Их называли песнопениями. Небывалый успех имели «Испанки». Эта тема нравилась Гончаровой, и она

много раз запечатлевала любимые образы на отдельных полотнах и в виде полиптихов. В газете писали об «Испанках»: «Да это же не женщины, это – соборы».

Умерла Наталия Гончарова в 1962 году в Париже. Ее последней работой стало оформление фестиваля в Монте-Карло, устроенного по случаю 15-летия со дня смерти М. Фокина, знаменитого постановщика балетов, для которого когда-то художница работала и который помог полному раскрытию ее творческого потенциала.

## Грис Хуан (1887–1927)

*До конца жизни Грис сохранял преданность принципам кубизма. Он был единственным его последовательным представителем, поскольку даже Пикассо и Брак в 1920-е годы отошли от ортодоксального кубизма. Размышляя о своем творчестве, Грис говорил: «Писать – это предвидеть, что произойдет в ансамбле картины, когда в ней появятся такие-то форма и цвет, предвидеть, что этот ансамбль, как некая реальность, сможет внушить тому, кто на него смотрит. Таким образом, развивая сюжет картины, я являюсь своим собственным зрителем».*

Хуан Грис родился в Мадриде. С 1902 по 1904 год он посещал мадридскую школу искусств и ремесел. Окончив школу, он иллюстрировал журналы, создавая графические работы в духе модерна, продолжал учиться у Х. М. Карбонеро.

В 1906 году Грис переехал в Париж и поселился на Монмартре. Больше он никогда не покидал пределов Франции. Художник попал в столицу Франции как раз в то время, когда кубизм набирал силу. Грис изучал творческую манеру П. Сезанна, много общался с писателями и художниками-авангардистами. Сдружившись с П. Пикассо и сблизившись с его объединением «Бато Лавуар», молодой художник проникся идеями кубистов начал рисовать кубические композиции. Под влиянием аналитической системы Ж. Брака Грис создал «Натюрморт» (1911, Музей современного искусства, Нью-Йорк), «Стол в кафе» (1912, Художественный институт, Чикаго), «Гитара и цветы» (1912, Музей современного искусства, Нью-Йорк), «Пикассо» (1912, частное собрание, Чикаго).

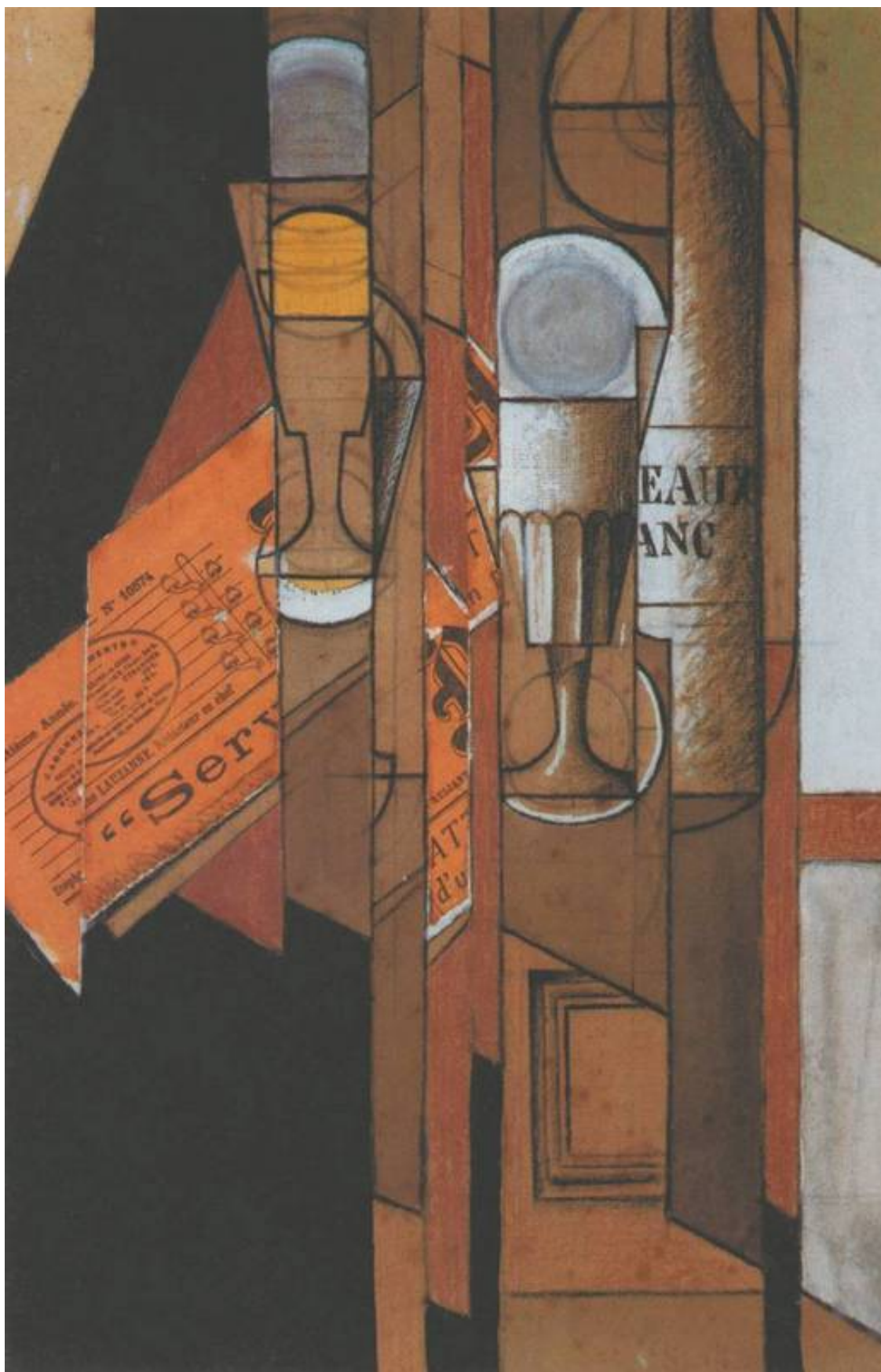
Становление Гриса как художника было долгим – целых шесть лет, а поначалу о нем говорили только как о последователе Пикассо. В апреле и в октябре 1912 года состоялись выставки художников-кубистов. После них о Грисе стали говорить как о величине вполне самостоятельной. «1912 год – блистательный год для Хуана Гриса, – писал Ф. Эльгар. – В то время как его друзья доводили анализ до предельной дробности объемов, путаницы линий и мало понятных обозначений-знаков, Грис стремился к простоте, ясности и точности формы. В его геометрических, несколько монохромных произведениях предметы выступают четко, без светотеневой усложненности, без напластования планов... Его натюрморты в особенности демонстрируют желание оживить поверхность холста новыми ритмами».

Первой самостоятельной композицией Гриса считается «Керосиновая лампа» (1912, Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло). Это полотно выглядит очень декоративно благодаря диагоналям, проходящим сверху вниз и слева направо. Формы предметов, искусно подсвеченные зеленым, желтым и голубым цветом, сливаются в единый красочный ансамбль. Еще более декоративна композиция «Натюрморт с цветами» (1912, Музей современного искусства, Нью-Йорк), в центре которой представлена гитара. Гитара призвана служить, по словам Гриса, «данью уважения Браку». Цветы-кружочки, моделированные синим, придают полотну нарядность и разнообразие своими дробными ритмами.

С 1913 года Грис, как и прочие кубисты, приходит к синтетическому кубизму. Он широко применяет имитации дерева, использует в работах наклейки из газет и обоев («Натюрморт с гитарой», 1913, Центр Помпиду). Четкие прямоугольники в этой композиции замечательно смотрятся со вставками псевдо-мрамора, созданными свободной и как будто играющей кистью. Чувствуется, что сам Грис в восторге от эффекта, производимого вставками; он обыгрывает их ровными, спокойными полосами. Кроме того, в эту картину вводится и чисто изобразительный элемент: женщина, несущая на плече ребенка, на фоне пейзажа. Создается впечатление, будто перед зрителем открывается занавеска, а за ней виден кадр с реально показанными фигурой и пространством. Этим реальным элементом Грис хочет просто напомнить о пройденном пути;



он же отдает предпочтение новому живописному языку и новому видению мира. Реальный кадр по размерам очень мал и играет подчиненную роль по отношению к логике плоско трактованных форм.



Х. Грис. «Рюмки, газеты и бутылка вина», 1913 год

В это же время Грис выработал метод так называемых решетчатых построений, что придает композициям некий чертежный характер, который усиливают такие детали, как, например, рисунок обоев или крышка шахматной доски. Что же касается решетчатых построений, то художник предварительно расчерчивал плоскость холста, а ячейки заполнял фрагментами натуральных форм. Благодаря этому живопись Гриса часто воспринималась как излишне сухая, и это объясняет его сближение с объединением пуристов в 1921 году.

В работах 1915–1916 годов усиливается декоративность, пространственные отношения становятся более сложными («Натюрморт перед открытым окном. Площадь Равиньян», 1915, Музей искусств, Филадельфия; «Шахматная доска», 1915, Художественный институт, Чикаго). В период Первой мировой войны Грис начал пользоваться системой точечных мазков. Биограф Гриса Канвейлер считает, что в этом сказалось влияние военных лет. Грис почувствовал свое испанское происхождение, а потому работы этих лет величавы и благородно сдержанны. Художник хотел противопоставить неустроенности военного времени искусство величавое, монументальное, классическую форму кубизма. Канвейлер пишет: «Нельзя не видеть строгого величия, замечательной плотности тех пластических сооружений, которые Грис создает на своих полотнах в течение этих четырех лет... Плоская и окрашенная архитектура, которую он создает своей живописью, кажется замкнутой и гордой. Все сведено к ровной поверхности. Вписываемые в нее предметы – это продуманные эмблемы, настоящие концепции. Все эти признаки хорошо заметны в таких картинах, как, например, «Игральные карты и сифон» (1916, Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло), «Клубничное варенье» (1917, Художественный музей, Базель), «Трубка и ваза с фруктами» (1918, Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло). Сам же Грис считал, что «...архитектурная сторона живописи – это математика, абстракция. Я хочу ее конкретизировать: Сезанн из бутылки делал цилиндр, а я, отталкиваясь от цилиндра, делаю бутылку».

Особенно интересной представляется композиция «Игральные карты и сифон», где каждый предмет (рюмка, стол, сифон, карты) обладает собственным двойником, и эти тени-двойники черные и плоские, как и сами предметы. Эти двойники активно вторгаются в плоскость холста и участвуют в его формировании. Цвета не совпадают с очертаниями предметов, они перекрываются через край. В результате цвет и форма живут своей отдельной жизнью.

В последнее десятилетие жизни художник особое внимание уделял изображению человеческой фигуры, что ранее было для него нехарактерно («Девушка с мандолиной» (реминисценция по Коро), 1916, Художественный музей, Базель; «Арлекин с гитарой», 1917, частное собрание, Нью-Йорк). Особенно необычны серии, изображающие Арлекинов и Пьеро (1919–1923). Вместо кубических изломанных форм зритель видит скругленные формы и монументальные объемы, написанные свободной широкой кистью. В традициях типичной неоклассики исполнены поздние натюрморты, которым свойственны лаконичные крупные формы («Канигу», 1921, Галерея Олбрайт-Нокс, Буффало; «Гитара и нотная тетрадь», 1926, частное собрание, Нью-Йорк).

В 1922–1924 годах Грис оформлял ряд балетных спектаклей для труппы С. Дягилева. В последние годы жизни художник тяжело болел, и, вероятно, из-за этого произошло некоторое угасание его новаторства, хотя он много размышлял над проблемами кубической теории. Грис читал многочисленные лекции, писал статьи, в которых рассказывал о базисной математической структуре живописи. По мере дальнейшей работы художника основа заполняется рифмами аналогий и оживляется предметными изображениями. В 1927 году Хуан Грис умер от болезни легких.



## Грос Георг (1893–1959)

*В отличие от большинства художников авангардных направлений Георг Грос никогда не пренебрегал работой с натурой. Он выработал собственный неповторимый стиль, который сам называл «острым, как нож». Однако критики часто утверждали, будто художник не способен показать немецкий пролетариат как героический класс. Несмотря на это, Грос всегда пользовался невероятной популярностью. Он считался даже модным художником, что самого мастера весьма огорчало...*

Георг Грос родился в Берлине. В 1909 году он поступил в Дрезденскую академию художеств, окончив которую в 1912 году, стал обучаться в берлинской Школе прикладного искусства (1912–1914), где его учителем был Эмиль Орлик.

В 1918 году вместе с В. Герцфельде и Дж. Хартфильдом художник вступил в берлинский Клуб дада. В это время он часто работал для сатирических журналов с антимилитаристской направленностью – «Крах», «Дада» и «Кровавый Эрнст». В 1920 году Грос выступил одним из наиболее активных организаторов Первой международной выставки-ярмарки дада. Немецкие дадаисты признали Гроса своим бесспорным лидером – настолько несомненным и ярким было его художественное дарование. Сыграл важную роль и природный темперамент организатора, и четкое понимание политической ситуации в обществе. Дадаисты, как и многие представители творческой интеллигенции, сочувствовали революционным идеалам, в то время они критиковали буржуазию и умеренную политику периода Веймарской республики.



### **Г. Грос. «Столпы общества», 1926 год**

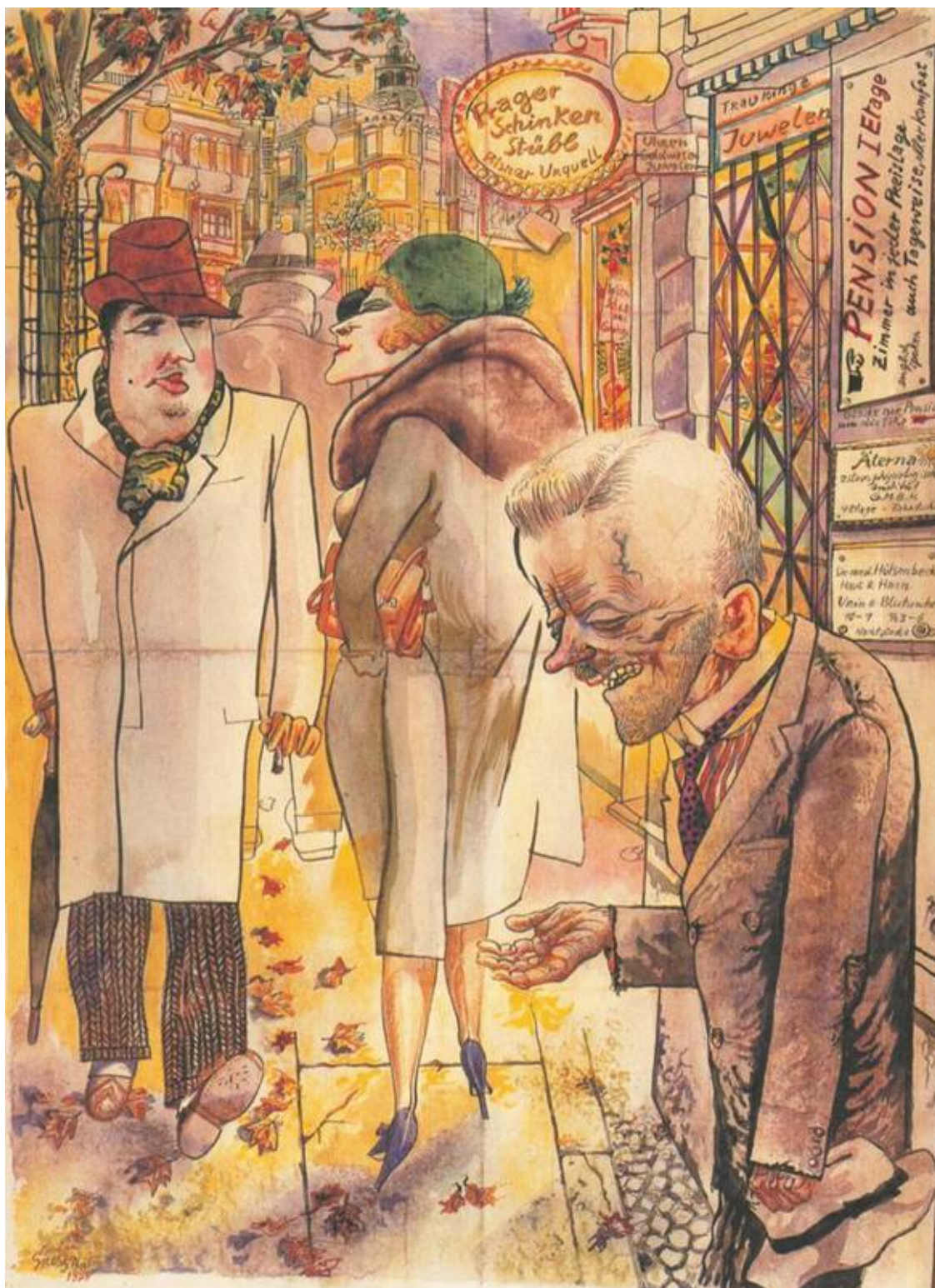
Еще до начала Первой мировой войны Грос мечтал создать трехтомный графический цикл «Безобразия немцев». Для него это безобразие заключалось прежде всего в господстве ложной красоты как в буржуазном искусстве, так и в общественной жизни. Художник сохранил верность этим идеалам на всю жизнь, чего нельзя сказать, например, об идеалах дадаизма, от которых со временем мастер отошел и стал одним из ярчайших представителей немецкого экспрессионизма.

Георг Грос прославился как сатирик. Его работы начала 1920-х годов отмечены беспощадной, уничтожающей критикой современного фальшивого общества: «Метрополис» (Музей современного искусства, Нью-Йорк), «Похороны. Посвящение Оскару Пеницу» (1917–1918, Государственная галерея, Штутгарт).

Творческую эволюцию художника легко проследить по его многочисленным книгам и статьям, в которых он излагал собственный взгляд на изобразительное искусство. Так, в 1925 году Грос выпустил книгу «Искусство в опасности», где выражал разочарование в авангардизме художника современного типа, который все больше обнаруживает сходство с буржуазным предпринимателем.

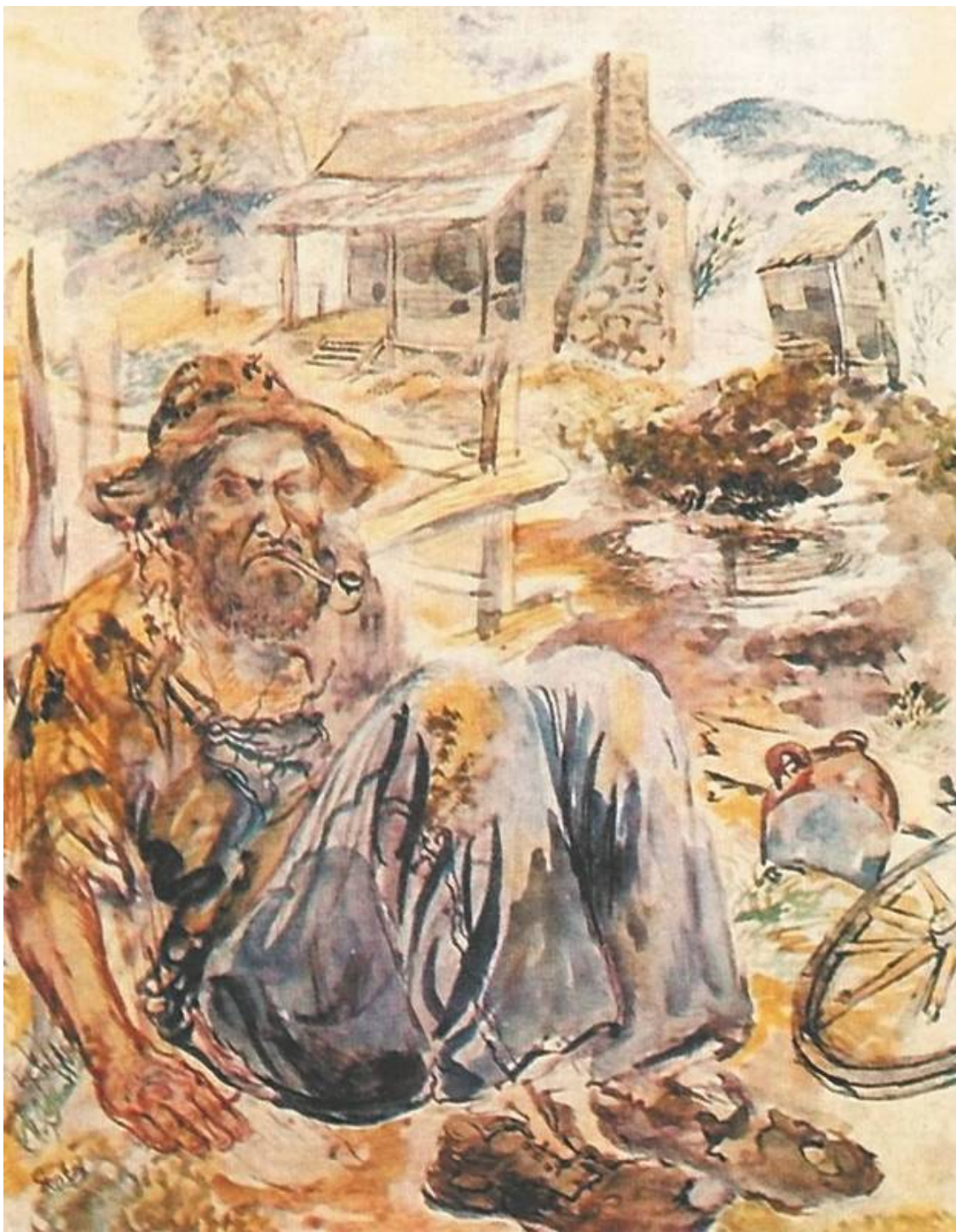
Для графических циклов Гроса характерна выразительная линия с легким намеком на светотень. Пользуясь этим приемом, художник получил многообразные возможности для изображения экспрессивного и психологически верного сюжета. Таковы циклы «Лицо господствующего класса» (1921), «Се человек», «Расплата следует» (оба – 1922).





Г. Грос. «Столпы общества», 1926 год





**Г. Грос. Иллюстрация к роману Э. Колдуэлла «Табачная дорога», 1945 год**

Практически сразу за появлением очередного цикла следовал общественный скандал. Литографии Гроса шокировали. Художника много раз подвергали штрафам за оскорбление рейхсвера либо за ущерб, причиненный общественной морали, либо за богохульство. В этих рисунках сказалось прежнее увлечение дадаизмом, представители которого часто использовали в своих работах шокирующе гротескный уличный рисунок.

В период Веймарской республики Грос стал лидером направления «новая вещественность». Свои модели он старался написать максимально объективно и подчеркнуто детализированно. Такова композиция «Феликс Вайль» (1926, частное собрание).

Грос не изменил себе и после прихода к власти фашистов. Накануне захвата Гитлером власти в одном из сатирических журналов появился рисунок мастера, направленный против нацизма. Теперь скандал сделался гораздо более серьезным, чем когда-либо до этого, поскольку Гроса объявили врагом немецкого народа, а само его творчество называли культуро-большевизмом.

В 1933 году, накануне провозглашения Гитлера рейхсканцлером Германии, Грос эмигрировал в Нью-Йорк, с грустью думая о засилье массовой культуры и все большей механизации духовной жизни человека. В Америке Гросу удалось открыть собственную школу. В этот период он пытался найти положительный идеал, впрочем безуспешно. В американский период он то создавал работы в реалистической манере, словно пытаясь забыть свои ранние сатирические рисунки («Автопортрет», 1938, частное собрание), то снова вспоминал экспрессивную манеру, принесшую ему огромную славу, и писал энергичные и внутренне напряженные картины («Помни. Автопортрет на фоне развалин», 1936–1937, частное собрание).

Грос вернулся на родину, в Германию, в 1959 году, незадолго до смерти. В истории искусства он остался все-таки благодаря своим сатирическим рисункам. Недаром французский художественный критик Ф. Фельс очень точно заметил: «В лице Гроса Германия нашла своего Домье».



## Гуттузо Ренато (1912–1987)

*Ренато Гуттузо всегда стремился разрушить ограниченное живописное пространство. Он был убежден: холст не должен восприниматься как ограничивающий экран; его задача – выйти на зрителя и включить его в происходящее действие. Таким образом плоскость превращалась в открытое с двух сторон пространство. Впервые в истории искусства благодаря Гуттузо живопись оказалась очень тесно связанной с кинематографом и прежде всего с неореализмом в кино, с его остросоциальной направленностью. Гуттузо любил говорить: «В прошлом я искал пути к будущему или, по крайней мере, к тому, что возможно в будущем».*

Ренато Гуттузо родился в городе Багерия. Он был человеком всесторонне образованным: в Палермском университете учился на факультете права и классической филологии. Увлечшись живописью, он сначала занимался в мастерской простого ремесленника из Палермо, и самыми первыми живописными произведениями художника стали расписанные повозки. Здесь же, в Палермо, он познакомился с такими известными художниками, как Карра, Кампилья и Сирони, которые в известной степени повлияли на формирование его творческой манеры. Эти мастера помогли Гуттузо обратить на себя внимание публики, включив его работы в художественный конкурс «Премия Кремона».

Искусствоведы делят творчество Гуттузо на несколько периодов: первый – довоенный, второй – период Сопротивления, третий – послевоенные годы (1945–1949), четвертый – период неореализма (1949–1955), пятый – последний, заключительный.

Каждый период отмечен своими ключевыми работами. Так, композиции 1930-х – начала 1940-х годов характеризуются приверженностью к экспрессионизму. Для искусства Гуттузо этого времени характерна прежде всего острая социально-политическая окраска. Каждая картина дышит ненавистью к диктатуре и верой в созидательную энергию простых трудовых людей.

В 1937 году Гуттузо писал фигуры в интерьере: «Женщина на балконе», «Женщина, открывающая дверь», «Женщина в окне».

Стремление к активизации изобразительного пространства чувствуется в таких работах, как «Обнаженные», «Сидящая женщина», «Читающая женщина». Эти ранние работы еще проникнуты поэтическим восприятием окружающего мира. Например, в композиции «Палинуро» художник показывает выброшенного на берег пловца. Поэтично изображение сурового и бескрайнего, но исполненного величия моря с его пенными валами, где так гармонично смотрится стройная фигура молодого человека.

Эксперименты с обширными цветовыми плоскостями демонстрируют работы «Уход за лимонными деревьями» и «Автопортрет».

Практически все графические работы этого десятилетия связаны с сюжетами «Бегство с Этны» (1939) и «Распятие» (1941–1942, обе – Национальная галерея современного искусства, Рим). Уже в ранних произведениях Гуттузо практически не заботился о точном воспроизведении действительности. Ему требовалось найти наиболее энергичные формальные решения.

Молодому художнику представлялось, что секреты, которые он ищет, находятся в выраженных работах Сезанна, и он постоянно копировал картины знаменитого французского мастера. Наконец он обрел необходимый ему динамизм и особенности изображения наиболее энергичных ракурсов, благодаря чему картины художника приобрели живость и экспрессию. Так, «Распятие» представляет собой решительный протест против фашизма, как и множество рисунков того времени. Интересно, что в эскизе к «Распятию» Гитлер изображен в образе одного из палачей.

Не менее драматично «Бегство с Этны», где все пространство полотна заполнено испуганными полуодетыми людьми, мечущимися лошадьми и обезумевшими волами. Эти фигуры выхвачены из сумрачного фона ослепительными кричащими вспышками света. Нарочитая грубость изображения, каждая деталь, даже такая бытовая, как стул, брошенный на переднем плане, сообщают работе ощущение трагического хаоса. В то же время картина пронизана общим ритмом, который передает внутреннее состояние толпы, чувствующей смутный гул надвигающейся катастрофы.

В 1941 году у Гуттузо возник замысел композиции «Резня», прообразом для которой послужила бы известная работа А. Дюрера «10 000 христианских мучеников», однако это произведение так и осталось неоконченным.

С 1943 по 1945 год Гуттузо стал активным участником движения Сопротивления, вступив в одну из партизанских бригад. В этот период его главной темой стала героическая борьба против порабощения.

В 1944 году художник создал серию «С нами Бог!», являющуюся откликом на расправу гитлеровских солдат с заложниками. Эти листы также сделаны в манере экспрессионизма. Чтобы усилить воздействие на зрителя и передать кошмар происходящих событий, Гуттузо изображал фигуры распластанными на плоскости. Эти композиции, перенасыщенные переплетающимися сложнейшим образом фигурами, действительно производили невероятное впечатление. Контуры людей как бы растворялись в живописной материи, и можно было лишь чувствовать ее биение благодаря вспышкам интенсивных пятен и пересечениям линий. Работы «С нами Бог!» воспринимались как некое мистическое откровение.

В 1946 году Гуттузо возглавил «Новый фронт искусств», в котором объединились все художники, отрицавшие фашизм, к какому бы художественному направлению они ни принадлежали. С концом фашизма эта группировка распалась, а Гуттузо стал лидером неореалистов.

По окончании войны в творчестве художника наступил зрелый период. Он сложился в результате обобщения творческих достижений экспрессионистов и кубистов, особенно Пикассо, а также обращения к опыту мастеров XIX столетия – Гойи, Делакруа, Жерико, Домье и Курбе.



**Р. Гуттузо. «Захват земли в Сицилии», 1948 год, Академия художеств, Берлин**

В это время художник создавал главным образом картины большого масштаба, которые напоминали исторические полотна с большим количеством персонажей. В то же время он сохранял индивидуальность каждого действующего лица, которая не терялась на фоне общего экспрессивного и динамичного массового действия. Одно из центральных полотен этого периода – «Захват земли в Сицилии» (1948, Академия художеств, Берлин), где идейная насыщенность достигается с помощью предельного заполнения пространства полотна и массивных форм. Цветовая гамма композиции чрезвычайно насыщена, отчетливо просматриваются детали как переднего, так и заднего плана. Что же касается фигур, составляющих общую массу, то каждая из них нуждается в длительном рассматривании.

Невероятный успех на биеннале в Венеции имела картина «Битва у моста Амиральо» (1951–1952, библиотека Фельтринелли, Милан). В качестве моделей Гуттузо использовал простых сицилийских крестьян, в которых сумел увидеть прообразы солдат армии Гарибальди. Даже когда художник создавал отвлеченные композиции, то они больше напоминали плакат благодаря типизации образов («Девушка, поющая “Интернационал”», 1953). Критики писали о Гуттузо в это время: «Его картины и рисунки взяты прямо из жизни. И поскольку они отражают жизнь с разных сторон, они способны передать нам свой жизненный заряд». Постепенно художник начал отказываться от строгости и ограниченности кубических форм и вновь обратился к излюбленной им подвижности контура.

В 1950–1960-х годах Гуттузо часто создавал конкретные и в то же время типичные образы людей из народа («Рокко у патефона», 1960–1961, ГМИИ, Москва; «Человек, который ест спагетти»). Для этих работ характерна обобщенная, мастерская лепка формы, цветовые контрасты и выразительность рисунка.



В середине 1950-х годов Гуттузо написал большую серию композиций, посвященных тяжелому труду горняков Сицилии.

Центральным полотном серии является крупноформатная композиция «Серные копи» (1955, Центр культуры, Кортина д'Ампеццо), где рифмуются каменистый, трудный рельеф шахты и изможденные, напрягшиеся в мучительном усилии тела рабочих.

Кроме того, Гуттузо создал ряд возвышенных, исполненных величия пейзажей («Пейзаж в Калабрии», 1953), натюрмортов, напоминающих метафоры, где остро ощущается близкое присутствие человека («Кукуруза», «Две розы», «Корзина, клещи и молоток»).

Принцип «монтажа кадров» использован мастером в изображении сценок городской жизни, будь то молодежный танец («Буги-вуги в Риме», 1953, частное собрание, Рим) или отдых на пляже («Пляж», 1955–1956, Национальная галерея, Парма). Единый пространственный поток содержит отдельные острохарактерные образы, и кажется, что моментальные эпизоды выхвачены наблюдательным взглядом художника из проносающегося мимо жизненного потока.

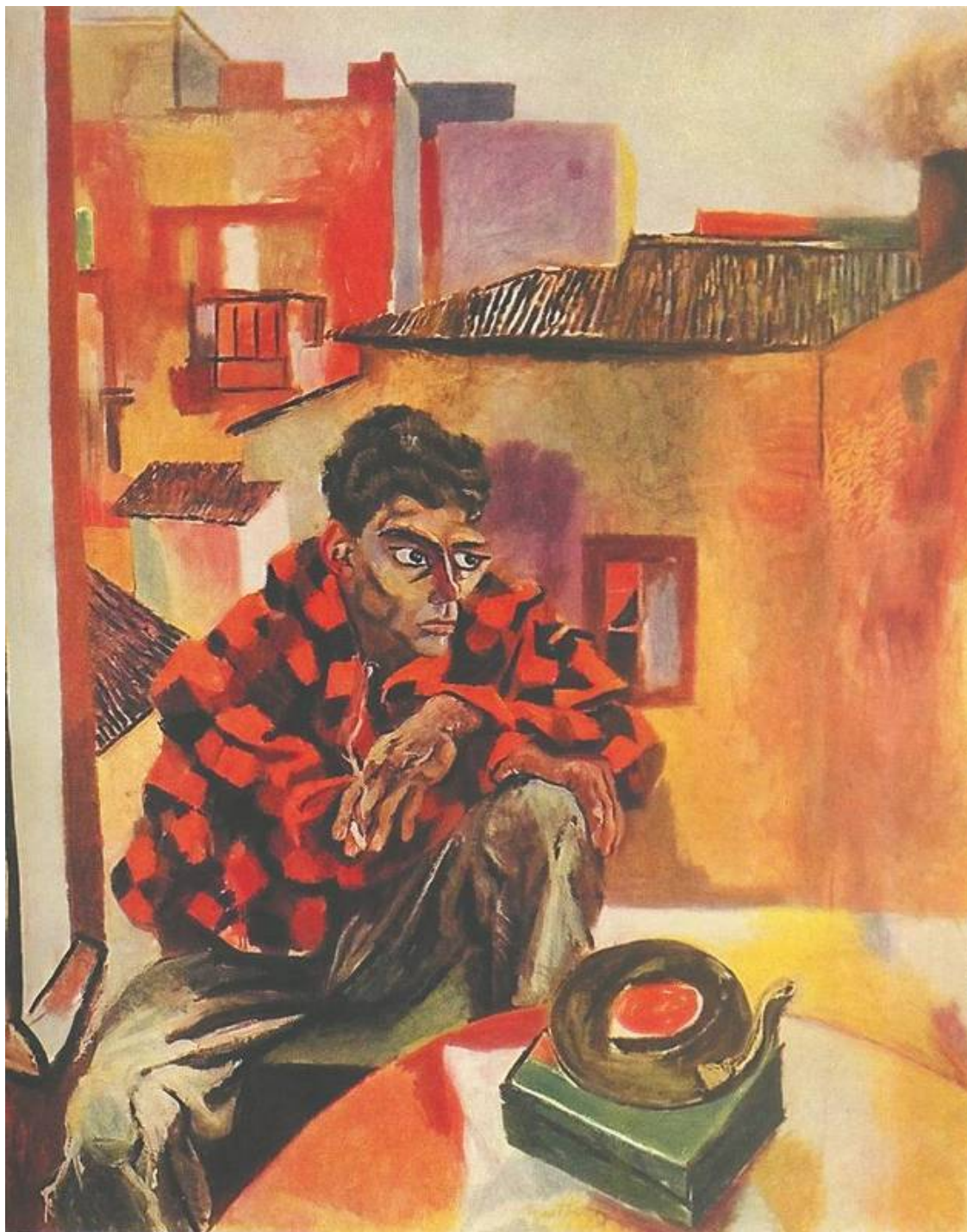
Таким же образом выполнены и композиции в жанре портрета. Художник стремится к многогранной психологической характеристике своей модели, причем одинаково выразительны как знакомые художнику люди («Рокко с сыном», 1960, Эрмитаж, Санкт-Петербург; «Джоакино Гуттузо, землемер», 1966, Городская галерея современного искусства, Багерия; «Альберто Моравиа», 1982, частное собрание, Рим), так и образы в толпе, случайно привлечшие взгляд мастера. Художник, как на мгновенном снимке, останавливал случайный жест или поворот головы, особенный взгляд или упавший на лицо солнечный зайчик.

Такие композиции, как «Девочка с мороженым» (1958, частное собрание, Милан), «Человек, пересекающий площадь» (1958, ГМИИ, Москва), «Женщина у телефона» (1959, частное собрание, Милан), свидетельствуют о близости как технических приемов, так и мировоззрения автора к кинематографии итальянского неореализма.

В начале 1960-х годов в искусстве Гуттузо вновь появляются тенденции, характерные для экспрессионизма, поскольку мастер очень чутко откликался на все события, будоражащие мир.

Хроматическая гамма на его полотнах вновь обрела былую интенсивность звучания, а пространство возникало в результате пересечения перспектив, обладающих множественными точками схода. Художник показывал отдельных персонажей и группы народа в различных масштабах и ракурсах, практически не согласованных друг с другом.

Подобная перспектива напоминала съемки движущейся камерой, способной то приближать, то удалять объекты, свободно перемещать угол зрения и заострять внимание на деталях, которые кажутся наиболее важными, то есть делать их крупным планом. Кроме того, в этот кадр непременно попадали тексты листовок и заголовки газет и журналов: «Дискуссия» (1959–1960, Галерея Тейт, Лондон), «Толпа» (1960, Эрмитаж, Санкт-Петербург), «Похороны Тольятти» (1972, Галерея современного искусства, Болонья).



**Р. Гуттузо. «Рокко у патефона», 1960–1961 годы, ГМИИ, Москва**

Картина «Новости» (1971) создавалась под впечатлением фашистского переворота в Чили. Художник изобразил в центре композиции газетный киоск, увешанный журналами, на обложках которых можно разглядеть фотографии Гагарина, сюжеты войны во Вьетнаме, полураздетые модели. Эти картинки и создают основной диссонанс сюжета: рядом с этим киоском гневный рабочий выкрикивает лозунги, на заднем плане в полутьме притаились проститутки. Из этой полутьмы в беспощадный свет прожекторов падает расстрелянный человек. Такова эта достаточно сложная для восприятия картина, но она в полной мере воплощает трагические контрасты современного мира.

Кроме того, в этот период художника все чаще тревожат ностальгические воспоминания. Он создает полотна с образами людей и пейзажами родной Сицилии, где прошли его детство и юность («Автобиографический цикл», 1966).

В последний период творчества художник создавал циклы, насыщенные цитатами и аллегориями, почерпнутыми в искусстве античности и древних мастеров, – «Посвящается мастеру Авиньонской Пьеты, Грюневальду и Пикассо» (1973, Галерея Тонинелли, Милан), «Кафе Греко» (1976, Музей Валлраф-Рихартц-Людвиг, Кёльн), «Разговор с художниками» (1973, Графис арте, Ливорно).

Гуттузо умер 18 января 1987 года. В историю искусства художник вошел как один из величайших новаторов и исследователей, который находился в состоянии постоянного творческого поиска, чтобы как можно более полно раскрыть глубинные свойства реальности.



## Дали Сальвадор (1904–1989)

*Личность великого Сальвадора Дали уже давно стала легендарной. Его называли гениальным, сумасшедшим, изобретательным, сумасбродным, параноидальным, скандальным... Вероятно, причина этого кроется в том, что художник был по своей сути настоящим испанцем, и его искусство целиком и полностью принадлежит этой загадочной стране. Недаром Федерико Гарсиа Лорка метко отметил: «Испания – страна резких очертаний, и тот, кто бросится в море сна, поранит себе ноги о лезвие бритвы».*

Сальвадор Дали родился в небольшом испанском городе Фигерос, расположенном недалеко от Барселоны. Его отец был нотариусом, и в семье никто никогда не занимался искусством, однако маленький Сальвадор рисовать начал очень рано. Отец был недоволен этим увлечением, но в конце концов ему пришлось уступить настойчивому желанию сына непременно стать большим художником. В детстве Дали рисовал то, что видел каждый день, – портреты членов семьи, натюрморты и пейзажи. В этих ранних пейзажах несомненно влияние техники импрессионистов.

Дали получил фундаментальное художественное образование в Мадридской академии Сан-Фернандо. Впрочем, окончить ее как подобает не удалось: Дали изгнали из стен заведения со скандалом. Уже в это время художник считал себя гениальным, постигшим основы художественного ремесла и превзошедшим в этом отношении всех своих преподавателей и профессоров. Однако Дали нисколько не жалел о том, что академию не удастся закончить. Дорогу к зрителю он пробивал совершенно самостоятельно: многократно принимал участие в художественных выставках и не остался незамеченным. О нем заговорили в прессе, появились многочисленные почитатели необычного таланта. Время учебы, знакомства с мастерами классического искусства и новейшими современными направлениями закончилось для Дали в 1928 году. Несмотря на эпатазирующее новаторство, художник навсегда сохранил в памяти свои первые академические уроки. Впоследствии, став признанным мэтром, он говорил: «Научись прежде всего рисовать и писать, как старые мастера. Потом можешь делать, что хочешь, и каждый будет тебя уважать».

В 1928 году Дали переехал в Париж, где окончательно сформировался как художник, сдружился с кружком сюрреалистов, куда входили Танги, Бретон, Ман Рей, Эрнст, Арп, Массон и Миро, которые защищали молодого живописца каждый раз, когда его громил очередной критик наподобие Рафаэля Бенета. В это же время Дали познакомился с поэтом Полем Элюаром и его женой Галой. Эту женщину он полюбил с первого взгляда. На лето Дали пригласил сюрреалистов в гости к себе, в Испанию, и Гала осталась с ним навсегда, став его божеством, его музой, лейтмотивом огромного количества его картин, его Мадонной и талисманом.

Гала занимает огромное место в творчестве Дали. Он изображал ее в самых разных видах и обликах, вплоть до мистического облика Богородицы. Это было довольно странным, особенно в богемной среде; тем более что Дали славился как человек невероятных амбиций, таланта и проницательности. И все же к этой женщине до конца жизни он испытывал безграничную любовь и доверие. Гала, русская по происхождению, никогда не испытывала ностальгии по родине. Уйдя к Дали от Элюара, она встретила немало трудностей, однако перенесла их сдержанно и с достоинством, как и все, что ей приходилось делать. Именно Гала во многом способствовала успеху и славе Дали, поскольку приняла на себя ведение его дел, надежно и крепко, а затем с удовольствием приняла роскошь и благоденствие. К концу жизни Дали купил специально для нее замок Пуболь. Через несколько дней после смерти Галы испанский король пожаловал старому художнику титул маркиза Пуболь.

Дали был талантлив не только как художник, но и как незаурядный литератор. Известностью пользуются его «Дневник одного гения», «Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим», «История пука», сценарии для кинофильмов, многочисленные статьи и, наконец, «Декларация независимости воображения и прав человека на его собственное безумие».

Внешне мастер был поразительно похож на Дон Кихота – такой же худой и высокий, легко возбудимый, нервный, переменчивый, а его знаменитые кончики усов, торчащие кверху, заставляли вспомнить о Рыцаре печального образа.

Подобное сходство было не только чисто внешним. Эта исключительность, целеустремленность и одержимость, воплощение ирреальных образов были сродни убежденности Дон Кихота, что его воображаемый мир и повседневный, по сути, одна и та же реальность окружающего мироздания. Художник был просто одержим искусством, как Дон Кихот – странствующим рыцарством; кроме того, у него была и своя прекрасная принцесса Дульсинея, на самом деле простая крестьянка. Видя его полотна и зная о его вызывающих поступках, многие называли Дали сумасшедшим, на что тот отвечал: «Разница между мной и сумасшедшим та, что я не сумасшедший».

Корни искусства Дали восходят к глубинным истокам испанской культуры. Не только Фрейд с его психологией бессознательного и теорией сновидений повлиял на становление оригинальной личности художника, но и исключительность религиозной культуры Испании с ее верой в таинственное и склонностью к духовному экстазу. Несмотря на то что Дали – признанный лидер сюрреализма, по характеру и складу мышления он прежде всего испанский художник. Он был неутомим и непредсказуем, как всякий южанин, и во всем видел образы искусства. Он был неожидан и свеж. Подобно Пикассо, он «не искал, а находил». В творчестве Дали можно найти приметы таких авангардистских направлений, как, например, хэппенинг, поп-арт, фотореализм, соц-арт, визионизм, гиперреализм, боди-арт...



**С. Дали. «Больной мальчик (Автопортрет в Cadaqués)», 1923 год, Музей Сальвадора Дали, Сент-Петербург**

Однако, несмотря на порой вызывающий авангардизм, Дали всегда высоко ценил классическое искусство, не выносил абстракционизма. В творчестве он часто обращался к таким гениальным древним мастерам, как Леонардо да Винчи, Рафаэль, Вермер Делфтский, Веласкес, Жан Франсуа Милле. У него существует множество работ, навеянных образами «Кружевницы» Вермера, Мадонн Рафаэля, «Анжелюса» Милле.

Особенно знаменательна для мировосприятия Дали картина «Анжелюс». Быть может, это было связано с детскими воспоминаниями, когда стену в его классе украшал именно этот шедевр Милле. Вероятно, самое яркое воспоминание сохранилось на всю жизнь и нашло отражение в ряде композиций, а может, и сам сюжет навсегда очаровал Дали: молитва крестьян, мужчины и женщины, в открытом поле. Фантазию художника стимулировала эта простая ком-



позиция из двух фигур, объединенных единым духовным порывом под огромным куполом неба, будто человек из своего внутреннего мира обращается непосредственно ко Вселенной.

Если подвести итог художественным влияниям на Дали, то кратко можно сказать: Пикассо научил его не считаться с действительностью, которая может представать на картинах в каком угодно виде согласно свободной воле живописца. Джорджо Де Кирико посредством своих «метафизических» полотен заставил задуматься над тем, что в живописи непременно должна быть система. Что же касается «Анжелюса», то он показал реальный мир, как бы пронизанный духовным зрением, с устремленностью человека к Богу. Остальное Дали понял сам.

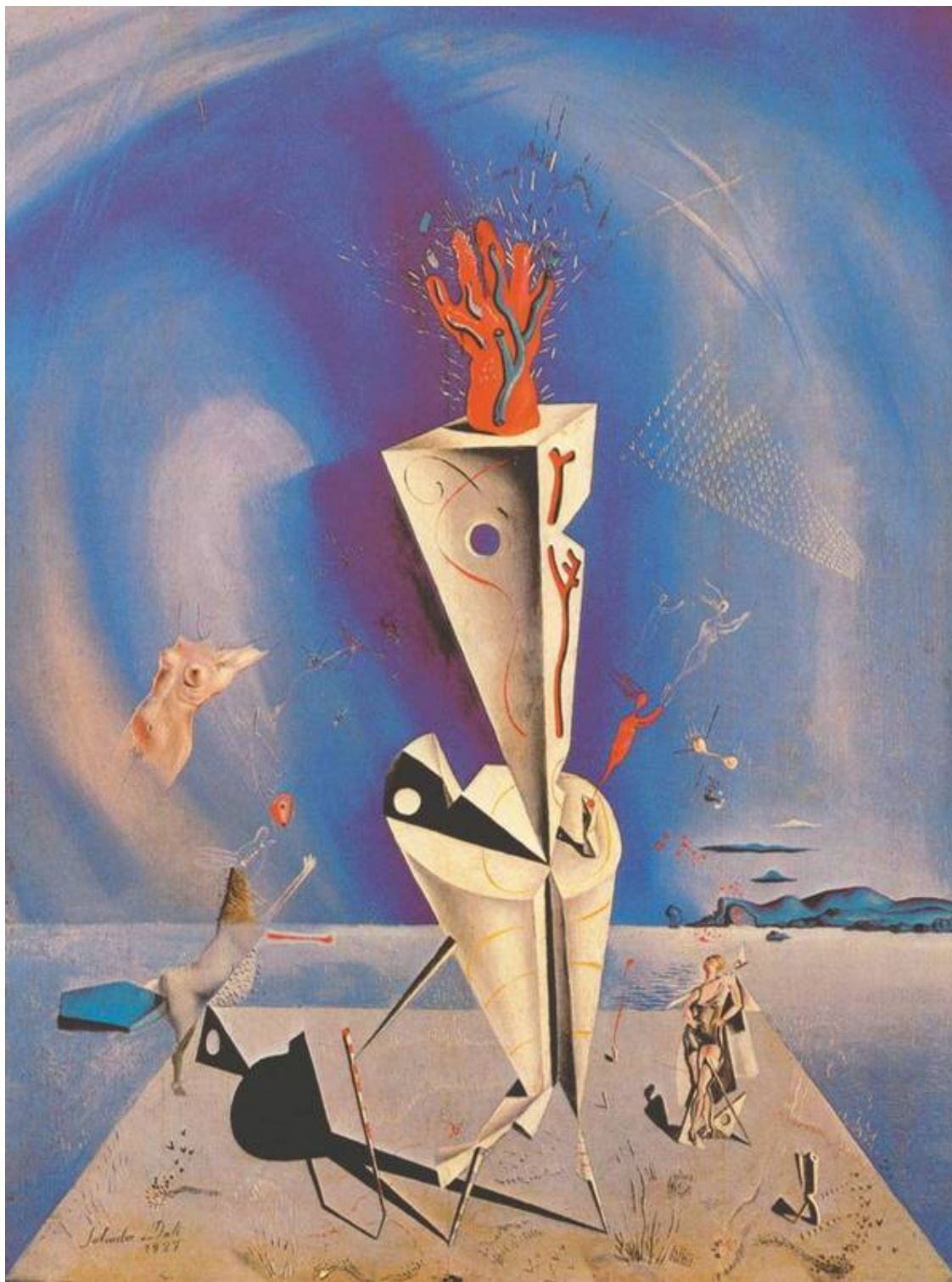
На протяжении всей жизни Дали работал как одержимый, постоянно совершенствуя технику, подобно великим мастерам прошлого. Он был далек от политики, но постоянно говорил о ней сюжетами своих полотен. Он самостоятельно рассчитывал сложные композиции своих работ, изучал математику и оптику. На картинах Дали нашла свое отражение даже энергия атомного ядра в ее художественном восприятии.

Мастер понял, что современный художник, вооруженный данными всевозможных наук, может вскрыть самую суть разнообразных событий и явлений. Обращаясь к внутреннему миру зрителя, художник рассказывает о непознанном в нем самом. Это непознанное часто предстает в причудливых образах сновидений, а о характере сна первым рассказал Фрейд и нашел в Дали своего горячего поклонника.

На поверхность художник хотел вывести недоступное глазу, скрытое в глубинах психики. Здесь порой значительную роль играли фантазия и воображение Дали. Сюрреализм, как никакое другое направление, отвечал его творческому духу. С группой сюрреалистов он сблизился в Париже и с тех пор стал объявлять себя единственным и непогрешимым сюрреалистом всех времен.

Если проанализировать ранние работы Дали, то становятся ясными все его метания и увлечения. Так, под несомненным влиянием импрессионизма написаны многочисленные пейзажи Кадакеса, «Автопортрет», «Автопортрет с шеей Рафаэля» (начало 1920-х, частное собрание), под влиянием пуантилистов – «Обнаженная в пейзаже» и «Больной мальчик (Автопортрет в Кадакесе)» (1923, Музей Сальвадора Дали, Сент-Питерсберг, Флорида). Влияние раннего Пикассо чувствуется в «Портрете двоюродной сестры», «Семейной сцене», «Портрете Анны Марии», «Кубистском автопортрете» (1926, частное собрание). Зато реализмом отмечены такие композиции, как «Портрет Луиса Бунюэля», «Девушка, вид сзади», «Фигура у окна» (1925, Музей современного искусства, Мадрид); правда, все эти модели выглядят отстраненными и начинают играть совершенно самостоятельную роль в общем решении работы.

В манере сюрреализма первыми были созданы композиции «Мед слаще крови» (1926) и «Аппарат и рука» (1927). В первой работе зритель видит множество образов, как будто совсем между собой не связанных. Диагональ четко отделяет небо от земли, и эта линия делит пополам голову с закрытыми глазами и огромными ресницами, напоминающими лапки насекомого. Таким образом, часть головы лежит на земле, а другая – более светлая – показана на фоне неба. По всей земле разбросаны странные предметы и фигуры: торс женщины без головы, ступней и кистей рук, дохлый осел со вспоротым животом и роем мух над ним, отрубленная мятая рука, манекен, иглы с длинными черным тенями, желтые кустики. В небе (или в море?) проплывает стайка красных рыбок, парит шар с глазом и нечто гантелеобразное, белое. Вероятно, так мастер хотел зримо воплотить кошмары, живущие в душе каждого человека, которые порой всплывают в дневное время после множества впечатлений.



**С. Дали. «Аппарат и рука», 1927 год**

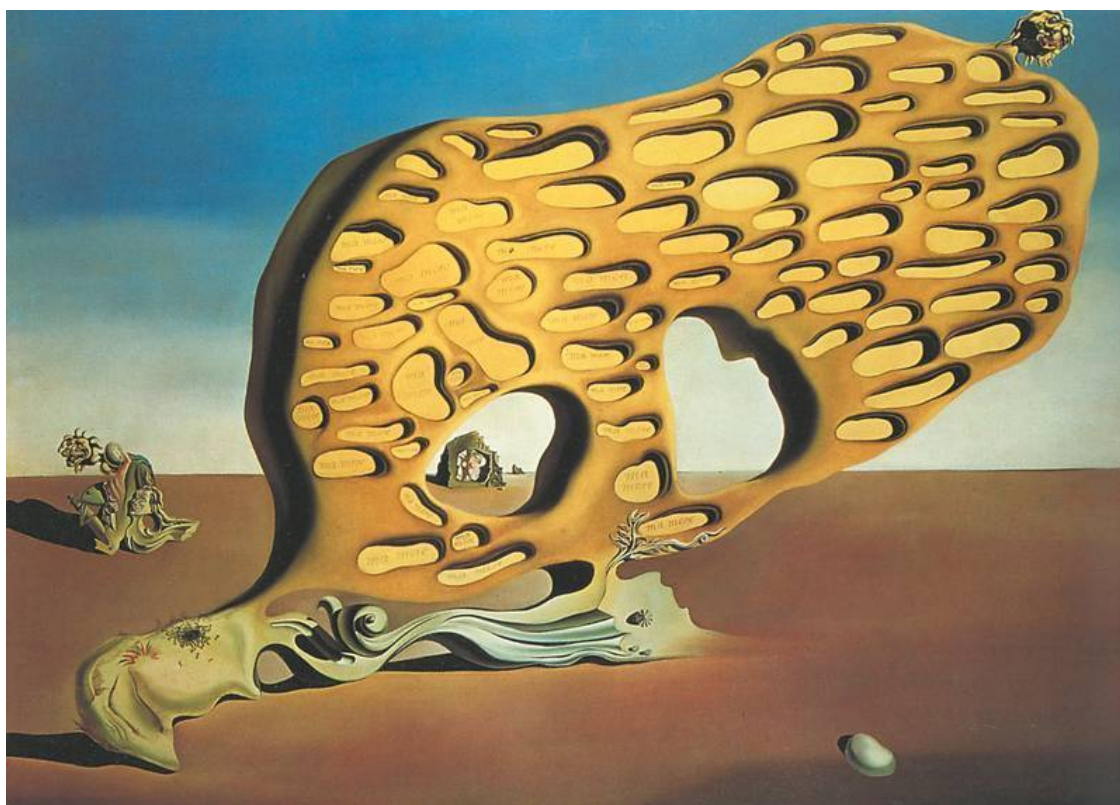
Загадочно и название картины: «Мед слаще крови». Словно человек уже видел кровь, войну и насилие, а теперь решается сравнить вкус крови с невинным вкусом меда.

Сам мастер так иронически писал о своем методе: «Во всем мире, и особенно в Америке, люди сгорают от желания узнать, в чем же тайна метода, с помощью которого мне удалось достигнуть подобных успехов. А метод этот действительно существует. И называется он параноидно-критическим методом. Вот уже больше тридцати лет, как я изобрел его и применяю с

неизменным успехом, хотя и по сей день так и не смог понять, в чем же этот метод заключается. В общем и целом его можно было бы определить как строжайшую логическую систематизацию самых что ни на есть бредовых и безумных явлений и материй с целью придать осязаемо творческий характер самым моим опасным и навязчивым идеям».

1929 год стал переломным в жизни Дали. В это время ему было всего двадцать пять лет, его молодая сила и смятенность одновременно нашли свое воплощение в таких шедеврах сюрреализма, как «Загадка желания: моя мать, моя мать, моя мать» (1929, частное собрание), «Мрачная игра» (1929, частное собрание, Париж) и «Портрет Поля Элюара».

Особенно интересным представляется трагичное по своей сути полотно «Загадка желания...». Портретов своей матери Дали не писал: она умерла слишком рано. Всю жизнь ему не хватало материнской ласки и тепла, а отец, которого мастер также глубоко почитал, не мог при всем желании восполнить эту потерю. Так родилась эта необычная композиция.



**С. Дали. «Загадка желания: моя мать, моя мать, моя мать», 1929 год, частное собрание**

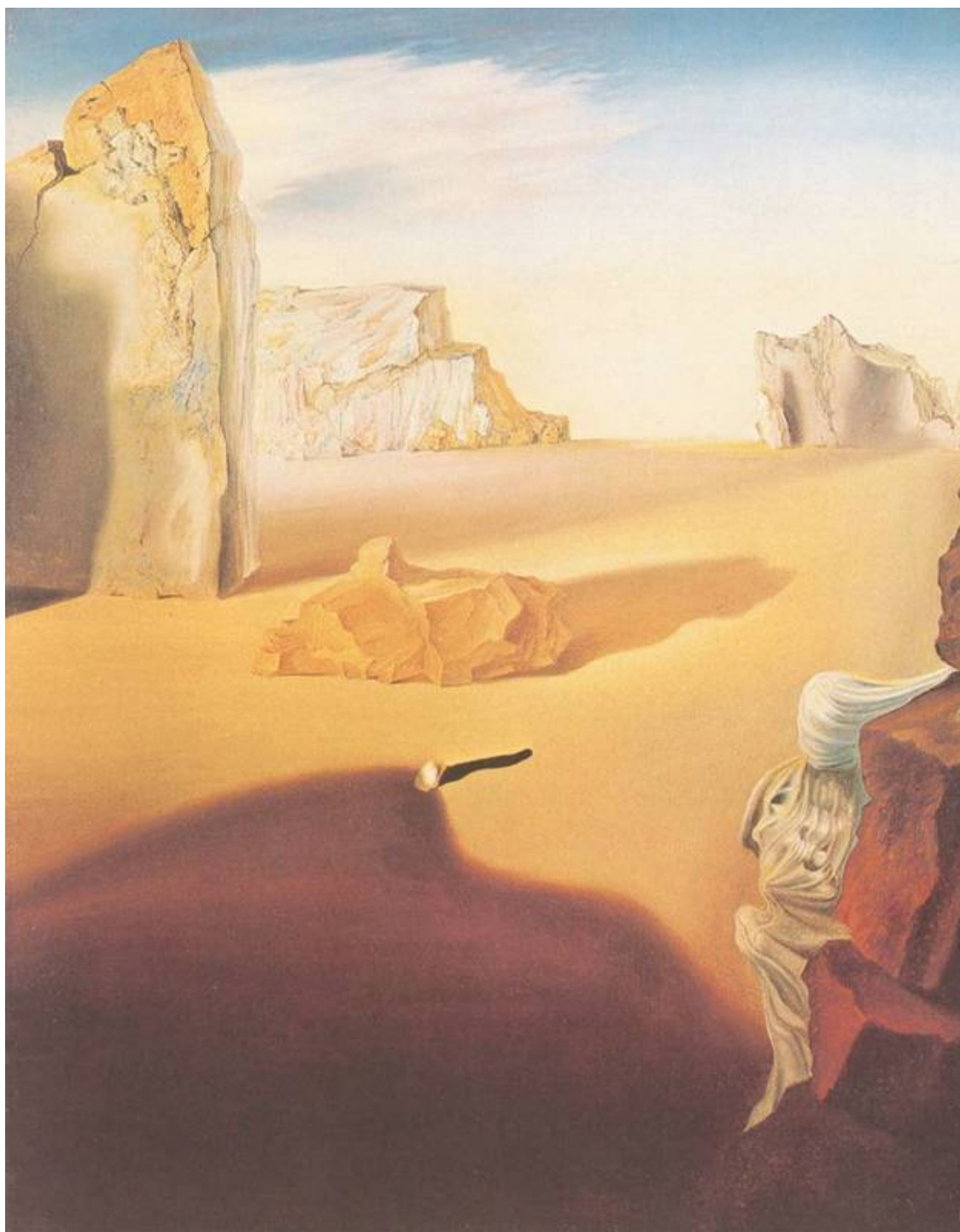
Художник изображает безжизненную пустыню, в которой лежит его голова с закрытыми глазами. Эту голову терзают кишачие муравьи, скопившиеся вокруг болезненного фурункула. Продолжением головы становится громадная желтая масса, нечто вроде песчаной скалы, продуваемой ветром. Этот ветер – воплощение смертельной тоски, свистит в двух больших сквозных проемах, высветляет надписи в каменных выбоинах. Этот текст один и тот же: моя мать, моя мать, моя мать... Такова эта символическая композиция с режущим глаза желтым цветом, тоскливым однообразным пейзажем, где видны только одинокий камень, две скалы, кузнечик, лысый череп, рука с ножом и оскаленная львиная голова. Все вместе это страдальческое обращение автора к душе матери, так рано оставившей его в этом жестоком, холодном, пустынном мире.



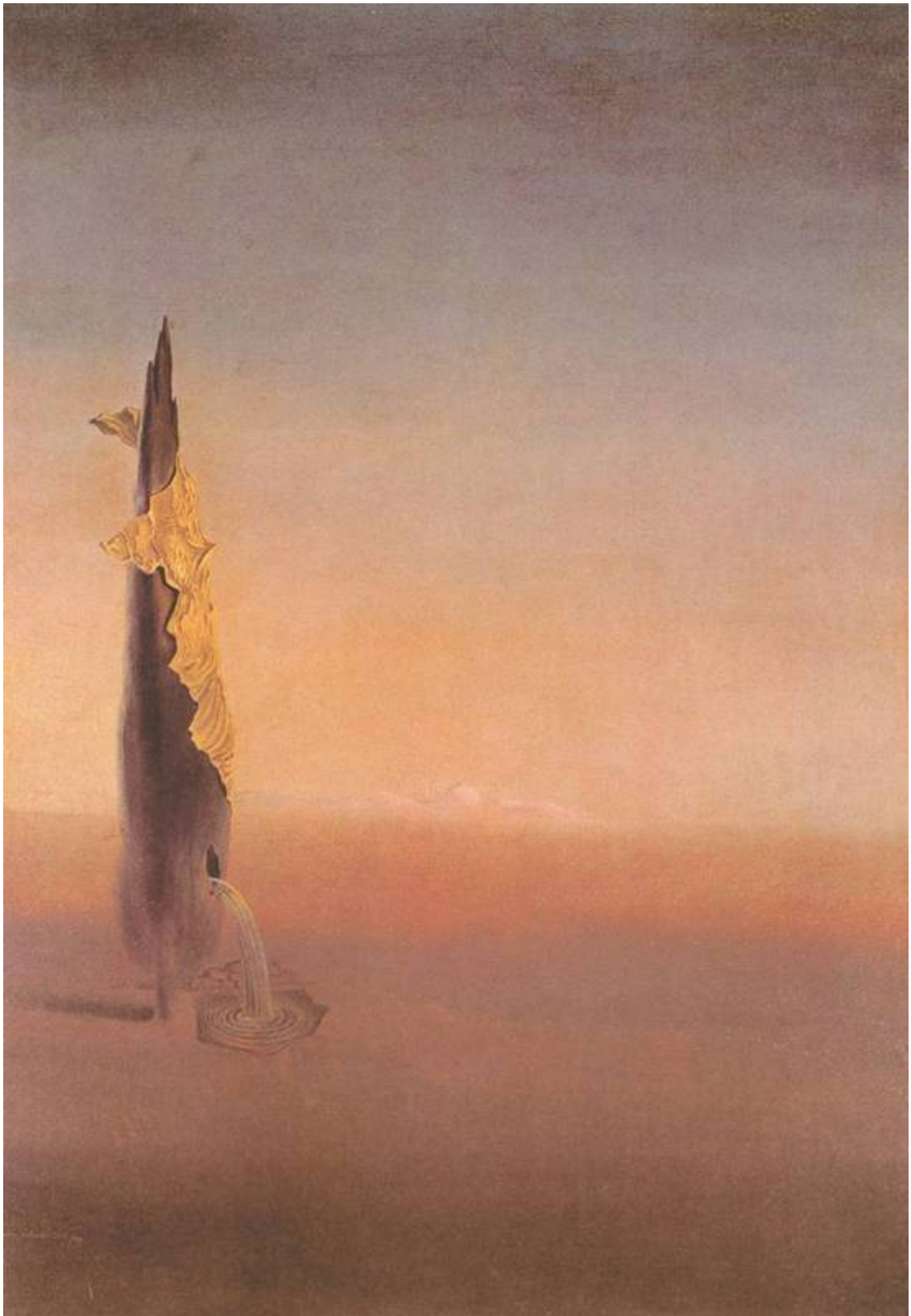
В том же 1929 году, очень плодотворном, были созданы «Два балкона», «Приспосабливаемость желаний», «Просвещенные удовольствия», «Незримый человек» (1929, Центр искусств королевы Софии, Мадрид), «Осквернение гостии», «Фантасмагора». Каждая из этих картин по-своему значима для дальнейшего творчества Дали.

Например, «Приспосабливаемость желаний» символически изображается в виде львиной морды с разинутой пастью. Части этой морды изображены на камнях, во множестве громящихся на поверхности земли. Эта ужасная львиная голова будет еще не раз встречаться в композициях Дали. «Два балкона» заставляют вспомнить о влиянии художественного метода Рене Магритта, а причудливые архитектурные мотивы станут частым сопровождением фантазий Дали. «Незримый человек» исполнен таким образом, что из каждого элемента композиции возникает совершенно самостоятельный образ, не связанный с составляющими его предметами. Такие эффекты оптических обманов станут естественными для дальнейшего творчества Дали.

В 1930-е годы мастер создал картины, которые сделали его имя бессмертным. В 1930 году отец порвал отношения с Дали из-за его связи с Галой. После этого художника стал преследовать образ Вильгельма Телля, легендарного героя, поразившего яблоком, лежащее на голове его сына. У Дали существует несколько работ с подобной тематикой, но одной из самых известных считается «Загадка Вильгельма Телля» (1933, Музей современного искусства, Стокгольм), где лицо главного героя почему-то списано с портрета В. И. Ленина. Это полотно огромно по размерам; кажется, что сама тьма, изображенная на нем, сияет. В полутени нашел прибежище дух иконоборчества. Композиция весьма экстравагантна из-за причудливой антиленинской выходки, однако это обстоятельство не может заслонить его изысканный караваджизм.



**С. Дали. «Тени заката», 1931 год**



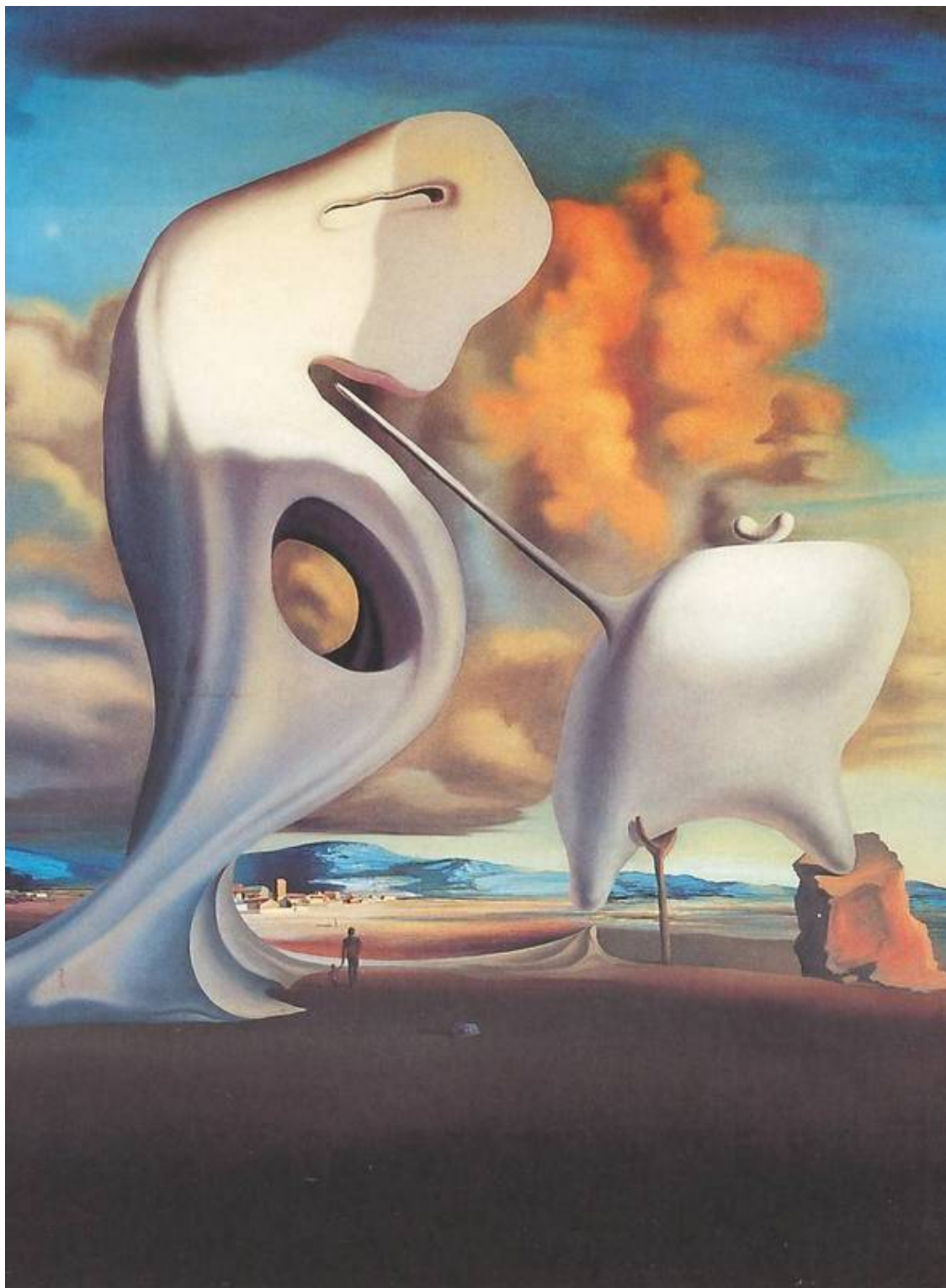
**С. Дали. «Рождение жидких тревог», 1932 год**

Пожалуй, самую знаменитую свою картину «Постоянство памяти» (Музей современного искусства, Нью-Йорк) Дали исполнил в 1931 году. Она на долгие годы стала своеобразной визитной карточкой мастера и всего сюрреализма как художественного направления.



Своеобразна история создания композиции. Дали изобразил морской пейзаж с безжизненными скалами. На переднем плане он нарисовал обнаженные стволы олив с обломанными ветками, маленький белый камень и собственный спящий профиль. Но в пейзаже чего-то не хватало.

В «Тайной жизни» мастер пишет: «Гала ушла. Я остался один и решил, что лягу пораньше. Проводив ее, я вернулся к столу (ужин мы завершили отменным камамбером) и погрузился в раздумья о растекающейся мякоти. Перед моим мысленным взором возник сыр. Я встал и, как обычно, направился в мастерскую – взглянуть перед сном на картину, которую писал. То был пейзаж Порт-Льигата в прозрачно-пепельном закатном свете. На первом плане – голый остов оливы с обломанной веткой. Я ощущал, что в этой картине мне удалось создать атмосферу, созвучную какому-то важному образу, но какому? Не имею ни малейшего понятия. Я уже протянул было руку к выключателю, как вдруг увидел решение! Я увидел растекающиеся часы: самым жалким образом они свисали с ветки. Превозмогая головную боль, которая сделалась почти невыносимой, я кинулся к палитре и взялся за дело. Через два часа, к возвращению Галы, самая знаменитая из моих картин была закончена».

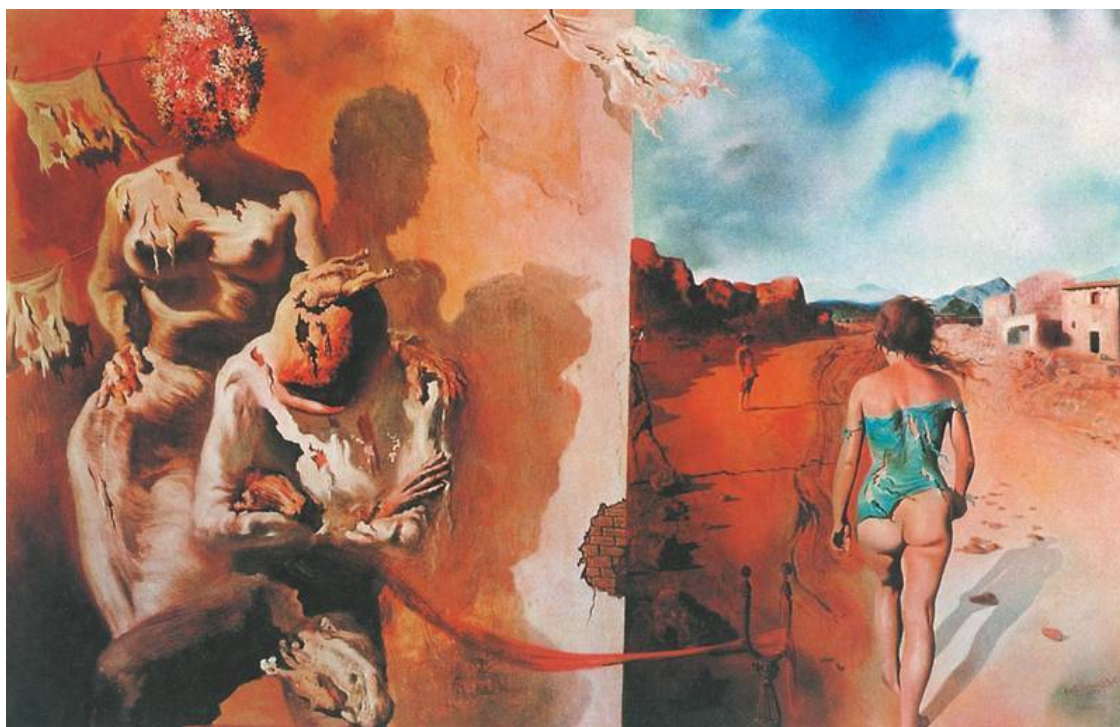


**С. Дали. «Архитектонический “Анжелюс”» Милле», 1933 год, Ганноверская галерея, Лондон**

В период творческого взлета Дали создал такие ошеломляющие шедевры, как «Частичная галлюцинация. Шесть явлений Ленина на рояле» (1931, Национальный музей современного искусства, Париж), «Призрак Вермера Делфтского, который можно использовать как стол» (1934, Музей Сальвадора Дали, Сент-Питерсберг, Флорида), «Призрак сексапила» (1934), «Лицо Мей Уэст, которое можно использовать как квартиру» (1934–1935),

«Параноико-критическое одиночество» (1935), «Женщина с головой из роз» (1935), «Мягкая конструкция с вареными бобами: предчувствие гражданской войны» (1936, Художественный музей, Филадельфия), «Антропоморфный секретер» (1936), «Большой параноик» (1936), «Супруги с головами, полными облаков» (1936, Художественная галерея, Брайтон), «Жираф в огне» (1936–1937, Музей искусств, Базель), «Сон» (1937, Художественная галерея, Брайтон), «Метаморфоза Нарцисса» (1936–1937, Галерея Тейт, Лондон), «Испания» (1938, Музей Бойманса ван-Бёнингена, Роттердам), «Лицо войны» (1940, Музей Бойманса ван-Бёнингена, Роттердам), «Рынок рабов с явлением невидимого бюста Вольтера» (1940, Музей Сальвадора Дали, Сент-Питерсберг, Флорида).

Трагической силы достигает мастерство Дали в композиции «Мягкая конструкция с вареными бобами: предчувствие гражданской войны». На фоне грозового угрожающего неба мастер изображает чудовищное сцепление частей тела человека: в агонии руки стискивают обрубок плечевой кости, которая диагональю перерезает полотно. Горизонт находится совсем низко – это только узкая полоска земли, по которой раскиданы бобы, части внутренностей и окровавленные кусочки кожи. В композиции очень выразительно показана фактура, контрасты цветовых соотношений и сложность линейной композиции. Эта картина стала почти пророческой, поскольку буквально через полгода в Испании разразилась гражданская война, и тело страны было разорвано в клочья.



**С. Дали. «Сон, возлагающий руку на мужскую спину», 1934 год, частное собрание**

Расчлененное тело Испании показано и на полотне «Осенний каннибализм» (1936–1937, Галерея Тейт, Лондон). Дали говорил об этой работе Роберу Дюшардену: «Эти иберийские твари, которые принялись по осени жрать друг друга, выражают пафос гражданской войны: я смотрю на нее как на феномен естественно-исторического порядка, в отличие от Пикассо, которому она представляется феноменом политическим».





**С. Дали. «Атавизм сумерек», 1933–1934 годы, Художественный музей, Берн**

Дали избрал игру центральным конструктивным элементом своих полотен, причем исследователи отмечают игровые конструкции двух типов: игра как состязание в композициях агрессивного и эротического направления, а также игра как представление чего-либо («Сон Христофора Колумба (Открытие Америки)», 1958–1959, Музей Сальвадора Дали, Сент-Питерсберг, Флорида).

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.