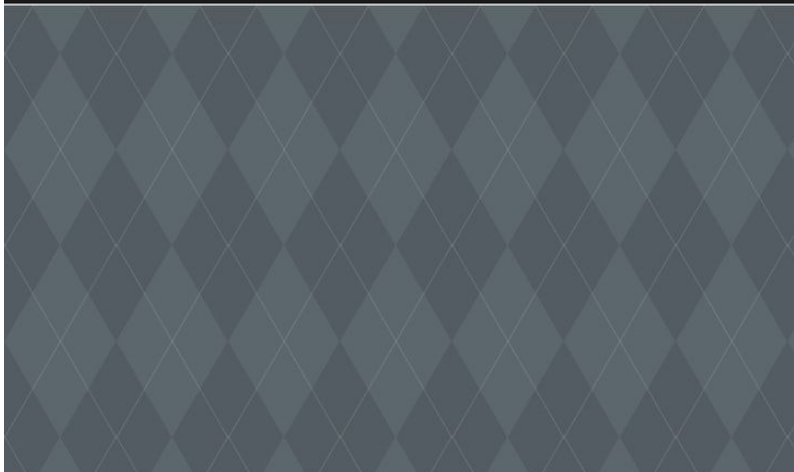


18+

Злата Хан-Магомедова

Искусство. Современное

Тетрадь шестая



Вита Хан-Магомедова

Искусство. Современное.

Тетрадь шестая

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=24121257
ISBN 9785448519833

Аннотация

Автопортрет из 5 л замороженной крови художника (Марк Куинн), отрезанная голова коровы с мухами, питающимися её кровью (Дэмиен Хёрст), инсталляции из сотен мерцающих лампочек, свисающих с потолка, отражающихся в воде и зеркалах, образуя завораживающие созвездия (Яёй Кусама). Современное искусство шокирует и восхищает, но никого не оставляет равнодушным. Прекрасное и безобразное, жестокое и развлекательное, умное и банальное, оно обостряет восприятие реальности и её проблем.

Содержание

Знаменитые художники XX-начала XXI столетий сквозь призму выставок	5
Вступление	5
Пабло Пикассо	7
Ле Корбюзье	15
Фрида Кало	25
Конец ознакомительного фрагмента.	42

Искусство. Современное

Тетрадь шестая

Вита Хан-Магомедова

© Вита Хан-Магомедова, 2017

ISBN 978-5-4485-1983-3

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Знаменитые художники XX-начала XXI столетий сквозь призму выставок

Вступление

Среди уже ушедших и современных живущих художников выбраны самые радикальные, противоречивые, вызывающие острую полемику у критиков, нарушающие границы жанров, видов искусства, работающие с новыми средствами, материалами, техниками. Их творчество рассматривается сквозь призму крупной монографической выставки (в Москве или за рубежом), ибо на выставке, в процессе взаимодействия с публикой (что особенно важно для современных творцов) работы художников обретают новое звучание, высвечиваются неожиданные грани в их искусстве и можно получить ответы на многие сложные вопросы. Что касается классиков искусства XX века (Пабло Пикассо, Ле Корбюзье, Фрида Кало, Мориц Корнелис Эшер, Пит Мондриан...), то они выбраны потому, что оказали огромное влияние на художников, работающих в первые десятилетия XXI столетия.

Конечно, искусство второй половины XX-первых десятилетий XXI века поражает, сбивает с толку невероятной экс-

пансией рынка, заоблачными ценами на аукционах, невысказанными, порой шокирующими работами: сваренные, слившиеся в «поцелуе смерти» пистолеты (Ребекка Хорн), автопортреты Марка Куинна из 5 л собственной замороженной крови, отрезанная голова коровы с мухами, питающимися её кровью (Дэмиен Хёрст). И завораживающая красота инсталляций «Бесконечность» 88-летней японской художницы Яёй Кусамы, в которых сотни мерцающих лампочек, свисающих с потолка, отражаются в воде и зеркалах, образуя красивые созвездия. Всё трудней найти подходящие определения для такого искусства. Способны ли современные художники, наделённые особым видением, обострённым восприятием настоящего и будущего, открыть для нас сложный, непредсказуемый окружающий мир с неожиданной стороны? И помочь принять этот мир, прекрасный и безобразный, со всеми противоречиями, контрастами, озарениями? Попробуем разобраться.

Пабло Пикассо

«Я пишу картины как другие выстраивают свою автобиографию. Мои холсты, законченные или нет, – страницы моего дневника. Будущее выберет нужные страницы. Мне кажется, что время проходит всё быстрее и быстрее. И я, как поток, устремляющийся вперед, увлекающий за собой деревья с вывороченными корнями, с мёртвыми собаками, разными отбросами и возникающими от них миазмами. А я всё это перерабатываю и продолжаю свой бег. Меня интересует передача движения в живописи, драматическое усилие видения другого, даже, если затраченные усилия не приводят к желаемому результату. И всё же в некоторых моих холстах это усилие увенчалось успехом, потому что мне удалось зафиксировать образ в его длительности. У меня остается все меньше и меньше времени, а столько ещё нужно сказать. Я уже нахожусь на такой стадии, когда меня больше интересует движение мысли, чем сама мысль». Это глубокое высказывание Пабло Пикассо показывает, что он осознавал свой огромный творческий потенциал, свою готовность противостоять всем противоречиям реальности и истории. Также он понимал, что обладает природной энергией, заставляющей его постоянно устремляться вперёд, подчиняясь некоему созидательному импульсу и преодолевать любые трудности.

Возможно, ни один художник XX века не умел так, как

Пикассо, пропускать всё увиденное через фильтр своей исключительной личности, использовать таким образом свои гениальные способности, чтобы найти подходящие способы для передачи упоения и ярости, жестокости и героизма, радости и отчаяния – всего, что составляет драму современной жизни.

В действенности его метода убеждает грандиозная выставка «Пикассо. Москва. Из собрания Национального музея Пикассо. Париж» в ГМИИ им. А. С. Пушкина, позволяющая проследить все этапы жизни и творчества мэтра (2010). На ней было представлено 240 произведений художника: картины, скульптуры, картины-рельефы, керамические изделия, рисунки, гравюры, иллюстрированные книги и оригинальные фотографии. Выставка погружала зрителя в творческую лабораторию гения, потому что все вещи из собрания музея принадлежали Пикассо и никогда не продавались. Соответствующий настрой создавал и проецируемый в апсиде Белого зала фильм «Тайна Пикассо» кинорежиссера Жана Клузо. В нём нет ясного сюжета, но кажется, что великий мэтр как бы незримо присутствовал на выставке и можно заворуженно следить, как на наших глазах на листе бумаги возникают созданные им образы.

Экспозиция строилась по хронологическому принципу, согласно периодам творчества художника, начиная с «голубого» («Селестина», 1904), «розового» («Автопортрет», 1906), иберийского, кубистского периодов... вплоть до про-

изведений, созданных в последние годы жизни.

Кубистский раздел выставки позволил понять своеобразие произведений мэтра этого периода. «Кубизм – не зерно, не зародыш, а искусство, для которого прежде всего важна форма, а форма, будучи однажды создана, не может исчезнуть, а живет самостоятельной жизнью» – говорил Пикассо. В кубистских работах он разлагал форму на пластические единицы, заимствованные из искусства Византии, у примитивных народов Океании, Африки... Из обрывков и граней мгновенно выхватываемых предметов образуется ритмизованная структура. Здесь также прослеживается и следование правилам фотографической оптики и многих других источников и введение фрагментов предметов, букв, обрывков газет. Самые поразительные – портреты периода «аналитический» кубизм (1909—1911), в которых он создаёт сложные напластования слабо окрашенных ломаных плоскостей, когда не существует пространственных, фактурных различий между фоном и моделью («Мужчина с гитарой», 1910).

Чуть позже в эру «синтетического» кубизма важным обогащающим элементом кубистской манеры художника стал коллаж («Стакан, бутылка вина, пачка табака, газета», 1914). В ту пору о кубизме говорили, как о примере «альянса магии и математики», как о стремлении художника к упорядоченности. Пикассо были глубоко чужды подобные псевдонаучные и теоретические постулаты и неоплатоновская интерпретация кубизма, на которой настаивали Альбер Глез

и Жан Метценже. Он не мог ограничивать себя жёсткими рамками возможностей кубистской живописи.

«Неоклассицистический» период (1914—1924) некоторые эксперты считают лучшим в его карьере. Тогда художник создал и «большие кубистские» работы – «Маски музыкантов» (1920), натюрморты с музыкальными инструментами, выполненные с большой широтой и простотой великолепные портреты: Ольги Хохловой (1917) и «Пауло в костюме Арлекина» (1925), в которых ощущается дух старины. Они выполнены в «стиле Энгра», такая своеобразная игра в традицию. Этот плодотворный период стал основой для будущих поисков, завоеваний Пикассо, открывая путь к абсолютной свободе языка. Только в Москве парижский музей Пикассо представил чрезвычайно любопытный раздел «Русские сезоны» с эскизами костюмов, декораций Пикассо к балетам «Пульчинелла», «Парад»..., оформленных для Дягилевских сезонов..

Один из самых любопытных на выставке – раздел, связанный с отношениями Пикассо с сюрреализмом. Но он всегда отрицал, что является сюрреалистом. Однако контакты с сюрреалистами подстегнули его к работе в более раскрепощенной манере. Он отвергал метод психического автоматизма сюрреалистов. Тем не менее Пикассо ухватил истинную суть этого метода – поэтическую интуицию к бессознательным образам, обнаружение глубоко сокрытых импульсов, играющих важную роль в обосновании поступков че-

ловека. Это был трудный период в личной жизни художника, когда отношения с Ольгой Хохловой ухудшились, были на грани разрыва. И тогда художник обратился к исследованию своего собственного внутреннего мира. И в глубине своих психологических мотиваций он обнаружил опасные сексуальные инстинкты, смешанные с наклонностями к жестокости и насилию. Эту особенность его характера можно увидеть в некоторых произведениях 1925—1935-х («Поцелуй», 1925), а также в более поздних работах. Деформация черт лица персонажей, предметов углубляет образы и делает их порой душераздирающими. И образ женщины сводится к проникнутым агрессивной роскошью беспокойным формам, в которых с какой-то необузданной силой проявляются желание и отвращение, жадность и месть, отчаяние и протест. А любимая его тема — женщины на пляже — теперь интерпретируется иначе: женские персонажи сведены к символам сексуального наваждения, к эмблемам эротического бессознательного.

В небольшом разделе «Плачущая женщина» и «Герника» были показаны произведения художника на военную тему. В серии сидящих плачущих женщин, написанных во время Второй мировой войны, прослеживаются трагические мотивы, которыми вдохновлялся художник. Опасения, страхи, гнев и ненависть, которые испытывал Пикассо во время немецкой оккупации Франции, проявились в этих портретах, каким-то образом напоминающих «монстров» сюрре-

алистической эпохи. Но контекст совсем иной. Тогда «монстры» возникали из глубины интерьеров. Здесь же они соответствуют объективной реальности. Это «исторические монстры», отвратительные человеческие подобию, появляющиеся в его произведениях, – отражение того, что происходило в европейских странах в тот период. «Я не пишу про войну, т.к. это не тот жанр живописи, в котором художник работает как фотограф. Но, несомненно, война присутствует в сделанных мною тогда картинах» – говорил художник. Среди таких незабываемых произведений – «Умоляющая» (1937), «Кошка, схватившая птицу» (1939), скульптура «Череп» (1940).

Поздние произведения мэтра возможно в некоторой степени позволяют лучше понять раннего Пикассо, постигнуть поэтическую тайну, живущую внутри его «эклектизмов», множественности и актуальности его стилей, придающих его деятельности специфический характер. Однажды он назвал себя «художником без стиля». Это означает, что он открыт неистовой, земной витальности вещей, что он следовал своим эмоциям и отказывался замыкать их в специфические рамки любого стиля. Вот почему Пикассо чужда метафизическая ностальгия. Он был поражен, зачарован объективной реальностью, которая раздирала его, доводила до экзальтации и воспламеняла. Может быть в этом истинное величие гениального испанца?

Среди некоторых западных экспертов существует мнение, что поздние работы Пикассо посредственные и слабые.

Но это не так и выставка, где поздний период был показан особенно разнообразно, в этом убеждает. В 1950-е он изобретал новые способы для решения новых проблем. Особого внимания заслуживает 15 вариаций «Алжирских женщин» Делакруа, 44 вариации «Менин» Веласкеса, а в 1960-е – знаменитые «Завтраки» Мане. Кроме того, он – из немногих художников, умеющих концентрировать силу своего гения даже в небольших вещах.

Достоинство выставки заключалось и в том, что каждый зритель нашёл в ней здесь свой особый интерес. Для многих настоящим открытием стала отлично показанная скульптура мэтра, фантастическая бронзовая «Коза» (1950), словно проверяющая зрителя на прочность своим взглядом, большая в манере поп-арта «Женщина с коляской» (1951) и много других скульптур, абстрактных и фигуративных, открывающих новые грани в творчестве выдающегося мастера. Кто-то на выставке искал портреты женщин Пикассо. И эта линия хорошо прослеживалась: портреты, фотографии Ольги Хохловой, Марии-Терезии Вальтер, Доры Маар... И те, кто восхищается графикой Пикассо, не остались разочарованными, они могли наслаждаться мужественной силой штриха, решительной и безошибочной точностью его рисунков.

На первый взгляд Пикассо – не тот художник, которым можно восхищаться в XXI столетии: слишком агрессивный, слишком самодостаточный. Он никогда не стремился, чтобы другие художники могли чему-то научиться у него, предпо-

читал быть уникальным. Казалось, его картины, скульптуры, коллажи мало связаны с искусством XXI века. Но они продолжают вызывать споры, восхищать, как и творения Леонардо да Винчи и Караваджо, как универсальная живительная сила. Многие эксперты объясняют такую беспрецедентную славу испанца тем, что 100 лет назад он (вместе с Жоржем Браком) создал кубистический стиль, самый радикальный и новаторский, с помощью которого трансформировал реальность. После кубизма мир искусства уже не мог быть прежним. Кубизм продолжает оказывать огромное влияние на искусство. Через стилистические приёмы кубизма Пикассо с большой дерзостью выражал странность человеческих отношений, тайну в простейших опытах, трудность познания полноты жизни.

Ле Корбюзье

«Кривая улица – путь обезьяны, прямая улица – дорога для людей» (Ле Корбюзье)

Вилла Савой (1928—1931) Ле Корбюзье (1887—1965), одно из самых знаменитых сооружений модернистской архитектуры, прославлявшее новую машинную эру, – лучший пример здания, которое могло бы стать, по знаменитому утверждению мэтра, «машиной для жилья». Дом красив и функционален как машина (хотя, несомненно, более элегантный, чем машина) и является наглядной материализацией его пяти принципов новой архитектуры: столбы-опоры, сады на плоских крышах, свободная планировка, ленточные окна, свободный фасад.

Для широкой публики Ле Корбюзье (урождённый Шарль-Эдуар Жаннере-Гри, принявший псевдоним Ле Корбюзье в начале карьеры, в 1920-е) стал символом модернистской архитектуры и всей современной художественной продукции: архитектор, художник, скульптор, издатель, лидер, воплотивший амбиции своей эпохи, полемист. Хотя его достижения в сфере живописи и скульптуры были менее значительными, чем в архитектуре, они проливают новый свет на его архитектурные изыскания и тесно связаны с его достижениями в этой сфере. Он с удивительной лёгкостью переходил от набросков планов домов к картинам, скульпту-

рам, от картонов для ковров – к архитектурным постройкам и городскому планированию, убедительно доказывая, что все это – разные направления творческого выражения одних и тех же идей.

Грандиозная выставка «Ле Корбюзье. Тайны творчества. между живописью и архитектурой» в ГМИИ им. А. С. Пушкина (2012) не ставила своей целью показать творчество зодчего в хронологической последовательности, не делала акцент и на особенно интригующем спектре его работы, выходящем за пределы архитектуры. Концепция выставки необычна тем, что показывались все сферы творческой деятельности мэтра. Он представал перед зрителями многогранным и многоликим. «В глубине моих поисков и моей интеллектуальной продукции скрывается секрет, заключающийся в непрерывном занятии живописью... рисунки, картины, скульптуры, книги, дома и проекты я рассматриваю как единственное и идентичное творческое проявление, обращающее к различным видам явлений». Так писал мэтр в 1953-м, освещая свой сложный интеллектуальный и творческий путь. Эта позиция – своеобразный лейтмотив выставки в Москве. Выявлялись крупные темы: «Ле Корбюзье и Россия», «Ле Корбюзье и наследие», «Ле Корбюзье и музеи», а также отдельные его творения.

На некоторых зарубежных выставках часто предпринимались попытки показать другого Ле Корбюзье: живописца, скульптора, рисовальщика, исследовалась двойственная

природа мэтра, посвятившего себя изобразительному, декоративному искусству, дизайну мебели. В действительности «другого» Ле Корбюзье не существует. Он чутко улавливал интеграцию между искусством, архитектурой и дизайном мебели и издательской деятельностью и в этом во многом предвосхитил современные достижения. Более 400 экспонатов (картины, рисунки, скульптуры, фотографии, гобелены, книги, архитектурные чертежи, макеты зданий, большинство из Фонда Ле Корбюзье) демонстрировали впечатляющую вселенную автора дерзновенных градостроительных идей.

Выставка позволяла проследить полную генеалогию идей и планов Ле Корбюзье (особый акцент был сделан на его пребывании в России). Своеобразие выставки заключалась в том, что каждый посетитель смог выбрать свой маршрут и получить исчерпывающую информацию. Например, о «лучезарном городе», в котором важное значение придавалось игре света, воздуха и зелени, об идеальном жилище для человека в современном густонаселенном городе. Архитектор полагал, что комфортная жизнь в мегаполисе возможна, если добиться баланса между разными функциями – работой, воспроизведением, циркулированием разных систем. Расселение в его «лучезарном городе» происходило не по экономическим показателям, а только по составу семьи. Он мечтал о светлом и чистом городе с мощной архитектурой, рождающей спокойствие. От проектирования жилых помеще-

ний Ле Корбюзье перешел к формированию общественного городского пространства, а затем к планированию городов.

В 1952-м году швейцарско-французский модернист завершил «Марсельский блок», самое законченное выражение его архитектурной философии: яркое воплощение «лучезарного города», города-сада в единственном здании – автономной и самодостаточной структуре из 360 квартир на две тыс. жителей. В доме и сегодня живут графические дизайнеры, психологи и профессора, то есть архитектурная философия Ле Корбюзье по-прежнему актуальна. Пропорционирование в доме осуществлялось по системе «Модулор», основанной на измерении человеческого тела.

Поскольку логически спроектированные творения Ле Корбюзье легко копировать, после его смерти его замыслы искажались последователями. Кроме того, он стал самым копируемым архитектором XX века. Архитектурное воровство более тонкое, чем в других видах искусства: здесь крадут идеи, образы, формы. Так, «Марсельский блок» стал моделью для множества плохих имитаций. Размышления же самого Ле Корбюзье о «Модулоре» (1950) имеет, напротив, поэтический характер, и это хорошо отражали серии гравюр и картин «Поэма о прямом угле» (1954).

Его смелые идеи городского планирования получили воплощение лишь в индийском городе Чандигарх, столице штата Пенджаб (1952—1956), где по плану Корбюзье были построены здания секретариата, ассамблеи и Дворца пра-

восудия, монументальные и выразительные. В центре Чандигарха установлена монументальная скульптура в форме гигантской руки. В течение многих лет рука была одним из ключевых мотивов его творчества, символом «давать и получать».

В Колоннаде Пушкинского музея крупные цветные фотографии вводили в мир образов архитектурных творений Ле Корбюзье. А в стеклянных витринах были представлены разные выпуски полемического журнала «Эспри нуво», основанного им совместно с Амеде Озанфаном и поэтом Полем Дерме в 1920-м. Здесь мэтр представлял свои идеи в области архитектуры и городского планирования и опубликовал самые знаменитые тексты-манифесты: «К архитектуре» (1923), «Урбанизм» (1924), «Декоративное искусство сегодня» (1925), в которых продемонстрировал свой талант полемиста.

Ле Корбюзье искал действенные способы модернизации городов, верил, что его новаторские, архитектурные решения улучшают качество жизни низших классов. В 1922-м году вместе с кузеном Пьером Жаннере он разработал проект «Современный город на три миллиона жителей», предлагавший новый образ города будущего. В «Эспри нуво» он писал о необходимости использования новых промышленных технологий и стратегий: впервые примененном им железобетонном каркасе, необработанном бетоне, крышах-террасах, свободной планировке этажей, чтобы трансформировать об-

щество в комфортную среду обитания с высокими показателями жизни на всех социо-экономических уровнях. Такая трансформация, по его мнению, позволила бы предотвратить социальные волнения и протестные движения.

Большой и яркий раздел выставки был посвящен взаимоотношениям Ле Корбюзье с Россией (экспонаты из собрания МУАР им. А. В. Шусева). Он три раза приезжал в Москву (1928, 1929 и 1930). Здесь он построил здание Центросоюза и создал знаменитый проект Дворца Советов. В этом увлекательном разделе большое внимание было уделено творческому диалогу Ле Корбюзье с советскими архитекторами-авангардистами Михаилом Гинзбургом, Игнатием Милинисом, Николаем Леонидовым, прежде всего с его другом Александром Весниным, с которым его связывала многолетняя переписка.

Куратор выставки Натали Криньер нашла многообразные решения для подчеркивания красоты архитектурных идей Ле Корбюзье, взаимосвязи всех видов творчества, обогащающих и перетекающих друг в друга. Его понимание архитектуры как скульптуры соотносится с поисками современных архитекторов. Криньер трансформировала Белый зал, используя спиралевидные стенды, объёмные кубовидные образования, ложные стены, разделяющие пространства. В экспозиции нашлось место даже для «объектов поэтического интереса» Ле Корбюзье – ракушек.

Благодаря удачным экспозиционным находкам картины,

скульптуры, рисунки образуют «тайную лабораторию» мэтра, которая соотнесена с планами, чертежами, аксонометрическими разрезами, вступают с ними в диалог, и все это находит отклик в постройках. Капелла Нотр Дам в Роншане (1956) поражает гигантской криволинейной, крабовидной крышей, скульптурной красотой архитектуры.

С 1928-го Ле Корбюзье охладел к пуризму. Его живописная манера стала более свободной и чувственной. Наиболее часто встречающиеся мотивы – женщины, быки, знаки, решенные в абстрактной стилистике. В композициях все чаще появляются разные предметы: полки, стеклянные бутылки, булыжники, сосновые шишки, веревки, объединенные в сложные конфигурации. Ярче становится цветовая гамма. Энергичными движениями кисти он выстраивает предметы в линию, как бы подчеркивая интимность упорядочивающего человеческого прикосновения.

Многие скульптуры Ле Корбюзье (некоторые осуществлял краснодеревщик Жозеф Савин) – это трехмерные воспроизведения мотивов живописных работ и тоже в определенной степени сохраняют плоскостность и фронтально ориентированы. В композицию некоторых даже введены рамы. Иногда скульптуры обнаруживают связь с живописными работами благодаря цветовым сочетаниям. Возникающее в них третье измерение в виде объема или пространственных пустот намекает на архитектурные проекты автора.

С 1936 по 1965-е Ле Корбюзье выполнил много рисунков

для ковров, которые рассматривал скорее как «подвижные фрески», нежели интерьерные декорации. «Сегодня судьба ковроткачества выходит на первый план: оно становится стенной росписью современной эпохи» – писал он в эссе «Ковры: номадические фрески». Его ковры выполнены в более ярких цветовых сочетаниях, чем картины. В результате сотрудничества с Шарлоттой Перриан Ле Корбюзье создал комплект мебели, которая стала важной частью его архитектурных работ (стулья, столы, кресла).

Оригинальный макет музея для собрания Мацуката Кодзиро в парке Уэно в Токио (1954) великолепно был инсталлирован на выставке в Пушкинском музее в разделе, посвященном музеям в наследии Ле Корбюзье. Здесь для усиления дневного освещения в галереях залов использовалась система пилонообразных остекленных стальных панелей. Особое внимание мастер уделял использованию естественного освещения и выстраиванию маршрута посетителей («Мунданеум» (1928), Центр синтеза искусств в Париже, проект Центра Ле Корбюзье в Цюрихе).

Не все специалисты разделяют идеи Ле Корбюзье. Некоторые критики считают, что его видение городской жизни оказывало разрушительное влияние на город, порождая отчуждение людей и возвышая машины над человеком, называют его архитектурные постройки «урбанистическим кошмаром». Современные архитекторы, дизайнеры в меньшей степени руководствуются модернистской идеей Ле Корбюзье

о том, что у всех людей одинаковые потребности, а скорее ориентируются на постмодернистскую концепцию, согласно которой, у каждого индивида свои желания. Мэтру ставится в укор, что наряду с созданием модернистски шедевров (Вилла «Савой», Капелла в Роншане) он проявлял странную безответственность в планировании городов. Так в Планае «Буазен» (1925) он предложил уничтожить центр Парижа и заменить его башнями в парке.

Тем не менее Ле Корбюзье – один из выдающихся модернистских мастеров, истинный визионер. Он экспериментировал со всеми типами домов, работал над проектами больших жилых массивов, общественных зданий, планировками целых городов, постоянно искал ответ на вопрос о значении архитектуры и пытался создать идеальное место для обитания. Ценно то, что Ле Корбюзье был не только первым из так называемой международной школы архитекторов, но и являлся активным пропагандистом свежих идей в своих многочисленных публикациях. Знаковые здания Ле Корбюзье рассеяны по всему миру: Дворец Лиги Наций в Женеве (1936), здание ООН на Манхэттене (1951). Может ли он нести ответственность за ошибки в послевоенном жилищном строительстве, когда были забыты его условия современной архитектуры – сады в зданиях, пропорции Модулора?

Как архитектор и влиятельный полемист конца XX столетия, Ле Корбюзье был одновременно «внутри и снаружи» современной культуры. Он оказал огромное влияние на ар-

хитектуру и искусство начала XX1 века.

Фрида Кало

«Я – это сюжет, который я знаю лучше всего» (Ф. Кало)

На автопортрете «Я – маленький бедный олененок» (1946) Фрида Кало изобразила себя в образе молодого горного оленя, украсила свою голову рогами. Но олень, пронзенный стрелами, становится жертвой. Рядом с подписью слово «карма». Автопортрет производит еще более тягостное впечатление из-за мертвого леса, окружающего оленя. Так художница выразила свое отчаяние и разочарование после операции на позвоночнике в Нью-Йорке, операции, которая не избавила ее от боли. Вернувшись в Мехико, она продолжала испытывать сильнейшие боли, погружаясь в депрессию.

Мексиканская художница Фрида Кало (1907—1954), необычайно многогранная личность, стала легендой. Трудно назвать в истории XX века другую женщину-творца, чья жизнь была бы так наполнена страданиями, болью, безудержной любовью, страстями, для которой занятия живописью стали средством борьбы за выживание. За 8 дней до смерти она написала роскошный натюрморт с арбузами «Да здравствует жизнь!».

Фрида обозначила новое направление в живописи, моде, стиле жизни. Ею восхищались Андре Бретон, Сальвадор Дали, Пабло Пикассо, Василий Кандинский. Красивая женщи-

на, покоровшая любвеобильного сердцеда, прославленного монументалиста Диего Риверу, ставшая последней любовью Троцкого, бисексуалка, коммунистка и калека, Фрида Кало, чья жизнь была преодолением невыносимых болей в позвоночнике и искалеченных ногах, наслаждается ныне посмертной славой. Ее полотна достигли астрономических цен на аукционах Сотбис и Кристи. Ее работы висят в Лувре и в Музее современного искусства в Нью-Йорке, украшают коллекции многих знаменитостей: Мадонны, Роберта Де Ниро, Джека Николсона, Мика Джаггера. Ее картины все чаще включают в музейные выставки. Жизнь Фриды по-разному освещалась в книгах, спектаклях, документальных фильмах, по ее мемуарам создаются балеты, оперы. Голливуд борется за право экранизации ее воспоминаний, дневников. Так, Мадонна в течение последних десяти лет, монополизируя право создания образа выдающейся художницы, скупает все киносценарии, посвященные Фриде. Автопортреты знаменитой мексиканки репродуцируются на постерах и майках. А международная компания «Годвин Интернэшнл» даже выпустила духи «Фрида Кало» и одеколон «Диего Ривера» с запахами, усиливающими сексуальное влечение. На пике фридомании появился фильм «Фрида» (2002) Джули Тейлор с блистательной Сальмой Хайек в роли Фриды.

Наконец, фридомания дошла и до России. В атмосферу трагической и прославленной жизни художницы погружала выставка-ретроспектива «Фрида Кало. Живопись и графика

из собраний Мексики» в Музее Фаберже в Санкт-Петербурге (март-апрель 2016-го, экспонаты из собраний Музея Долорес Олмедо Патиньо, галереи Arvil, частной коллекции Хуана Коронеля Риверы, внука Диего Риверы). Помимо 34 работ Фриды разных периодов, демонстрировалось более 100 фотографий, рассказывающих про различные события из жизни Фриды, встречи со знаменитостями: свадьба с Диего Риверой, Фрида с Троцким и его женой Натальей... А яркие народные костюмы позволили увидеть наряды, в которые облачалась Фрида, запечатлённые на многих автопортретах.

Уникальность Кало-художницы в том, что все события своей жизни, счастливые и трагические, она отражала в многочисленных автопортретах, поскольку часто была прикована к постели и лишь благодаря специальным приспособлениям могла писать автопортреты в лежачем положении. «Я пишу себя, – говорила она, – потому что я так часто бываю одна, и это единственный сюжет, который я так хорошо знаю».

«Больница Генри Форда» (1932) – первый из самых ужасающих и пугающих автопортретов. Она изобразила себя после выкидыша лежащей на больничной койке, подвешенной в воздухе, обнажённой, окровавленной, с ещё вздутым животом, со слезами на щеках. Вокруг неё 6 симметрично расположенных символических элементов, соединённых красными лентами, которые она держит в руке: две конфигурации искорёженного женского таза, эмбрион, улитка (символ зачатия в индейской культуре), орхидея – подарок Ди-

его и странный механизм, олицетворяющий разрушительную силу боли. Ещё более подчёркивает её одиночество фон: унылая, пустынная, бесплодная равнина Детройта под голубым небом. Угадываются основные элементы «стиля Фриды»: обращение к *retablos* (народные молитвенные картины), небольшой размер (30x38 см), работа написана на металле, изображает трагическое событие и имеет подпись.

Очень своеобразное решение темы автопортрета найдено в картине «Моя няня и я» (1937), в которой так остро ощущается стремление Фриды осознать свои корни, задуматься о прошлом Мексики. Она изобразила себя с телом девочки и лицом взрослого человека, а индейскую кормилицу – с маской на лице. Два персонажа не смотрят друг на друга, словно между ними холодная и удалённая связь. У кормилицы весьма устрашающий вид, но её распущенные волосы и сросшиеся брови могут указывать на некое родство с Фридой или на воплощение другой стороны сущности художницы.

Следы индейской культуры обнаруживаются в любви Фриды к народным одеяниям, причёскам. Неслучайно её стильность «на свой манер» захватила в свое время воображение парижской публики. А знаменитый модельер Эльза Скьяпарелли настолько увлеклась образом молодой мексиканской художницы, что придумала платье «Мадам Ривера» Именно благодаря Эльзе фотографии Фриды появились во всех модных французских журналах, а Кало способство-

вала тому, что этнические мексиканские мотивы органично вошли в европейскую моду.

На одном из самых сильных автопортретов – «Две Фриды» (1939), созданном сразу после развода 6 ноября 1939-го (союз Фриды и Диего был бурным: ссоры, примирения, они разводились и снова вступали в брак), она предстает в виде двух разных личностей. В теуанском костюме – мексиканская Фрида, которую любил Ривера, с амулетом в руке (портрет Диего-ребенка). Рядом сидит ее альтер эго – европейская Фрида в викторианском белом кружевном платье, которую уже не любит Ривера. Сердца двух женщин изображены сверху и соединены хрупкой артерией. Два других конца разъединены. С утратой любимого европейская часть Фриды потеряла себя. Капли крови из артерии лишь слегка сдерживают ножницы. Отвергнутая Фрида подвергается опасности умереть от потери крови. На ее автопортретах – хирургические инструменты, ее раны, ветки терновника вместо ожерелья, видимые внутренние органы, человеческие эмбрионы. Во всем вызов – в сюжете и манере исполнения.

Магдалена Кармен Фрида Кало Кальдерон родилась в Мехико 6 июля 1907-го в семье немецкого еврея Вильгельма Кало и испанки с индейскими корнями Матильды Кальдерон-и-Гонсалес. Отец успешно проявил себя как фотограф, специализировался на снимках архитектурных памятников доколумбовой эпохи и колониальной эры. В дневнике Фрида писала: «Мое детство было замечательным. Хотя мой отец

болел (страдал эпилепсией – В.Х.), он был для меня величайшим примером нежности и трудолюбия и, прежде всего, понимания моих проблем». Фрида часто сопровождала отца, художника-любителя, по живописным окрестностям. Особенно ярко ее восхищение им выражено в «Портрете моего отца» (1951).

Кало поступает в Национальную подготовительную школу, она с упоением изучает труды Фрейда, была первой мексиканкой, прошедшей курс психоанализа. Рисовать ее научил Фернандо Гонсалес, друг отца, гравер, имевший студию недалеко от школы. Он был поражен ее талантом. Но вплоть до сентября 1925-го она и не помышляла о карьере художника. 17 сентября 1925-го, когда Фрида возвращалась домой вместе с приятелем на автобусе, неожиданно произошла ужасная катастрофа: их автобус столкнулся с трамваем, несколько человек погибли на месте. Фрида получила множество тяжелейших ранений, три месяца была прикована к постели. Жестокие боли в спине не проходили. Через год она снова попала в больницу, рентгеновские снимки показали многочисленные смещения позвонков. Девять месяцев она носила гипсовые корсеты, металлический стержень в позвоночнике. Несмотря на боль, ее жажда жизни не исчезает.

Прикованная к постели на долгие месяцы, Фрида начинает рисовать. Происходило это следующим образом. К полу кровати прикрепляли большое зеркало, а маленькие зер-

кала — к гипсовым корсетам. Так Фрида могла видеть себя как модель. И мольберт она имела специальный для работы лежа. Она начала писать свои поразительные автопортреты, остро фиксирующие стадии ее развития как художницы, в которых позднее рассказывала о своей жизни.

В большинстве автопортретов Фрида предстает в полный рост на фоне голых пейзажей или в пустых холодных комнатах, отражающих ее одиночество. Декорации, детали в ее портретах часто связаны с реальными биографическими событиями: отношения с мужем Риверой, ее физическое состояние, неспособность выносить ребенка в положенный срок, а также ее философские размышления о природе, людях, жизни. Своими обостренно личностными образами она нарушала все существующие в ее время табу в отношении обнаженного женского тела и женской сексуальности. Уже в 1950-е Ривера называл ее «первой женщиной, с бескомпромиссной честностью обратившейся к специфическим темам, связанным исключительно с женскими чувствами». Автобусная катастрофа стала для Фриды новым рождением, когда она начала острее и ярче видеть окружающий мир и смогла найти в автопортретах свой путь и идентичность. С автопортретов смотрит на нас незабываемое лицо-маска. Особенно впечатляют глаза, обрамленные густыми черными бровями, которые сходятся на переносице подобно крыльям птицы.

В 1920-е передовые мексиканские художники заявляли

о необходимости отказа от имитации европейских моделей, призывали к созданию независимого мексиканского искусства, свободного от академических догм, к обращению к национальным мексиканским истокам, к индейскому искусству. В 1928-м к этой группе художников-интеллектуалов присоединилась и Кало. В это время ее здоровье значительно улучшилось, и она могла жить почти нормальной жизнью.

Фрида давно восхищалась Диего Риверой и хотела знать, что он думает о ее искусстве. Знаменитого монументалиста поразили работы Кало, и он поддержал ее в решении посвятить себя живописи. Ривера стал частым гостем в доме Кало. Огромный толстый Диего, имевший вид обольстительно-го чудовища, несмотря на явное уродство, умел притягивать женщин. 21 августа 1929-го они поженились. Хрупкая Фрида, ставшая третьей женой Риверы (она была на 21 год моложе его), находилась под сильным влиянием прославленного живописца, темпераментного и неистового. Он вовлек ее в националистическое движение *Mexicanidad*, (квинтэссенция всего мексиканского), преследовавшего цель очистить Мексику от любого европейского влияния, обычаев и т. п. и создать новую современную идентичность Мексики на основе ее исконных культур и древней истории. Более того, желая получать как можно больше удовольствия от ниспровержения авторитетов, Фрида даже перенимала манеры, характерные для истинных мексиканцев, бедняков, использовала язык простонародья, чтобы подчеркнуть свою связь с наро-

дом. Сближало ее с Риверой и то, что он был ярым сторонником большевиков, другом Эренбурга, приятелем Маяковского и сторонником теории перманентной революции.

В фильме «Фрида» (2002) мы видим, как Ривера отказывается от следования популярной европейской абстрактной живописи в пользу фигуративной и создаёт крупномасштабные настенные росписи, в которых доминируют социалистические идеи, несмотря на то, что заказчиками были богатейшие клиенты-капиталисты, такие как, например, Рокфеллер. Коммунистические идеи были близки и Фриде. В 1927-м она вступила в Лигу молодых коммунистов и до конца жизни поддерживала мероприятия компартии. По сравнению с Риверой, позиция Кало была более сложной. Она не только использовала свое искусство для подчеркивания преданности новому националистическому духу, но и изображала персонажа (прежде всего саму себя), воплощающего это новое истинно мексиканское самосознание. В картинах она подчеркивала свое индейское наследие, заимствуя формы из древнего мексиканского народного искусства, специально акцентировала в своих холстах наивный реализм в противовес модернистским течениям, с которыми была хорошо знакома.

Обожавший свою маленькую жену толстый сластолюбец Ривера (что не мешало ему часто изменять ей) любил наряжать ее в мексиканские народные платья, длинные юбки в старинном стиле, ожерелья доколумбовой Америки. В автопортретах Фрида не только подчеркивала свою националь-

ность, идентичность, но и являла образ необычной, независимой женщины. В ноябре 1930-го Фрида и Ривера уехали на четыре года в США: Сан-Франциско, Нью-Йорк, где Ривере заказали настенные росписи и где проходила его ретроспектива. В Сан-Франциско Фрида познакомилась с художниками и клиентами. Среди них выделялся Альберт Бендер, страховой агент и коллекционер, который приобрел несколько работ Фриды еще во время своей поездки в Мексику.

Фрида всегда страстно желала иметь детей. В 1930-м она сделала аборт. Врачи не советовали ей иметь ребенка, так как ее таз был поврежден в трех местах, что препятствовала нормальному положению плода и родам. В 1931-м она снова забеременела, но случился выкидыш. Она тяжело переживала потерю ребенка, ощущая одиночество и беспомощность. Во время пребывания в США супруги часто ссорились. Фриде не нравилась Америка, а Ривера восхищался ею и не хотел уезжать. В декабре 1933-го Ривера уступает давлению Фриды, и они возвращаются в Мехико. В этот период ее отношения с мужем были сложными и напряженными. У Риверы были многочисленные связи с различными женщинами, но особенно глубоко уязвила и ранила Фриду связь мужа с ее младшей сестрой Кристиной. Фрида покинула супружеский дом. В 1935-м она создала только две картины. Среди них особенно поражает своим кровавым характером холст «Несколько маленьких царапин», иллюстрирующий душевное состояние художницы. Это жутковатое

изображение – визуальная транскрипция газетного репортажа об убитой из ревности женщине. Раны, нанесенные женщине жестоким мужчиной, словно символизируют собственные эмоциональные раны художницы.

В октябре 1938-го Фрида уехала в США готовиться к выставке в галерее Джулиана Леви в Нью-Йорке. Поскольку она никогда не писала для публики, то не понимала, что могло заинтересовать зрителей в ее работах и была крайне удивлена, когда американский актер Эдвард Робертсон купил несколько ее работ. Художница совершала путешествие по Америке одна. Несмотря на отсутствие конкретных свидетельств, друзья и знакомые были убеждены, что она рассталась с Риверой. Она флиртовала с поклонниками, у нее были связи с мужчинами, а в поздний период и с женщинами. Был, например, страстный роман с американским фотографом Николаем Мюреем, который в письмах называл ее «моя Ксочитль» (ацтекский цветок), но с горечью подчеркивал, что для нее он являлся лишь временной заменой, а любила она только Риверу.

Выставка имела успех, половина из 25 картин была продана. У Фриды появились заказы. В январе 1939-го художница оказалась в Париже, где благодаря поддержке Марселя Дюшана участвовала в выставке «Вся Мексика» в галерее Рено. Из-за угрозы надвигающейся войны выставка успеха не имела, но автопортрет Фриды «Обрамление» (1938) был приобретен Лувром, а положительная рецензия опубликова-

на в журнале «Флеш». Тем не менее, впечатления от Парижа у Фриды не улучшились. Однако появление экзотической иностранки не осталось незамеченным публикой. Фотографии Кало появились в модных журналах. Благодаря Фриде этнические мексиканские мотивы получили распространение в европейской моде.

После возвращения в Мехико Кало все больше отдалялась от Риверы, и 6 ноября 1939-го они развелись. На разводе настаивал Ривера, убеждая, что так будет лучше для них обоих, что ее карьера будет успешней, что она будет счастлива. Развод породил другие проблемы, от отчаяния она начала пить. Работа была единственным спасением в этот период. Фрида не желала финансовой зависимости от Риверы, хотела сама зарабатывать. Символом новой независимости художницы стал «Автопортрет с обрезанными волосами» (1940). Она обрезала волосы, отказалась от национальных мексиканских одеяний, которые так нравились Ривере, стала носить мужскую одежду, оставив лишь серьги – единственный женский атрибут.

В феврале 1940-го Диего снова попросил Фриду выйти за него замуж. После второго брака с Риверой её жизнь стала более спокойной, рутинной. Об этом свидетельствуют автопортреты, на которых она изображала себя с домашними животными – попугаями, обезьянами, собаками. В 1942-м она начинает писать дневник – один из важных ключей к пониманию ее чувств и мыслей. В дневниковых записях она рас-

суждает о магическом и эзотерическом, сексуальности, ментальных и физических страданиях. Свои переживания она также фиксировала в акварельных и гуашевых набросках, которые критики считают самыми сюрреалистическими, хотя и малоизвестными. Фрида получает все большее признание в Мексике. Ее награждают, приглашают в различные комитеты, предлагают заняться преподавательской деятельностью, сотрудничать с журналами, она участвует в крупных выставках. В 1940-е она в основном работает по заказам, появляется все больше поясных портретов с детализированными фонами и атрибутами, связанными со вкусами заказчиков. Однако в начале 1940-х у Фриды вновь появились боли в спине и правой ноге. Ей приходилось носить стальной корсет, который появляется на автопортрете «Сломанная колонна» (1944), остро контрастирующем с другими автопортретами. Она представлена в одиночестве: нет обезьян, кошек, попугаев, отсутствует листва, растения. Она одна на пустынной равнине на фоне грозового неба. Ремни корсета поддерживают разбитое тело. А сломанная в нескольких местах ионическая колонна символизирует поврежденный позвоночник. Мощный символ боли – гвозди, вбитые в её лицо и тело. Гвозди в сердце представляют эмоциональную боль, причинённую Диего. Гвозди напоминают о мучениях Святого Себастьяна, а белая драпировка вокруг ее тела намекает на белый саван Христа.

В конце 1940-х – начале 1950-х состояние Фриды значи-

тельно ухудшилось. Это было ужасное время. Автопортрет «Диего и я» (1949) создан в период нового ухудшения ее отношений с Риверой, когда он хотел вторично развестись с Фридой, чтобы жениться на подруге художницы, киноактрисе Марии Феликс. С глазами, полными слез, Фрида смотрит на зрителя. Волосы как удавка оплетают ее шею, угрожая задушить. На лбу – третий глаз (портрет Риверы) – символ ее творческой силы. В 1950-м она провела 9 месяцев в больнице в Мехико. Только после семи операций она смогла заниматься живописью по 4—5 часов в день. «Я не больна, я разбита, – писала она в своем дневнике, – но я счастлива жить, пока могу рисовать». Диего преданно ухаживал за ней, даже танцевал вокруг кровати, ударяя в тамбурин. Работая лежа на специальном мольберте, она создала «Автопортрет с доктором Фариллом» (1951). На нем художница изображена в инвалидном кресле перед портретом доктора, который делал ей операции и ухаживал за ней в больнице. Портрет образует нечто вроде религиозного приношения врачу, избавившему художницу от ужасной боли, и здесь он появляется на месте святого.

Большую часть времени Фрида проводила дома, поддерживая тесные отношения исключительно с женщинами. Только Ривера был по-прежнему ей дорог. В последние годы жизни она написала несколько автопортретов, но в основном создавала натюрморты, причем писала с исключительной точностью почти в миниатюрном стиле. Однако плохое

состояние здоровья оказывало все большее влияние на твердость руки. После 1951-го боли были такими сильными, что она уже не могла обходиться без болеутоляющих препаратов. Этим объясняется менее тщательная манера письма, применение толстого живописного слоя, меньшая точность исполнения.

Здоровье помешало Кало заниматься политической деятельностью. «Я очень беспокоюсь о моей живописи, – писала художница. – Я хочу, чтобы она приносила пользу... Если здоровье позволит мне, я бы сделала что-то ценное для революции: единственная причина, ради которой стоит жить». Ее желание приносить пользу партии особенно проявилось в трех картинах на коммунистические темы: «Марксизм дает здоровье больному» (1954), «Фрида и Сталин» (1954) и незаконченном «Портрете Сталина» (1954). Весной 1953-го подруга Фриды, фотограф Лола Альварес Браво организована первую персональную выставку Кало в Мехико. Выставка имела успех, омрачившийся, однако, болезнью художницы. «Они ампутировали мне ногу шесть месяцев назад, они доставили мне сотни мучений. Порой я теряла рассудок. Мне хотелось убить себя», – писала она в дневнике.

Заболев пневмонией, 13 июля 1954-го Фрида ушла из жизни – всего через 7 дней после того, как ей исполнилось 47 лет. Ее гроб покрывал флаг с серпом и молотом. Во Дворец изящных искусств в Мехико проститься с Кало пришло более 600 человек. «Я многое смогла. Я смогу ходить, я смо-

гу рисовать, я люблю Диего больше, чем себя. Воля моя велика, воля моя жива» – последние слова Фриды в ее дневнике. Она продолжает жить в своих творениях.

Некоторые важные для Кало темы оказались особенно близкими современным художникам: гендер, национальная идентичность, политика, тело (Ана Мендьета, Синди Шерман, Сара Биггерс). Они демонстрируют, как и Кало, радикальные способы изображения женского тела и различные манипуляции с ним (аборт, роды). Одни художники заимствуют способы изображения мексиканкой физической боли, своего израненного тела (Феликс Гонсалес-Торрес, Карл Опи). Другие используют то, как Фрида представляла образ Мексики – не слишком экзотический, доступный для понимания американцам и европейцам. Она живописала себя в одеяниях теуанки с обезьяной и фруктами, но на картинах выглядит как женщина с европейским лицом в фольклорном наряде. Заимствуя нечто в древней мексиканской культуре, она перерабатывала это, используя собственные средства. Многие современные художники применяют ту же стратегию (Ричард Принс). Прото-феминизм и акцент Кало на теме тела, телесности вдохновлял таких художников, как Мендьета и Кики Смит. А её культивирование собственной личности повлияло на современный перформанс. Постепенно, во-многом благодаря выставкам мексиканской художницы по всему миру, её образ очистился от дурной славы, кича, постоянного отождествления с Диего Риверой. Её искусство

не подвержено коммерциализации. Она остаётся художником-революционером.

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.