

Содержание

РЕНЕ МАГРИТТ.
Парадоксы восприятия



Введение
Магритт:
логика абсурда
4



Глава 1
Детство
под знаком тайны
12



Глава 2
В поисках
голоса
30



Глава 3
Неправильный
сюрреалист
44



Глава 4
Кризисное
восхождение
80



Глава 5
Картины обреченного
периода
94



Глава 6
Триумф
без финала
114



Заключение
Магритт
и массовая культура
148

Введение



Магритт: логика абсурда

Рене Франсуа Гислен Магритт (1898–1967) — бельгийский живописец, дизайнер и литератор: художник-мыслитель, недогматичный сюрреалист, «великий мастер тайн» и создатель остроумных картин. В общественном сознании он остался как истинный буржуа и традиционалист: патриот, библиофил, шахматист, домосед и однолюб, проживший всю жизнь с возлюбленной юности в счастливом браке. В действительности его истинный характер был соткан из противоречий. Магритт был бунтарем, который использовал маску благопристойности, чтобы «затеряться в толпе». Внешне он казался образцом респектабельности: безупречно одевался, демонстрировал исключительную дисциплинированность и прагматизм. С другой стороны, его внутренний мир и творчество полны провокаций: он любил розыгрыши и нарушал общепринятые нормы, превращая повседневность в искус-

ство. Судьба то баловала его, осыпая возможностями и ранним признанием, то нещадно журила, лишая почвы под ногами в моменты долгожданного триумфа. Этот любитель шуток и мистификаций никогда не был типичным художником, проводящим все время в мастерской и не заботящимся о внешнем виде. Он вообще не разделял обыденную жизнь и творчество: рисовал картины прямо в столовой, одетый в сшитый на заказ костюм-тройку. Магритт работал настолько аккуратно и точно, что не оставлял следов. А его творческая деятельность простиралась далеко за пределы изобразительного искусства и была переплетена с поэзией, фотографией, кино, рекламой, философией и политикой.

Художественное наследие этого популярного и всеми любимого бельгийского мастера кажется таким понятным и близким, словно входим в каждый дом. С первого взгляда зрители узнают его притягательные и парадоксальные картины, часто трактуемые как живописные фокусы, остроумные загадки или оптические иллюзии. И действительно, на его тщательно выписанных произведениях изображены узнаваемые предметы, явления и персонажи, но в нереалистичных масштабах, с измененной текстурой, претерпевающие метаморфозы, левитирующие или вырванные из контекста. В то же время искусство Магритта окутано плотной завесой тайны, которая не рассеивается даже при пристальном рассмотрении. Тайна, как и чудо, не может



быть разгадана, иначе пропадет сам элемент внезапности озарения и катарсиса. Однако стоит только присмотреться к обыденным вещам, как магическая сторона реальности начнет проявлять себя в полной мере. Задолго до становления художника, в 1916 году, советский литературовед, писатель, критик и один из ключевых представителей «формальной школы», Виктор Шкловский разработал концепцию «остранения». С помощью этого приема объект называется не своим именем, равнодушно и прямо, а описывается как впервые увиденный, живо и непосредственно. Магритт своим искусством также пытался сломать автоматизм восприятия и дать возможность увидеть за клише многомерную природу реальности.

Художественный язык живописца сформировался под влиянием различных направлений: фовизма, неопластицизма, ар-деко, метафизической живописи, дадаизма и сюрреализма. Поэтому причислять его однозначно только к последнему неверно, это просто удобное клише для тех, кто не готов вдаваться в детали. В своём творчестве бельгийский мастер часто обращался к переосмыслению готовых образов, в том числе собственных работ и произведений предшественников. Но делал это так искусно, дерзко и последовательно, что это стало его фишкой и своеобразным

«Я постоянно думаю
о тайне жизни. Но её
нельзя изобразить,
можно лишь вызвать.
Я вижу её повсюду
в том, что вы
называете
банальностью. Разве
небо не таинственное?
Жизнь и смерть,
солнце и луна, огонь
и вода, разве
не сокрыта в них
тайна? Конечно,
мы можем
анализировать
их, распределить
по разделам,
но разгадаем ли
мы тайну?»

подчерком. Реалистическая и лишенная индивидуальности техника письма также играла особую роль в восприятии его наследия. Отточенное владение рисунком, тщательная светотеневая моделировка и натуралистическая достоверность служили инструментом для создания «стерильных» изображений, кажущихся на первый взгляд абсолютно «нормальными» и «понятными». Но чем больше зритель смотрит, тем больше обращает внимание на «визуальные сбои» и логические несоответствия. Названия картин художника не являются ключом к их пониманию, а лишь служат поэтической ширмой, за которую прячется образ-триггер — визуальный элемент, провоцирующий у зрителя цепочку ассоциаций и вопросов. Как заметил Дэвид Сильвестр, британский критик и один из крупнейших исследователей творчества художника: «Название — это не глазурь на торте, это вишенка в коктейле». Подпись легко или мучительно рождалась только после создания произведения, иногда количество вариантов доходило до десяти. Зачастую Магритт пользовался уже готовыми решениями, экспроприируя названия известных книг и стихотворений или обращаясь за помощью к своим друзьям-поэтам: Луи Скутенеру, Полю Нуже, Марселю Мариэну, Полю Колине, Полю Элюару, Андре Бретону и другим.

Искусство Магритта подготовило почву для возникновения современного искусства в целом и, так или иначе: поп-арта, концептуализма и «китча». Пи-

онер концептуального искусства Джон Балдессари, не раз выступивший куратором выставок Магритта, коллекционировал его произведения и вдохновлялся идеями. Особенно методом бельгийского автора играть со словами и образами: тем как он отделяет репрезентацию объекта от его материального воплощения, ставя под сомнение очевидное. Этот подход нашел отражение в сериях Балдессари начала 2010-х годов: «Раздвоение», «Двойной киносеанс», «Две главных роли» и «Двойной альбом». В произведениях, входящих в эти циклы, американский художник вычленяет фрагмент хрестоматийной картины и превращает его в самостоятельное произведение, а затем создаёт «пару» — сопоставляет с иным образом или словом, запуская диалог между элементами. Одна из самых известных работ концептуализма — «Один и три стула» (1965) Джозефа Кошута — дает зрителю расширенное представление о предмете: того каков он есть в своем материальном (реальный стул), текстуальном (описание из словаря) и визуальном воплощении (черно-белая фотография). Поэт и концептуальный

Великая война.



художник Марсель Бротарс первым стал создавать оммажи известных картин своего старшего товарища. Например, благодаря «Вероломству образов» (1928–1929) Магритта появились: «Модель: трубка» (1969), и знаменитый проект «Музей современного искусства, отдел орлов, секция XIX века» (1968), в котором были выставлены предметы, снабженные этикетками «Это не произведение искусства». Арман, французский скульптор, представитель «Нового реализма», и Кит Харринг, художник, работающий на стыке уличного искусства и поп-арта, создали свои версии «трубки»: «Туба» (1969) и «Посвящение Магритту» (1989). Американский скульптор, «король китча», Джефф Кунс, также является поклонником и коллекционером творчества сюрреалиста: его монументальная работа «Поезд» (2009) является переосмыслением картины «Пронзенное время» (1938).

Образ мышления и типологические мотивы живописца оказались невероятно заразительными и жизнестойкими, а потому «следы эстетики Магритта» кажутся очевидными в произведениях авторов. Например, характерной чертой американского скульптора, представителя поп-арта, Класа Ольденбурга стали точные копии самых обычных предметов (таких как гамбургер, огрызок, прищепка, шляпа), но увеличенные в сотни и тысячи раз. В творчестве британских художников и перформеров Гилберта и Джорджа, важную роль играла их публичная репрезентация. Появление

дуэта перед публикой в идеально сидящих костюмах служило своеобразной деконструкцией сюрреалистического «тактического конформизма». Наследие бельгийского сюрреалиста до сих пор служит неисчерпаемым источником для современных иллюстраторов, фотографов и дизайнеров, которые используют его приёмы пересборки восприятия и создания атмосферы сапиенса.

Но почему до сих пор, не смотря на широкую известность, творческий путь Магритта все-еще окутан легендами и требует пояснений? А знаковые образы, вопреки собственному желанию, выраженному в названии одной из работ — «Репродуцирование запрещено», так хорошо поддаются тиражированию? Отгадки таятся в изгибах его биографии, многочисленных текстах и письмах, амбивалентном характере и совершенно фантастическом сочетании таланта, внутренней свободы и смелости высказываний с жестокими превратностями судьбы и недальновидными поступками.

Глава 1



Детство под знаком тайны

Рене Магритт родился 21 ноября 1898 года в промышленном городе Лессин во франкоговорящей части Бельгии. Его отцом был эксцентричный предприниматель Леопольд Магритт, а матерью модистка Регина Бертэншам. С 1900 по 1903 год семья жила в доме матери в Гилли, где родились два младших брата: Поль, впоследствии ставший популярным пианистом и композитором, и Раймон, реализовавшийся как успешный коммерсант. С 1904 по 1912 с перерывами Магритты проживали в Шатле, где Рене закончил младшую школу. Частые перемещения были связаны с работой отца, источником дохода которого служила торговля. Он начал свой бизнес с портновской мастерской, где жена трудилась в качестве швеи, затем вместе с родственниками открыл обувной магазин. А когда дела пошли в гору переключился на оптовую продажу растительного масла. Финансовое состояние семьи

было турбулентным: то денег было столько, что ими можно было топить печь, то не хватало даже на еду. Глава семейства был максимально далек от образа идеального родителя: властный и эгоцентричный щеголь, картежник, охотник за юбками и коллекционер порнографических открыток. Отец редко бывал дома, разговаривал с детьми только на «вы», а к соседям относился с нескрываемым презрением. Мать будущего сюрреалиста была полной противоположностью своему напористому и конфликтному мужу. Она отличалась хрупкостью и набожностью, всегда ответственно относилась к своим обязанностям и остро переживала любые жизненные трудности.

Магритт рос настоящим сорванцом и постоянно делал пакости: бросал дрожжи в общественные туалеты и практиковал «трюк с газетой» (экскременты, выложенные перед дверью, накрывают газетой, поджигают, а затем, убегая, кричат «пожар»). С ранней юности художник познал прелести плотской любви, заводил интрижки и посещал в бордели. Параллельно с учебой в школе и этими «забавами» молодой человек зачитывался детективами и криминальными историями. Среди его авторитетов — Буффало Билл (создатель шоу «Дикий Запад», где разыгрывались сцены из жизни индейцев и ковбоев), Техас Джейк (скаут, ковбой и актер) и Нат Пинкертон (прототипом которого послужил американский сыщик Алан Пинкертон).



Анонимная
иллюстрация.
Обложка первого тома
серии «Фантомас»
Пьера Сувестра
и Марселя Аллена.
1911. Париж,
издание Fayard



Леонетто
Капьялло.
Плакат фильма
«Зигомар»
Ле Мартена.
1909.
Париж, издание
П. Веркассона.

В 1911 году случилось знаковое событие в биографии Магритта: он попал на «Двадцатую Всемирную выставку» в Шарлеруа, целью которой было показать экономические и культурные достижения валлонского региона. Именно там будущий художник открыл для себя силу рекламы и заинтересовался кино. Благодаря яркому и выразительному плакату Леонетто Капелло (итальянский график, карикатурист, дизайнер и «отец современной рекламы») он купил билет на сеанс фильма Викторена Жассе «Зигомар» (1911). Эта история основана на одноименном детективном романе: в нем главарь банды Z в красном костюме и плаще противостоит детективу Полену Брое. В начале XX века «киношные бараки» заменили палатки с «волшебным фонарем» (прообраз современного проектора) и были главным аттракционом на крупных ярмарках, где показ немой черно-белой ленты сопровождался игрой на фортепьяно. К 1910-м годам кино выделилось как отдельный вид искусства и стало стремительно развиваться по нескольким направлениям: документальное, основанное братьями Люмьер (изобретателями киноаппарата и всей индустрии в целом), фантастическое, связанное со спецэффектами и трюками, прародителем которого является Жорж Мельес (французский режиссер и цирковой фокусник), а также ужасы и триллеры, появившиеся благодаря экспериментам Луи Фейада (пионера натурных съемок, а также сценариста и режиссера). Черный юмор и магия Мельеса оказали боль-

шое влияние на мировосприятие и фантазию юного живописца. А художественные приемы Фейада способствовали возникновению культовых образов: героев, завернутых в ткань, словно мумии, фигур, врастающих в каменную стену, манекеноподобных двойников, мотива ожидания за столом, взгляда сквозь замочную скважину или трещину в двери.

Там же в Шарлеруа, юноша попал на презентацию книги Марсея Аллена и Пьера Сувестра — «Фантомас» (1911), повествующей о гениальном преступнике, скрывающемся под маской. Британский историк Алекс Данчев, в своей монографии, посвященной Магритту, писал, что образ Фантомаса стал настоящим феноменом своего времени. Этот неуловимый антигерой, бросавший вызов буржуазной морали и канонам хорошего вкуса, объединил вокруг себя целую армию поклонников, среди которых были Франц Кафка, Гийом Аполлинер, Пабло Пикассо и другие деятели искусства. Образ таинственного злодея глубоко впечатлил молодого живописца. Впоследствии фигуры «без лица», запечатлённые на многочисленных картинах («Варвар» и «Женщина-вор», обе 1927), стали важнейшим лейтмотивом в его творчестве, воплотившим идею утраты индивидуальности. Самым ярким и в то же время нетривиальным примером такого подхода является картина «Убийца под угрозой» (1927). Ее композиция была создана на основе эпизода из фильма Луи Фейада «Фантомас» (1913): в дверь входят женщина и мужчина,