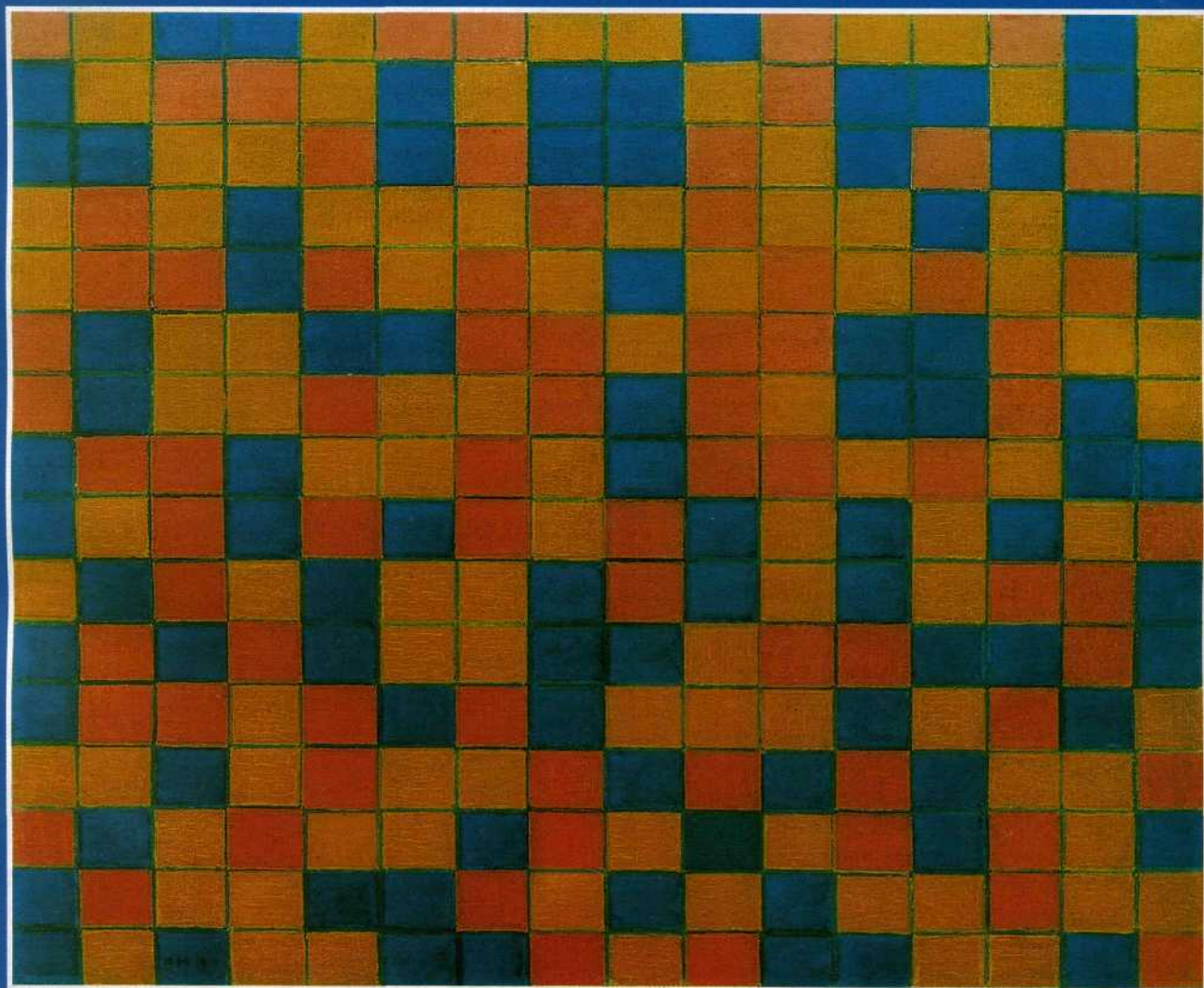


ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

ИХ ЖИЗНЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО



ПИТ МОНДРИАН Часть 100

ЦЕНА 6,00 ГРН

ИНДЕКС: 08780

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

Часть 100

ПИТ МОНДРИАН

СОДЕРЖАНИЕ

ЖИЗНЬ МОНДРИАНА стр. 3

ТВОРЧЕСТВО стр. 8

- „Ветряная мельница над водой“ — ок. 1905 стр. 8
„Ветряная мельница в солнечном свете“ — 1908 стр. 10
„Красное дерево“ — 1908 стр. 12
„Овальная композиция“ — 1914 стр. 14
„Композиция № 10“ — 1915 стр. 16
„Композиция № 3“ — 1917 стр. 18
„Композиция в ромбе...“ — 1925 стр. 20
„Композиция с желтыми линиями“ — 1933 стр. 22
„Серо-красная композиция“ — 1935 стр. 24
„Бродвей Буги-вуги“ — 1942—1943 стр. 26

МОНДРИАН И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ стр. 28

МОНДРИАН В МУЗЕЯХ МИРА стр. 31

ФОТОГРАФИИ:

Обложка: AKG Paris; стр. 3 и 4: Художественная библиотека Бриджмен (далее — ХББ); стр. 5: сверху: ХББ, внизу: AKG Paris; стр. 6: сверху: AKG Paris; внизу: ХББ; стр. 7-12: ХББ; стр. 13 и 14: AKG Paris; стр. 15: ХББ; стр. 16 и 17: AKG Paris; стр. 18: ХББ; стр. 19-21: AKG Paris; стр. 23: ХББ; стр. 24 и 25: AKG Paris; стр. 26: ХББ; стр. 27: AKG Paris; стр. 28 и 29: ХББ; стр. 30: сверху: AKG Paris, внизу: AKG Photo; стр. 31: сверху: ХББ, внизу: AKG Paris; стр. 32: AKG Paris. Репродукции всех произведений Пита Мондриана — © Mondrian / Holzman Trust / Adagp, Paris 2000. Репродукции произведений: Тео ван Дусбург (Дуйсбург) (стр. 29, 30, 31); Барт ван дер Лек (стр. 30); Джозеф Алберс (стр. 31) — © Adagp, Paris 2000.

ИЗДАТЕЛЬСТВО:

Издатель и учредитель: ООО „Иглмосс Юкрейн“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Руководитель проекта: Арно ВЕРДОЙ.
Редакция и распространение: „Феникс-УМХ“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Директор: Вячеслав БЕЛОУСОВ.
Главный редактор: Алена ВИКТОРОВА.
Макетирование, графика, дизайн: Алексей ТРИГУБ.
Ответственный секретарь: Светлана ЛОЖНИКОВА.
Статьи: Сэмюэл Родари.
Технический редактор: Наталья КИРИЧЕНКО-МЕЛЕЦКАЯ.
Отдел сбыта: +38 (044) 205-43-14.
Адрес редакции: Украина, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Номер отпечатан в типографии
ООО „Компания Юнивест Маркетинг“, Украина, 08500,
г. Фастов, ул. 1-го Мая, д. 2, кв. 17
Издание зарегистрировано в Государственном
комитете телевидения и радиовещания Украины.
Регистрационный номер КВ 7639 от 29.07.2003
Тираж 50000, заказ №
„Великие художники“ © Eagle Moss International Ltd. 2005

На обложке:
Композиция
в шахматном порядке
в темных тонах

1919; 84,1x102,2 см
Музей искусств, Гаага

Коллекция

„Великие художники“

Каждую неделю новая часть нашей коллекции представляет на 32 страницах живописца, который оставил значимый след в своей эпохе. В каждом журнале: качественные репродукции, биография, описания самых известных произведений и комментарии по истории их создания. Покупая наш журнал неделю за неделей, вы создадите настоящую энциклопедию живописи.

Коллекция охватывает главные направления в изобразительном искусстве — ренессанс, барокко, романтизм, импрессионизм и современность.

В следующей части: МАЛЕВИЧ (1878—1935)

Один из основателей абстрактного искусства, трактовавший предметную форму как комбинацию контрастных по цвету геометрических элементов, Казимир Малевич разработал новое художественное направление — супрематизм.



Пит Мондриан

Пита Мондриана часто называют „летучим голландцем живописи“ и „художником-пилигримом“: юношей он покидает родной провинциальный городок и прибывает в Амстердам, затем переезжает в Париж и, в конце концов, оседает по ту сторону Атлантики — в Нью-Йорке. Все это время стиль мастера непрестанно эволюционировал в сторону чистой абстракции.

Мондриан появился на свет 7 марта 1872 года в городе Амерсфорт, недалеко от Утрехта, и стал вторым ребенком и первым сыном в семье добропорядочного голландского бюргера и убежденного кальвиниста Пита Мондриана и его жены Кристины Кок.

ПРИЗВАНИЕ ХУДОЖНИКА

Отец будущего живописца был директором кальвинистской школы сначала в Амерсфорте, а потом получил назначение на аналогичную должность в город, расположенный на границе с Германией, — Винтерсвийк, куда Мондрианы переехали в 1880 году. Материальное положение семьи было стабильно высоким, и не обремененный заботами о хлебе насущном Мондриан-старший в свободное время с удовольствием рисовал и писал небольшие масляные картины, постепенно приобщая к этому занятию детей. Пит Мондриан позже вспоминал, что его „первые шаги в живописи совпали с первыми словами“, поскольку будучи двухлетним ребенком он, сидя на коленях у отца, уже „участвовал“ в процессе создания картин, „сосредоточенно размазывая пальцем краску не только на холсте, но и на отцовских штанах“. ... Следует добавить, что для будущего художника, родной брат его отца — Фриц Мондриан — был профессиональным живописцем, автором множества жанровых сцен и пейзажей, представителем так называемой „гаагской школы“ — главного художественного направления голландской живописи последней трети XIX века, которое, хотя и являлось вполне реалистическим, но в то же время характеризовалось глубоко эмоциональным, лирическим восприятием современной будничной жизни...

Во время учебы в школе Пит Мондриан проводил за мольбертом гораздо больше времени, чем за письменным столом, что, конечно же, негативно сказывалось на его успеваемости. Но, вопреки ожиданиям, отец мальчика не пенял ему на плохие оценки, а наоборот, как мог, поощрял его художественные устремления и иногда да-



▲ Автопортрет

1918; 88x71 см

Музей искусств, Гаага

Последний из написанных Мондрианом автопортретов датирован 1918 годом.

Сорокалетний живописец предстает здесь уже художником, осознавшим свой выбор

же использовал их в своих целях. Кальвинист с консервативными политическими взглядами, он ставит увлечение сына на службу идеологии, время от времени поручая ему выполнение пропагандистских листовок и плакатов, изображающих благоденствие и процветание голландского народа под скипетром династии Нассау. Для Пита это была уникальная возможность познакомиться с традиционной голландской живописью, поскольку в поисках наиболее удачного композиционного или колористического решения он, направляемый отцом, не раз обращался к древней иконографической символике и работам старых голландских мастеров.

В 1889 году Пит Мондриан получает диплом преподавателя рисунка и устраивается по специальности в одну из школ Винтерсвийка, но на службу ходит без особого энтузиазма, поскольку быстро осознает, что преподавание — не его стезя. Когда он сообщает об этом отцу, тот, как человек в высшей степени прагматичный, высказывает свое недовольство и пытается склонить сына к выбору более стабильного ремесла, чем живопись, которой тот решил посвятить свою жизнь. „Когда выяснилось, что

я предпочел кафедру мольберту, — вспоминал Мондриан, — отец страшно рассердился. Наш спор с ним напоминал диалог двух глухих: его интересовали чисто практические вещи — дом, семья, достаток, в то время как я декларировал какие-то эстетические принципы, отстаивал свое право на выбор и требовал свободы“. Свобода была получена — с жалкими грошами в кармане (отец

“ Можно сказать, что именно в Париже, в 1912 году, начинается жизнь великого художника ”

Сефор, 1956

наотрез отказался субсидировать непокорного сына) Мондриан покидает отчий дом и отправляется в Амстердам, в Академию изящных искусств. Как дипломированный преподаватель, он был освобожден от вступительных экзаменов, но должен оплатить вступительный взнос. На последние деньги Мондриан разместил в вечерней амстердамской газете объявление с просьбой о помощи и поддержке, на которое неожиданно откликнулось сразу несколько анонимных благотворителей. Присланных ими в приемную комиссию денег хватило не только на первый взнос, но и на оплату целого года обучения. На втором курсе судьба вновь улыбнулась Мондриану: ему удалось получить стипендию, выделяемую королевской семьей наиболее одаренным молодым людям. Но денег на жизнь катастрофически не хватало, поэтому Мондриан, как и большинство его коллег-студентов, подрабатывал — давал частные уроки рисунка и живописи, копировал по заказу богатых клиентов картины старых мастеров, иллюстрировал школьные учебники...

В 1895 году Мондриан переводится на вечернее отделение Академии, чтобы иметь возможность заниматься свободным творчеством. Тогда же он становится членом амстердамского художественного объединения „Arti et Amicitiae“.

ТЕОСОФИЯ И КУБИЗМ

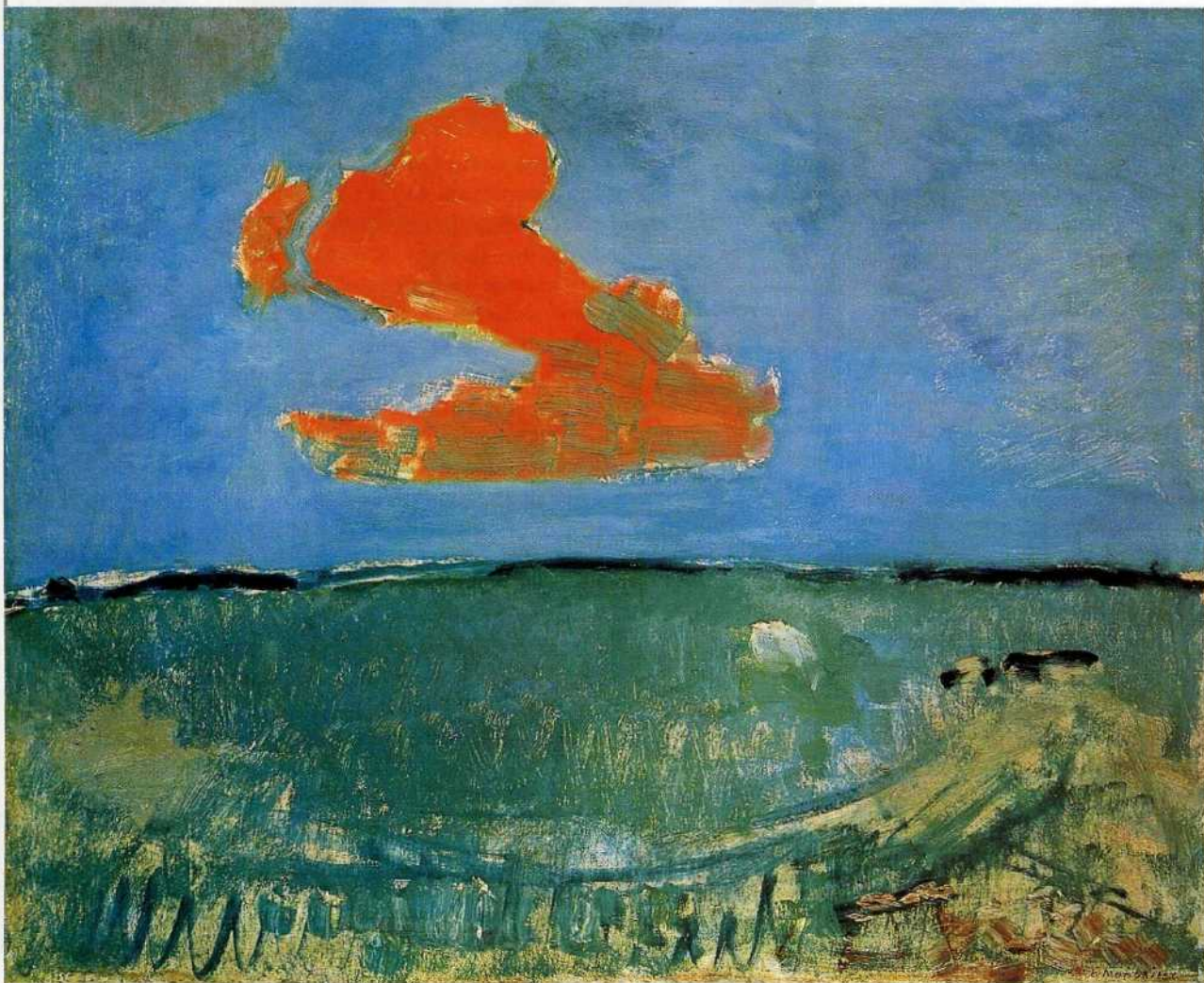
С 1895 года Мондриан активно работает на пленэре в предместьях Амстердама (в этот период появляются его многочисленные пейзажи), а также пишет на заказ портреты. Что касается этих последних работ, то художник не раз замечал,

„ЦВЕТЫ МОЕЙ ПЕЧАЛИ“

Переходя к абстрактной живописи, Пит Мондриан осознает, что становится на путь тяжелой борьбы. После первой мировой войны художник прибывает в Париж уже сформировавшимся художником с собственным видением искусства и поистине наполеоновскими планами, претворить которые в жизнь оказывается совсем не просто. Ему не удается продать во французской столице ни одной картины — кто захочет покупать работы никому не известного приезжего художника? Чтобы как-то выжить в Париже, который уже тогда считался одним из самых „дорогих“ городов мира, Мондриан вынужден был писать портреты, пейзажи и натюрморты с букетами цветов — то есть, вернуться к тому, с чего начиналась его карьера.

что „портретирует с отвращением“, только ради денег, поскольку не признает этого жанра в принципе. Приятель Мондриана по Академии, художник ван ден Бриэль вспоминал, как они упражнялись в стрельбе из пистолета, целясь в портретные эскизы: „Мы не испытывали неприязни к личности того или иного портретируемого, просто нам претила сама мысль о том, что мы вынуждены заниматься подобной срундой. С каким удовольствием Мондриан „расстреливал“ наброски лиц, развешенные на стенах мастерской! При чем невзирая на эти самые лица. Однажды метким выстрелом он превратил в конфетти собственный автопортрет!“

Картины, написанные на пленэре спонтанно, без предварительных набросков, Мондриан продавал своим постоянным клиентам, которых со временем у него становилось все больше и больше. Довольно скоро ему удалось достичь финансо-



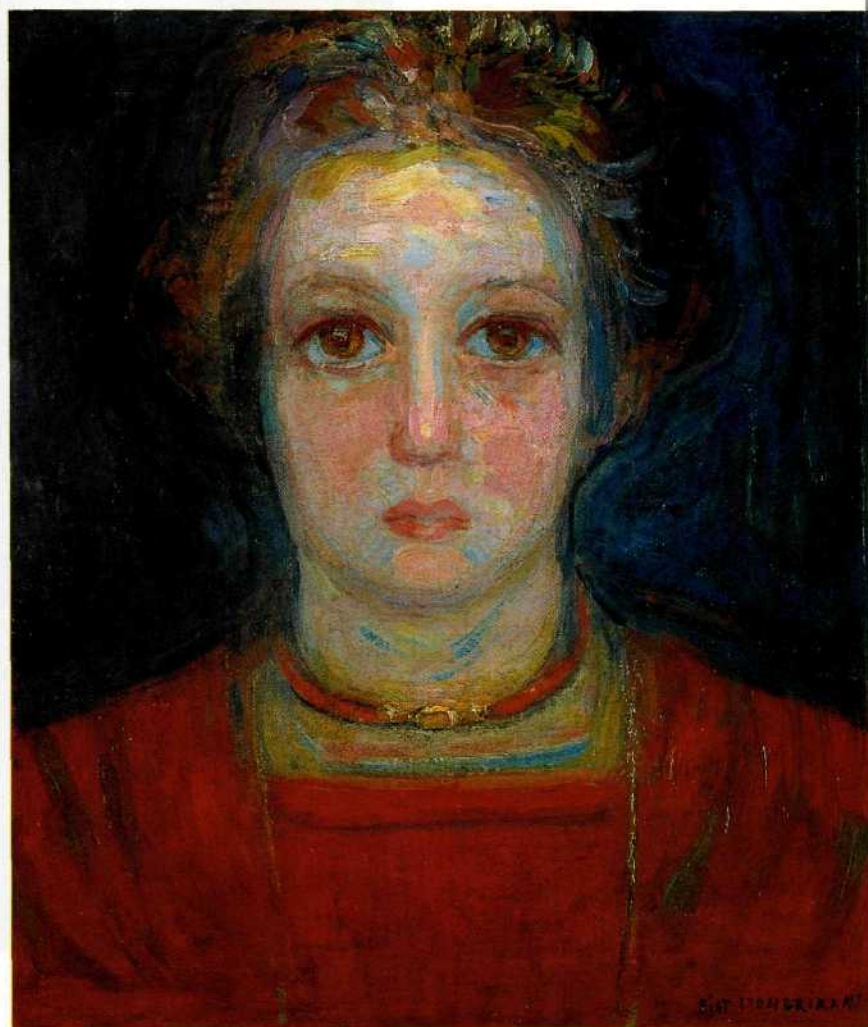
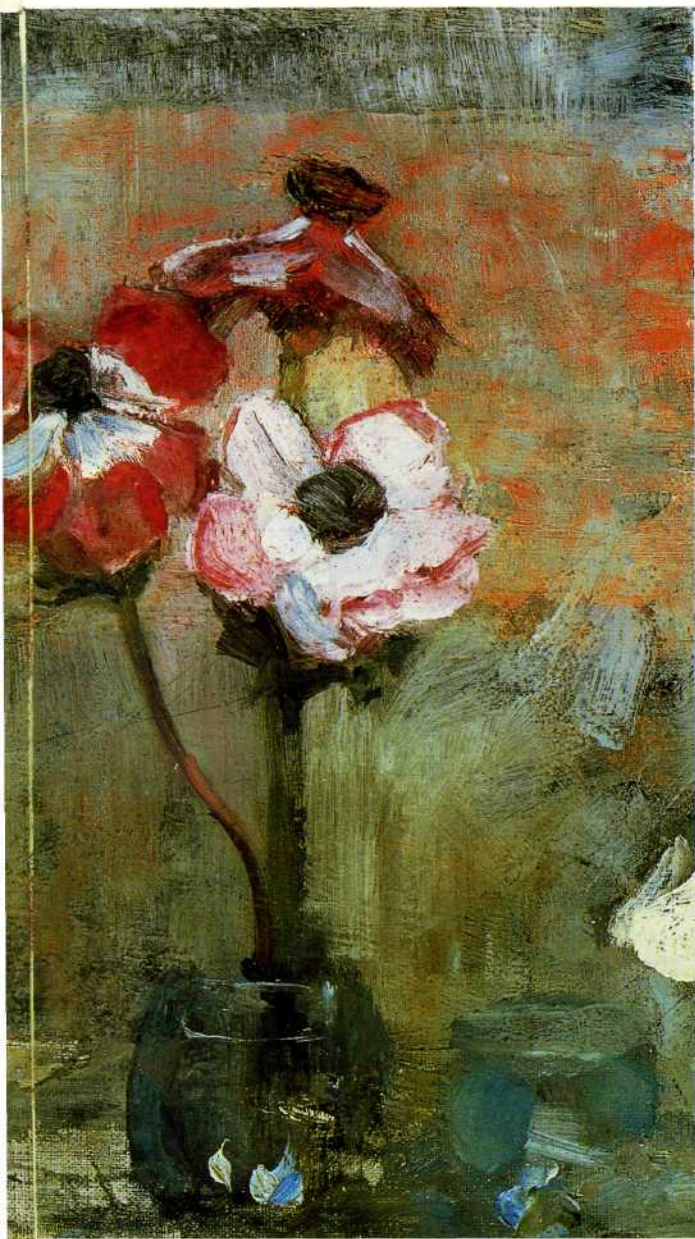
▲ Анемоны в вазе

ок. 1906; 29х215 см
Частное собрание

▲ Красная туча

1907; 64х75 см
Музей искусств, Гаага

Пейзажи, написанные Мондрианом в 1907 году, ясно свидетельствуют об отходе художника от натурализма „гаагской школы“



▲ **Портрет молодой женщины в красном**

1908; 49x41,5 см
Музей искусств, Гаага

Немногочисленные портреты Мондриана возникают исключительно под заказ. Он многогранный художник, и в любом жанре чувствует себя одинаково свободно

вой стабильности и снискать славу талантливого пейзажиста.

В 1897 году Мондриан принимает участие в выставке, организованной „Arti et Amicitiae“, а в следующем году выступает в амстердамскую Гильдию святого Луки и, таким образом, в возрасте двадцати пяти лет входит в круг самых известных и уважаемых художников Голландии.

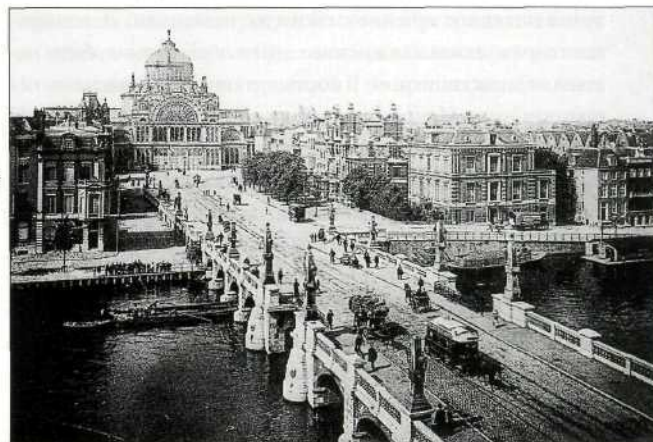
Дважды — в 1898 и 1901 годах — Мондриан принимает участие в конкурсе на соискание Римской премии, но оба раза неудачно. Эти поражения заставляют его по-новому взглянуть на то, чем он занимается. Наступает пора сомнений и терзаний. Художник временно оставляет живопись и с головой погружается в изучение теософии. В 1909 году Мондриан вступил в Теософское общество. Фрэнк Элгар в книге „Мондриан“ отмечает: „Теософия Мондриана не была лишь личной его причудой. Около 1910 года многие художники пытались с помощью теософии найти более глубокие и более универсальные ценности и подтексты, новые измерения, подлежащие осмыслению. Мысль о том, что древние провидцы проникли за завесу тайной мудрости и что за многими обликами истины скрывается одна истина, основывается отчасти на восточных идеях и неоплатонизме; она легко увязывается с романтической и символистской теорией иллюминизма, которая предполагает в художнике наличие сверхъестественной, даже ок-

культной силы проникновения в сущность природы мира, в реальность, скрытую за видимостью, а значит, сообщает искусству новое содержание. Именно в теософии Мондриан нашел освобождение от своего наследственного кальвинизма...“ Профессор Роберт Уэлш в своей статье „Мондриан и теософия“ (1972) поясняет: „Идеи, которые увлекали Мондриана, разбросаны по многочисленным статьям, лекциям и дискуссиям г-жи Блаватской (Елена Блаватская (1831—1891) — русская писательница, основательница „Теософского движения“. — Ред.) и ее последователей...“ Анализируя некоторые полотна Мондриана с точки зрения теософской концепции эволюционного развития посредством переворотов, Уэлш остановился на знаменитом триптихе „Эволюция“ (см. с. 7):

▶ **Амстердам, около 1900 г.**

Архив живописи и графики, Берлин

В начале XX века Амстердам уже не был таким важным центром культуры, как когда-то ранее. Может быть, поэтому Мондриан так быстро покидает этот город



„Эволюция есть самый стержень космологической системы, предложенной госпожой Блаватской, и она приходит на смену христианской трактовке Сотворения, объясняя, как функционирует мироздание“. Наряду с работами Е. Блаватской, в сферу интересов Мондриана в тот период попадает и творчество Эдварда Шюре — в частности его нашумевшая книга „Великие посвященные“ (1889) — о „цвете человечества“, душах, подобно Христу и Будде, достигших совершенства после многих циклов воплощений.

Сохранилось письмо Мондриана, в котором он оценивает самого себя с позиций учения Шюре: „Только в своем творчестве я что-то значу, но по сравнению с Великими Посвященными я ничто“... Этот поворот в сознании не прошел бесследно для творчества художника. Осенью 1911 года он посетил в Амстердаме выставку кубистов Пикассо и Брака и неожиданно понял, что своим искусством они максимально приблизились к решению сверхзадачи, которую он ставил перед собой — „осмысление и воплощение anima mundi (лат.: „мировая душа“. — Ред.)“. Весной 1912 года „голландский философ с кистью в руке“, как иронично называл себя сам Мондриан, прибывает в Париж и начинает писать в духе „высокого кубизма“. Вскоре его работы привлекут внимание Гийома Аполлинера — постоянного рецензента парижских Салонов...

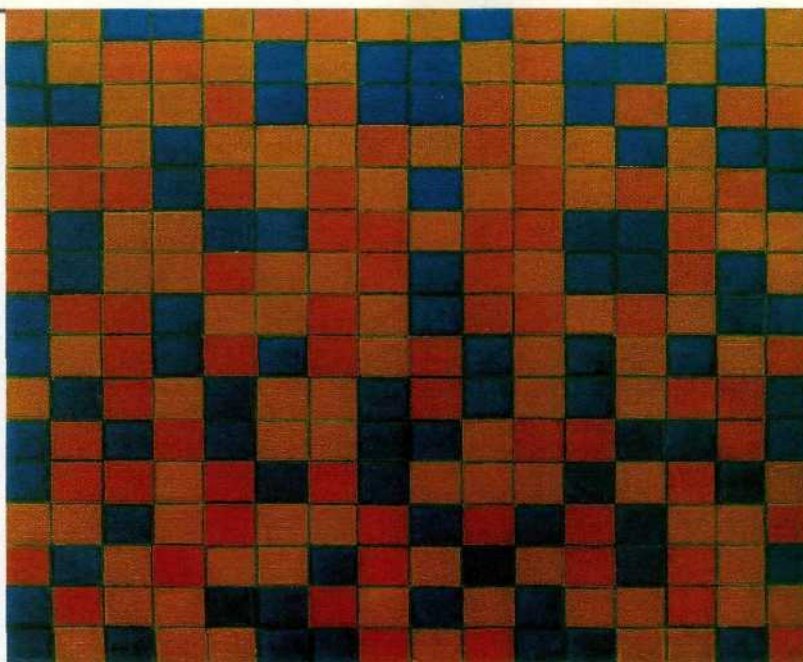
В 1914 году Мондриан вынужден вернуться на родину: в Винтерсвийке умер его отец. Затем началась война, Бельгия была оккупирована и путь в Париж был отрезан. Художник остается в родительском доме и там, в провинции, продолжает свои художественные поиски, постепенно охладевая к кубизму и все более приближаясь к чистой абстракции.

ТОРЖЕСТВО СПРАВЕДЛИВОСТИ

В 1916 году Мондриан знакомится с художниками Бартом ван дер Лесом (1876—1958) и Тео ван Дусбургом (1883—1931), которые были адептами модернизма, работали в стилях, близких к живописи Мондриана и, возможно, оказали на него некоторое влияние в плане перехода от кубистических композиций к чистым геометрическим формам красных, желтых и синих прямоугольников.

В 1917 году Мондриан и ван Дусбург основали авангардистский журнал „Стиль“, в котором задекларировали новое художественное течение с таким же названием. Эстетическая теория, лежавшая в основе этого образования, была названа неопластицизмом. В соответствии с требованиями неопластицизма, Мондриан еще больше сократил свои художественные средства, используя только белый, серый, черный и наиболее интенсивные тона основных цветов спектра.

В 1919 году Мондриан возвращается в Париж, где в следующем году публикует теоретический трактат „Неопластицизм“, в котором знакомит читателей с принципами своего искусства, а также несколько манифестов, провозглашающих необходимость строго геометрического порядка в искусстве. Его упорство и последовательность вознаграждаются выставками, которые в 20-е годы делают его известным во Франции, в Голландии и далее по всему миру. Его картины



▲ Композиция в шахматном порядке в темных тонах

1919; 84,1x102,2 см
Музей искусств, Гаага

Мондриан пишет эту композицию на начальном этапе периода абстракции

▼ Пит Мондриан и Мишель Ссфор: картина-стихотворение

1928
Национальный музей современного искусства, Париж

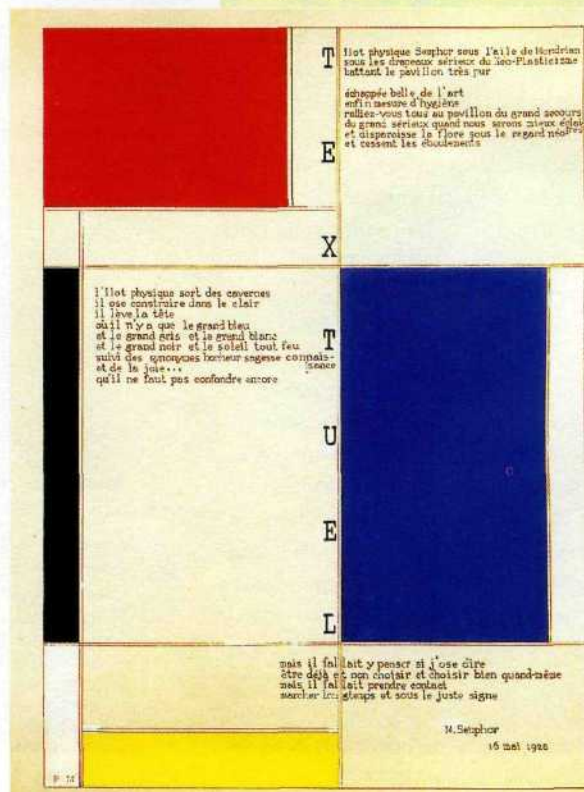
„ВЕЧНЫЙ“ ТОВАРИЩ

Мондриан познакомился с Мишелем Ссфором (1901—1999) в 1923 году. Этот поэт и художник бельгийского происхождения окончательно обосновался в Париже в 1925 году, а четырьмя годами позже основал там общество авангардных художников под названием „Cercle et Carré“ („Круг и Квадрат“). Мондриан тесно сотрудничает с Ссфором: пишет картины по мотивам его стихотворений, вместе с ним работает над спектаклем „L'Ephemere et eternel“ („Скоротечное и вечное“; текст Ссфора и сценография Мондриана), который, впрочем, никогда так и не был поставлен. После смерти Мондриана приятель воздаст ему дань уважения и памяти, став автором первой биографии художника.

▲ Эволюция

1910—1911, каждая из частей — 178x85 см
триптих
Музей искусств, Гаага

Несколько картин, возникших после 1910 года, свидетельствуют о влиянии теософии и искусства символизма на творчество Мондриана



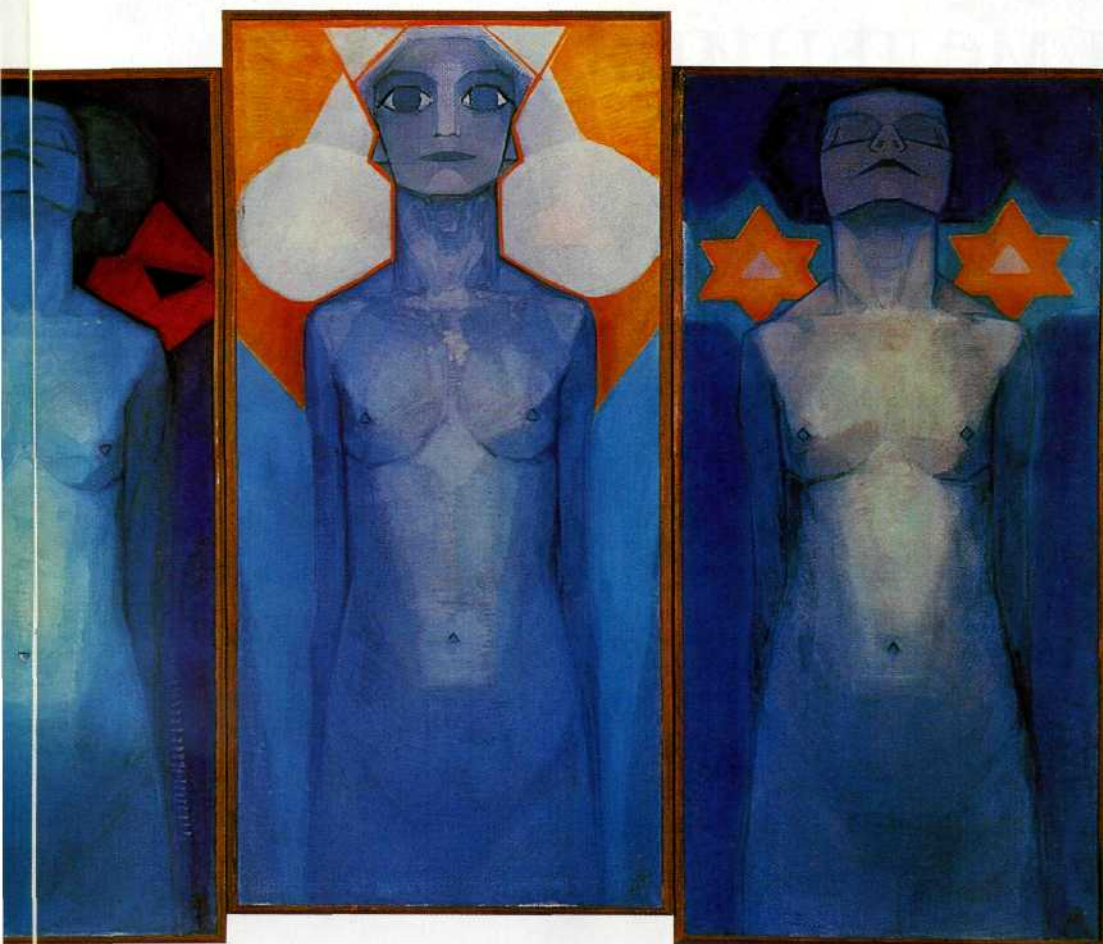
М. Элуг Дрabbе: Портрет Пита Мондриана

1915
Музей искусств, Гаага

Мондриан изображен здесь в возрасте сорока трех лет, когда он окончательно сформировался как художник

КАЛЕНДАРЬ

- 1872 — 7 марта в Амерсфорте (Голландия) на свет появляется Пит Мондриан
- 1880 — семья Мондрианов переезжает в Винтерсвийк
- 1889 — Мондриан получает диплом преподавателя рисунка
- 1892 — поступает в Академию изящных искусств в Амстердаме
- 1899 — Мондриан открывает для себя теософию
- 1912 — переезжает в Париж, где сближается с кубистами
- 1914 — возвращается в Голландию в связи со смертью отца
- 1917 — участвует в работе над журналом „Стиль“
- 1919 — вернувшись в Париж, развивает теорию „неопластицизма“
- 1926 — первая выставка Мондриана в США
- 1938 — Мондриан покидает Париж и отправляется в Лондон
- 1940 — художник обосновался в Нью-Йорке
- 1944 — 1 февраля умер в Нью-Йорке от воспаления легких



охотно покупают американские коллекционеры и выставляют американские музеи. Так, в 1926 году известная меценатка, владелица нескольких галерей современного искусства Кэтрин Дриер приобретает несколько картин Мондриана и выставляет их в Бруклине, в здании нью-йоркского „Анонимного общества“ — организации, занимающейся вопросами распространения и популяризации произведений современного искусства, во главе которой стояли сама Дриер, Марсель Дюшан (1887—1968) и Ман Рэй (1890—1976).

Несмотря на громкую славу и успех в Соединенных Штатах, жизнь Мондриана во французской столице трудно назвать достойной известного художника. В 1936 году его фамилия даже была упомянута в списке „бедствующих интеллектуалов“, который ежегодно составлялся Союзом благотворительных организаций Парижа...

Кроме того, на Европейском континенте уже явственно ощущаются симптомы грядущей войны. Прекрасно понимая, что в этом случае Париж будет не самым безопасным местом, Мондриан в 1938 году перебирается в предместье Лондона. Но после того, как двумя годами позже, во время очередного налета немецкой авиации была уничтожена мастерская художника, он решает бежать от войны как можно дальше и, переправившись через океан, 3 октября 1940 года оказывается в Нью-Йорке.

Правильно и строго, как свои картины, он организует свою жизнь и на новой, заокеанской родине. Ровно за год до смерти он с помощью своих американских почитателей выставляет картины на большой персональной выставке в Нью-Йорке. Сделав своеобразный „итоговый смотр“ своего искусства, он уходит из жизни в 1944 году.

Ветряная мельница над водой — ок. 1905

Мондриан получает классическое образование живописца в Академии изящных искусств в Амстердаме. Изучение изобразительного искусства сводится там главным образом к копированию произведений старых мастеров, работе с моделями — как с гипсовыми, так и с живыми. Возрождение пейзажной живописи в Голландии в XIX веке приводит к тому, что все больше художников предпочитает писать непосредственно на природе, то есть на пленэре, а не замыкаться в стенах

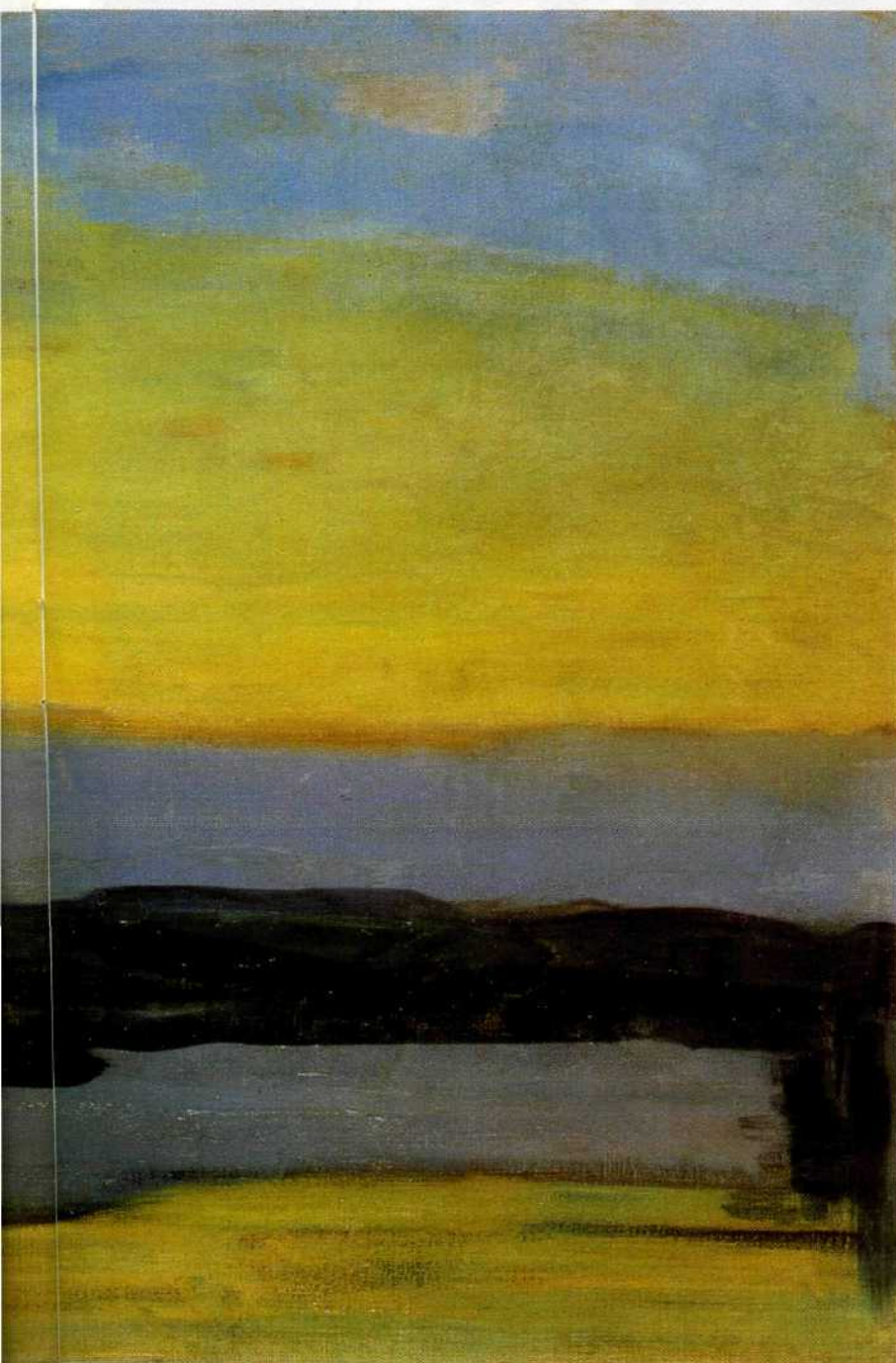
мастерской. На то есть свои причины: в Голландии, как, пожалуй, нигде в Европе, ценили и уважали французских художников (импрессионистов и барбизонцев) — именно за их натуралистическую живопись, рожденную исключительно на пленэре. Мондриан не был в этом смысле исключением. На протяжении нескольких лет раннего периода творчества, а именно в первые годы XX века, он регулярно выезжал в окрестности Амстердама, чтобы писать пригородные пейзажи. Картины этого жанра являют-





◀ Пейзаж

ок. 1907; 65x120 см
Музей искусств, Гаага



ся наиболее репрезентативными среди его юношеских произведений. Об очевидном влиянии французской живописи свидетельствует «Ветряная мельница над водой». Внимание к деталям указывает на характерный для первых работ Мондриана натурализм. Принципиальную роль здесь играет свет. Это он определяет формы — сильно подчеркивает контуры ветряной мельницы, изображенной на фоне неба, покрытого легкой дымкой.

Однако Мондриан отходит от натуралистического подхода современных ему художников. Он больше не занимается наблюдением за природой и световыми эффектами. Он вводит — пока что в скрытом виде — символику, которая предвосхищает его последующие полотна. Ветряная мельница символизирует здесь человека, человеческую деятельность. Она показана в естественном окружении, составляющем буквально ее обрамление: небо и отражение неба в воде создают две полосы, на фоне которых четко выделяется силуэт мельницы. Мондриана интересует, прежде всего, место человека в природе. Гармония цветов и равновесие форм являются художественным отображением (выражением) философии автора. Статичность ветряной мельницы, крылья которой указывают точно вертикальную и горизонтальную линии, рождает ощущение покоя, гармонии и постоянства.

В датированном 1907 годом «Пейзаже» художник сосредоточивается, главным образом, на цвете. Чередование розовых и зеленых полос подчеркивает симметрию между небом и его отражением. Четко выделяющаяся темная масса деревьев приносит в эмоциональный фон картины некий зловещий акцент. Мазки здесь энергичные, живопись обобщена, мало детализирована. Несмотря на эту кажущуюся простоту, картина поражает своей силой. Изогнутые, неуклюжие деревья вызывают ассоциации с картинами Эдварда Мунка (1863—1944).

◀ Ветряная мельница над водой

ок. 1905; 67,5x117,5 см
Музей искусств, Гаага



◀ Ветряная мельница в солнечном свете

1908; 114x87 см
Музей искусств, Гаага

Ветряная мельница в солнечном свете — 1908

▼ Маяк в Весткапель

1909; 135x75 см
Музей искусств, Гаага

В 1901 году Пит Мондриан знакомится с Яном Слойтером (1881—1957). Художники очень быстро становятся близкими друзьями. В 1907 году Слойтерс побывал в Париже, где впервые соприкоснулся с творчеством фовистов. По возвращении на родину он познакомил амстердамских художников с техникой парижских „диких“. Выставка, организо-

ванная в том же году в Амстердаме, утверждает в глазах голландцев значительность этих направлений. Мондриан, как и многие другие современные ему художники, использует эти новинки, вводя в свое творчество методы французских художников.

„Ветряная мельница в солнечном свете“ написана в пуантилистической технике, которую широко практиковали ранний Матисс и многие фовисты. Подобно им, Мондриан ищет вдохновение у своих предшественников — Сёра и Ван Гога. Он использует чистые краски, накладывая их густыми пастозными мазками. Художник использует только основные цвета — синий, красный и желтый, мастерски вводя их в своеобразную красочную игру. Исследователь Джон Милнер так опишет эволюцию Мондриана: „Основные цвета, каждый из которых вносит свои собственные ценности и только ему присущие сочетания, являются творческими элементами всего присутствующего здесь колорита. Их выразительное взаимодействие, наполненное энергией и такое наглядное, придает пластическому языку Мондриана совершенно иное, качественно новое измерение“.

Маяк из Весткапель, как и ветряная мельница из предыдущей картины, относится к числу наиболее часто повторяющихся в творчестве Мондриана мотивов. Представленная здесь картина относится исследователями к жанру маринистического пейзажа. Тем не менее, о море здесь можно только догадываться... Дело в том, что в этот период Мондриан переживает увлечение теософией, основывающейся на теории о божественной мудрости, присущей всему во вселенной и в самом человеке. Художник считает, что картина (как и изобразительное искусство в целом) может передать такое видение мира. Выбор главного мотива — маяка — в этой связи не случаен. Согласно Мондриану, он является символом борьбы между сушей и морем, землей и водой, а с другой стороны, — определяет „оппозицию между природой и человеком: маяк, воздвигнутый человеком с целью противостоять стихии, гордо возносится в небо и указывает своим светом путь заблудившимся судам — как заблудшим душам...“

“ Самое первое, что следовало изменить в моей живописи, это цвет. Я заменил натуральный цвет чистым, поскольку понимал, что на холсте невозможно отобразить цвет природы ”

Пит Мондриан, 1942



Красное дерево — 1908

С начала века и до первой мировой войны в живописи Мондриана часто (а по мнению некоторых экспертов, даже навязчиво) повторяется мотив дерева, причем он присутствует как в ранних пейзажах мастера, что, в общем, естественно, так и в более поздних кубистических композициях.

В картине „Красное дерево“, датируемой 1908 годом, Мондриан полностью сосредоточивается на этом главном мотиве. С технической точки зрения здесь все еще ощущается влияние фовизма и постимпрессионизма: художник пишет короткими сдержанными мазками разной формы. По замыслу Мондриана, картина должна была получиться „не столько фигуративная, сколько колористическая“. И хотя колорит картины построен на сочетании преобладающего синего и красного, но, по мнению теоретиков живописи, это цветовое сочетание весьма необычно и потому очень интересно и выразительно.

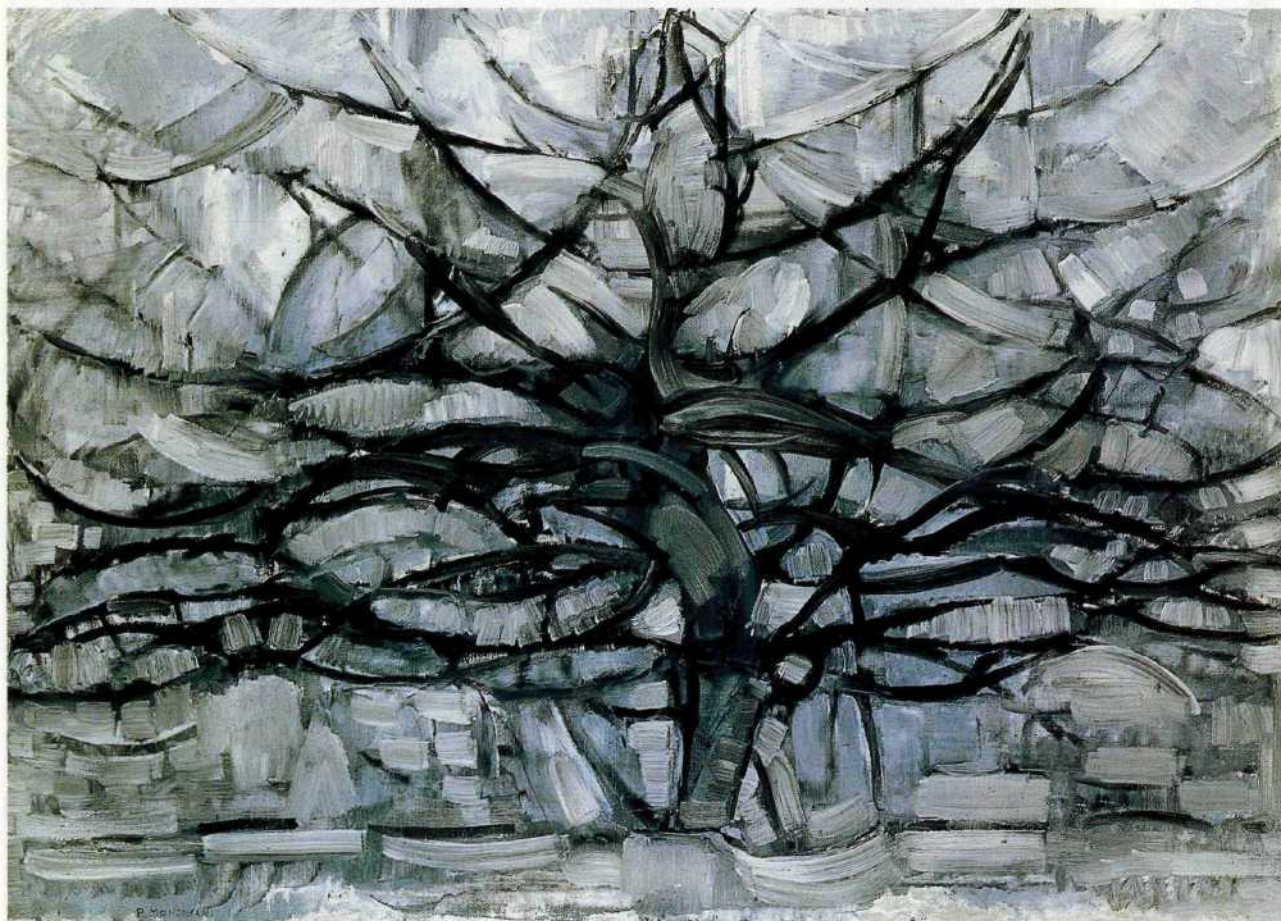
Местами появляются желто-оранжевые точки и штрихи. Светотеневые градации достигаются путем изменения интенсивности цветов. Причудливо изогнутый силуэт дерева на насыщенном синем фоне не смотрится контрастно, но благодаря черным очертаниям выглядит величественно и строго.

Столь популярную у фовистов дивизионистическую технику художник применяет по-своему: сочетание цветовых пятен не вызывает никакого оптического эффекта, но непостижимым

образом передает мистическую сущность природы. В этой связи особого внимания критиков удостоился красный цвет ствола, традиционно символизирующий жизненную стойкость и выносливость. Не случайны здесь и „почерневшие“ сухие ветви, наводящие на мысль, что все живое смертно и даже самые выносливые и могучие существа — такие, как изображенное дерево, — не могут жить вечно.

Таким же образом можно интерпретировать и „Серебряное дерево“, хотя художественное решение этой картины иное: Мондриан здесь следует кубистическим принципам изображения натуры. Доминирующий в картине сизо-серый усиливает впечатление плоскостности картинного пространства, в котором дальний план переплетается с передним, лишая композицию глубины. О дереве и окружающем его пространстве мы только догадываемся по цилиндрическим, по-сезанновски плоским цветовым пятнам и перекрещивающимся изогнутым линиям.

В „Цветущей яблоне“ увлечение Мондриана кубистической эстетикой проявляется еще отчетливее. Полотно заполняют только переплетающиеся прямые и волнистые линии, воссоздающие основной мотив. Ближний и дальний планы накладываются друг на друга, подобно черепичным плиткам. Отказавшись от какой бы то ни было иерархии планов, Мондриан обобщает живописное пространство.



▲ Красное дерево

1908; 70х99 см
Музей искусств, Гаага

◀ Серебряное дерево

1912; 78,5х107,5 см
Музей искусств, Гаага



◀ Цветущая яблоня

1912; 78x106 см

Музей искусств, Гаага

Овальная композиция — 1914

С 1905 по 1910 годы развернулась захватывающая эпопея первых, еще наивных и полных сил авангардных течений. В Голландии, где оставался Мондриан, можно было и не заметить совершающейся художественной революции, но друзья-художники посоветовали ему не засиживаться в своей благословенной и тихой стране, а ехать в Париж — тогдашнюю столицу искусств и мысли. И в 1912 году Пит Мондриан покидает родину и отправляется во Францию. Это решение посетить центр европейского авангарда было продиктовано еще и стремлением раз и навсегда порвать все нити („путы“, как говорил сам Мондриан), связывавшие художника со средой, в которой он уже никак не мог чувствовать себя комфортно в силу изменившихся субъективных эстетических критериев. Природа родного края, которая еще не так давно вдохновляла его на создание великолепных пейзажей, да и сам жанр пейзажа — традиционно главный для голландских живописцев, — все это уже не вызывало у него прежнего энтузиазма. „Природа — ужасно опасная вещь, она затягивает тебя, как болото. А я не хочу захлебнуться в стоячей воде!“ — восклицал Мондриан в одном из писем того периода.

В 1914 году, в Париже, появляются первые полностью беспредметные холсты сорокадвухлетнего художника. „Авангард в искусстве живописи, — замечает исследователь А. Якимович, — подошел к предельной границе своих возможностей. Изгнать из живописи больше было нечего: рассказ и узнаваемость, психология и аллегория были уже изгнаны. Оставалась одна только поверхность, покрытая совокупностью пятен — свободных и импульсивных у Кандинского, строго организованных и все более геометрически правильных у Мондриана“... „Картина № 1“ состоит из последовательности абстрактных геометрических форм. В 1962 году исследователь Мена писал: „Кубистические работы [Мондриана], кажется, растягиваются, выходят за пределы картины. Но, в отличие от дезинтеграции Пикассо, в которых объект, хоть и в расщепленном виде, но все же присутствует, у голландского художника объекты уменьшаются и сужаются, превращаясь в поток света“... Цвета, использованные в „Овальной композиции“, являются производными из основных цветов и уже предвещают колорит будущих абстрактных произведений Мондриана.

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

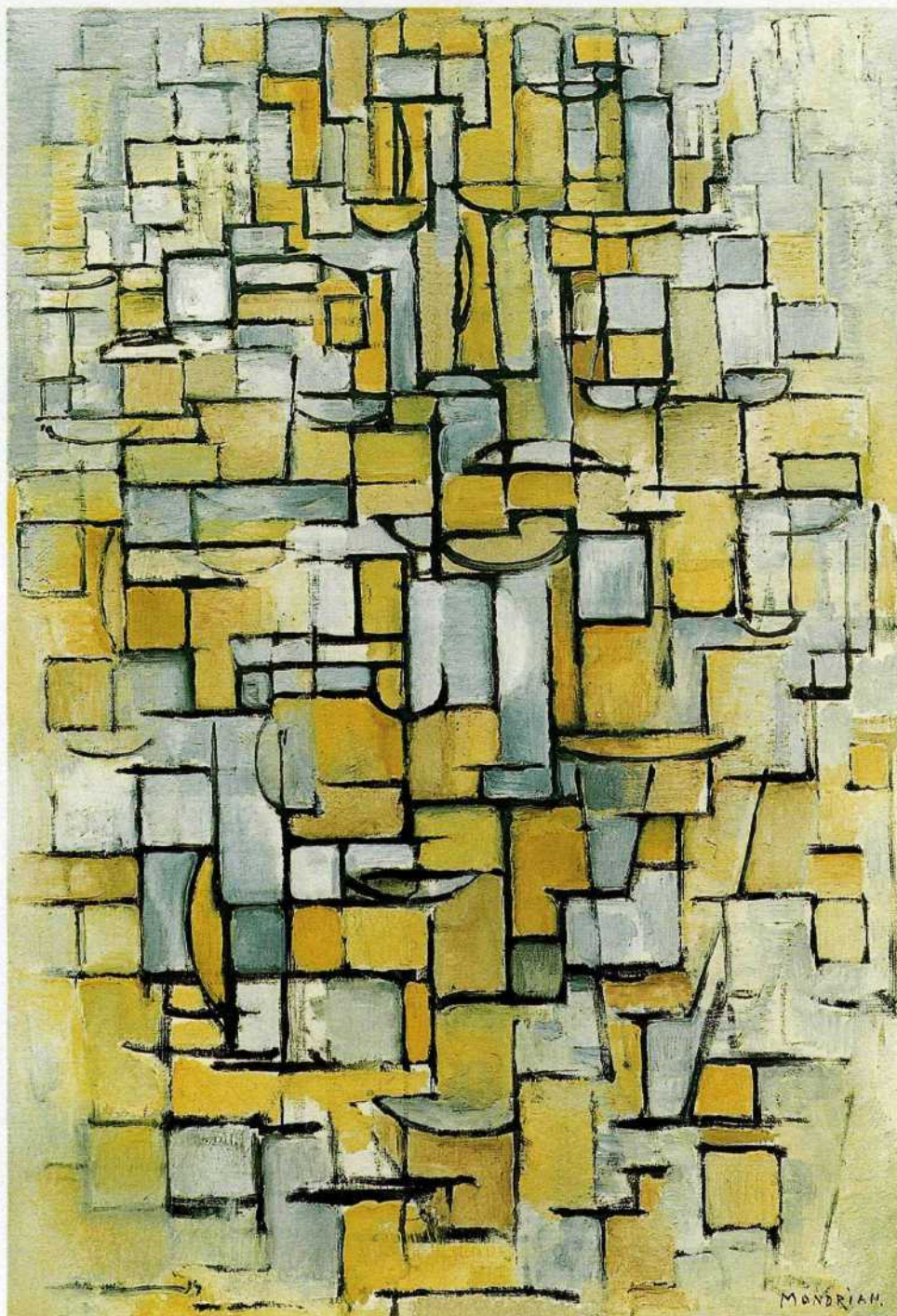
Работая над „Овальной композицией“, Мондриан исполняет сначала несколько натуральных зарисовок одного из парижских домов, фасад которого украшала рекламная надпись „CUB“ („КУБ“). Далее он деформирует изображение до такой степени, что в конце концов от него остается только геометрический ритм фасада да буква В внизу справа. Игнорирование деталей приводит к тому, что акцент перенесен на ряд конструкций и исследуемых предметов. Фасады, рекламные плакаты и уличное движение схематизированы и объединены по принципу монотонно-четкого ритма.

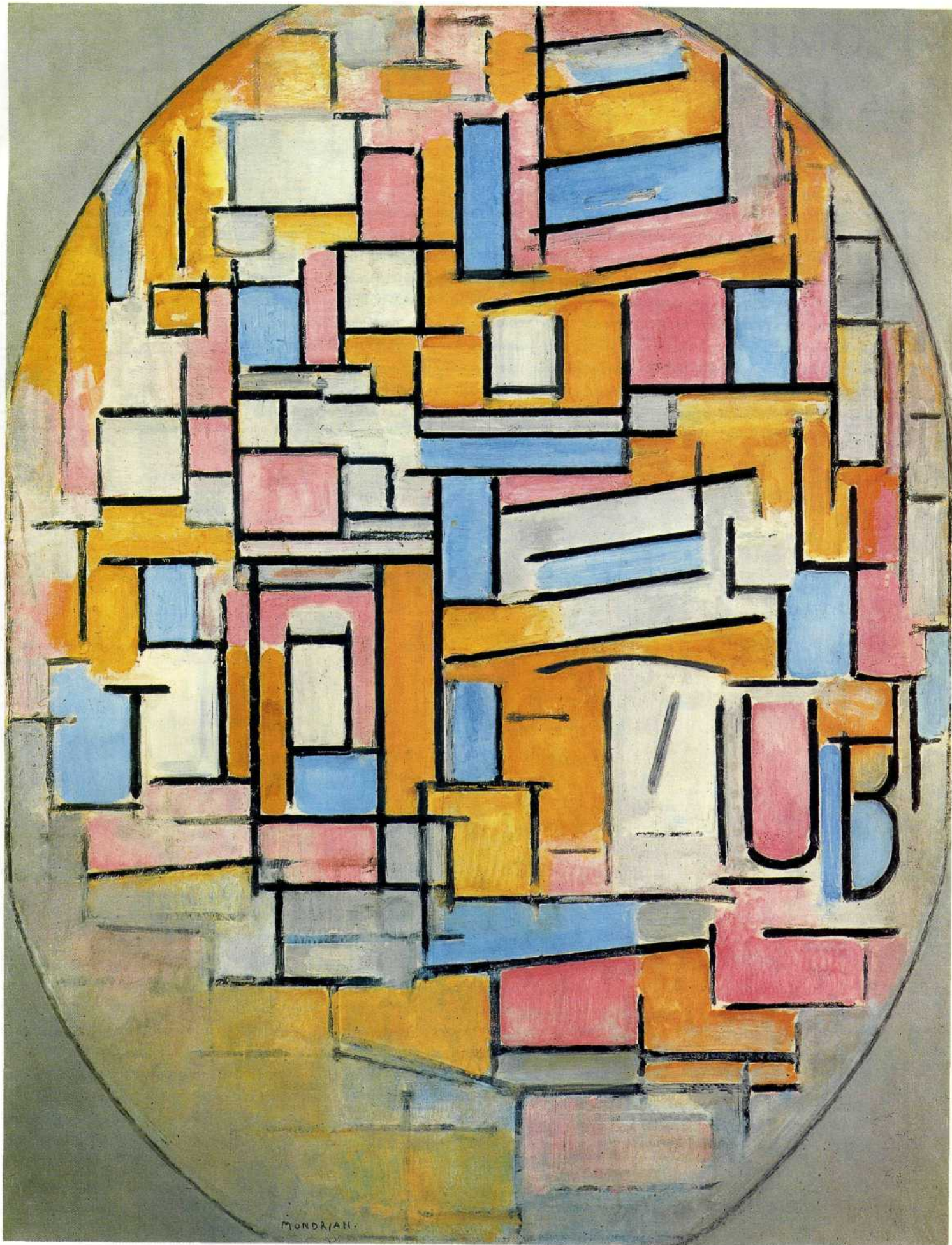
Овальная
композиция

1914; 113х84,5 см
Музей искусств, Гаага

▼ Картина №1

1913; 96х64 см
Рийксмузеум Кролер-
Мюллер, Оттерло

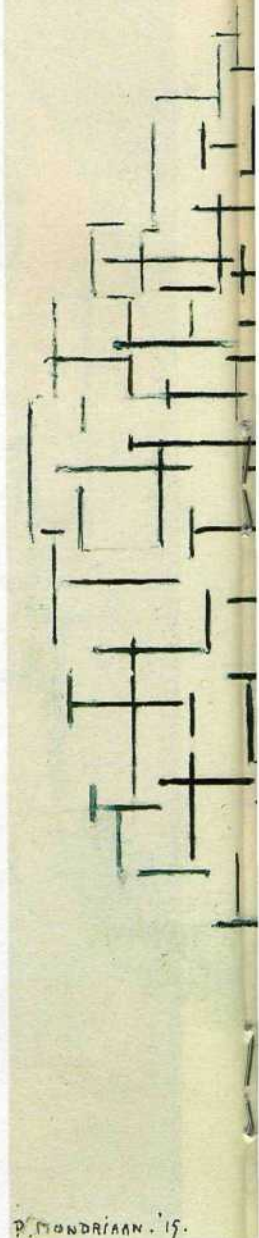
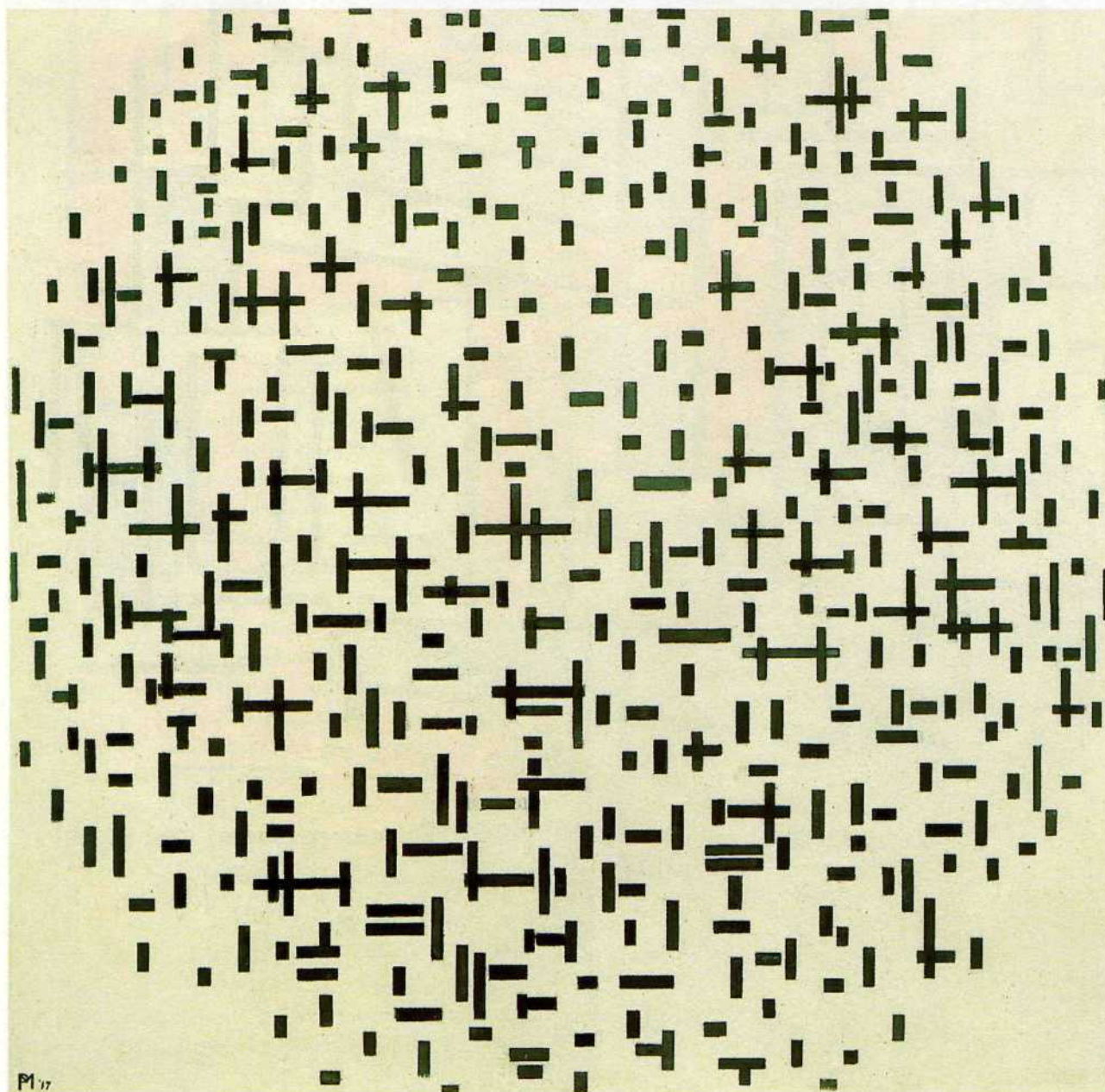




Композиция № 10 — 1915

Пит Мондриан возвращается из Парижа в Голландию в 1914 году, накануне первой мировой войны. Восхищенный французской столицей, успевший привыкнуть к жизни в признанном художественном центре, Мондриан с трудом переносит атмосферу „провинциального застоя“, царящую в голландском искусстве. Вынужденный, однако, задержаться на родине из-за невозможности вернуться в Париж в связи с началом войны в Европе, он пытается оградить себя от „вредного воздействия местной художественной среды“ и уединяется на морском побережье, где живет и работает почти в пол-

ной изоляции. Неудивительно, что главным источником вдохновения и основным мотивом его творчества этого периода станет море... „Композиция № 10: мол и море“ возникла в результате кропотливой работы на пленэре. В 1942 году Мондриан вспоминает, как он создавал эту картину: „Приглядываясь к морю, небу и звездам, я неожиданно понял, что лучше всего отразить их пластическую выразительность мне удастся с помощью строгих горизонтальных и вертикальных линий“. Так яркие цвета фасадов парижских домов уступили место аскетичным и самодостаточным белому и черному, хотя белый цвет и овальная форма все-таки бы-



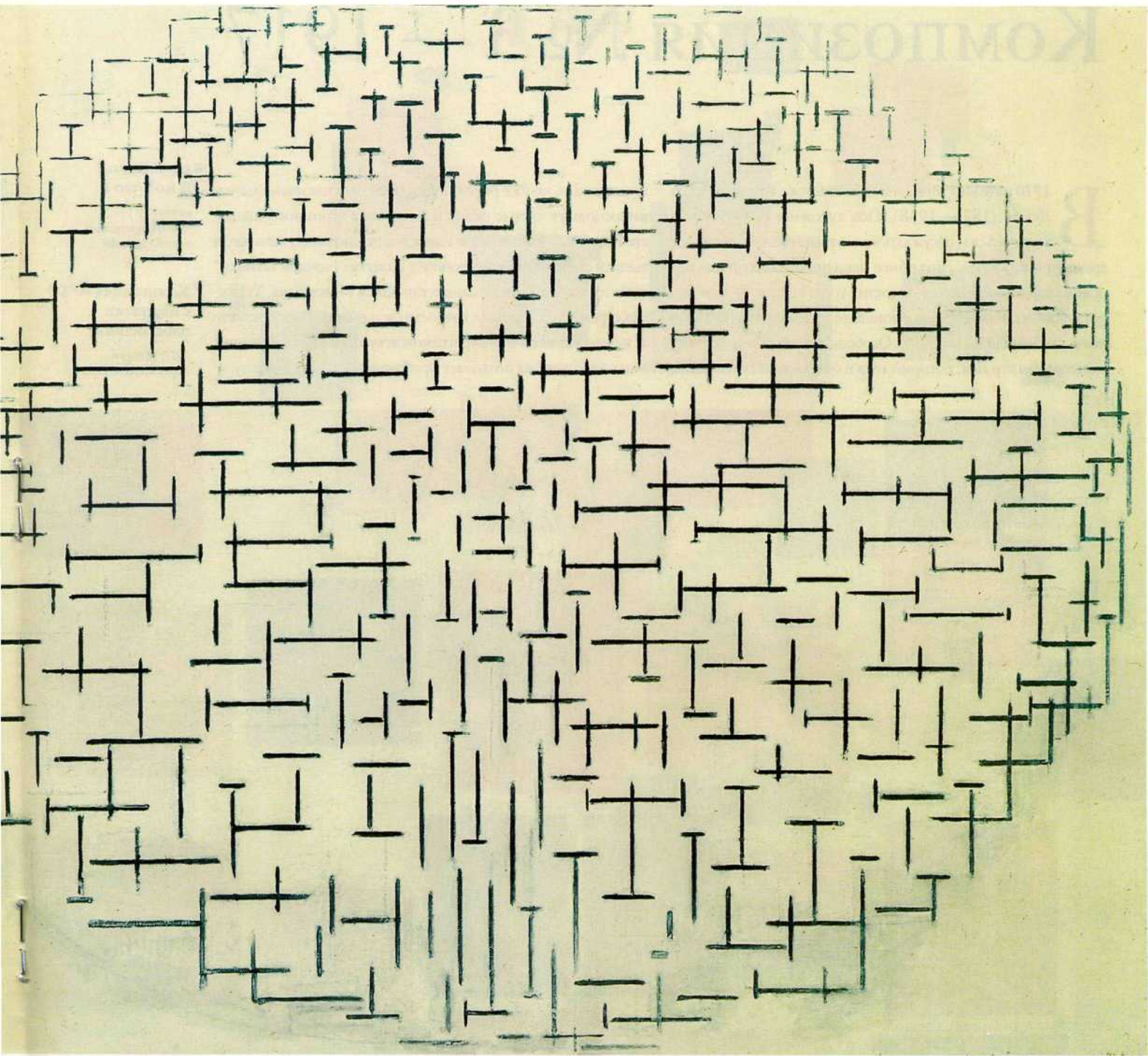
P. MONDRIAN. 15.

▲ Композиция
№10: мол и
море

1915; 85x108 см
Рийксмузеум Кролер-
Мюллер, Оттерло

◀ Композиция
с линиями
(Плюс и минус)

1917; 108,4x108,4 см
Рийксмузеум Кролер-
Мюллер, Оттерло



ли „взяты“ мастером из „парижского“ периода — как воспоминание о прошлой мирной жизни. Мондриан оперирует исключительно вертикальными и горизонтальными линиями, густота и пересечение которых привносят в картину ритм и движение. Взгляд зрителя притягивается именно этими пересечениями. Искусно размещая их по всему полотну, Мондриан придает своей композиции особый динамизм. Равновесие горизонтальных и вертикальных линий, как и его нарушение, рождает эффект внутренней пульсации произведения. Взгляд зрителя направляется то в одном, то в другом направлении, он в постоянном движении...

В определенной степени, мол и море — это уже не символические знаки, а подлинный визуальный опыт, хотя, с другой стороны, картина прямо ссылается на теософские идеи. Для те-

ософов дерево (деревянный мол — вертикальный мотив) имеет мужской характер, а море (горизонтальный мотив) обычно ассоциируется с женским началом. По Мондриану, „деревянный мол у моря воплощает идею амбивалентности человеческой личности: мужчина, видящий второй — женский — аспект своего „я“... В картине можно заметить две оси, намеченные пунктиром, — горизонтальную, проходящую слева направо через центр картины, и другую, пересекающую ее сверху вниз. Первая ось определяет море, вторая — мол.

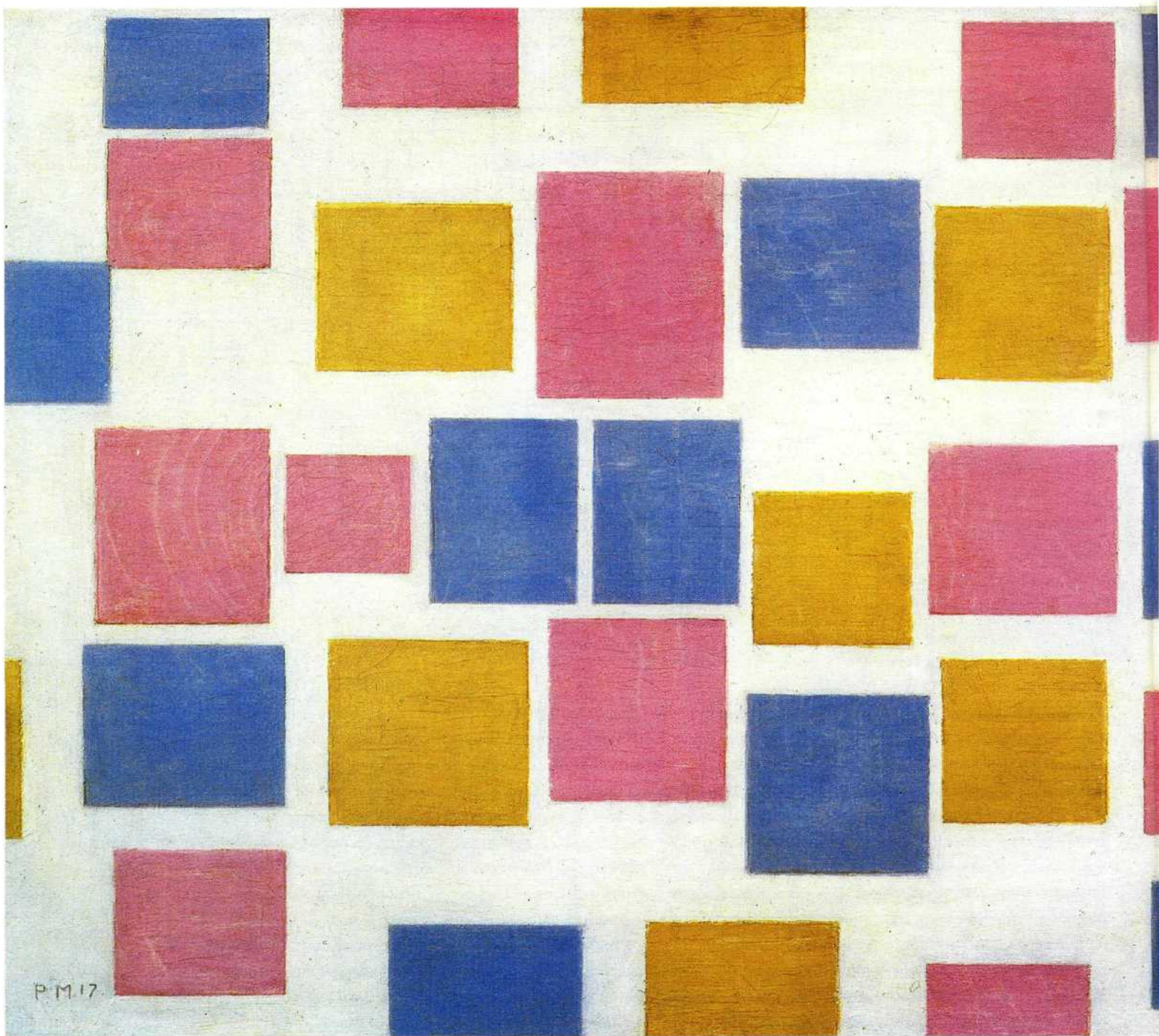
В „Композиции с линиями“ („Плюс и минус“) Мондриан опять использует только белый и черный. С помощью ритмично повторяющихся графических элементов ему удастся создать иллюзию объемной фигуры на плоскости.

Композиция № 3 — 1917

В 1916 году Пит Мондриан сближается с Бартом ван дер Лekom (1876—1958). Оба художника будут часто встречаться и обсуждать возможные пути развития современной живописи. Этот обмен мыслями окажется очень полезным для Мондриана. „Я встретил тогда коллег, — вспоминал художник, — которых волновали те же проблемы, которые давно уже мучили меня самого. Особенно выделялся среди этих мастеров ван дер Лек, который хотя и считался фигуративным

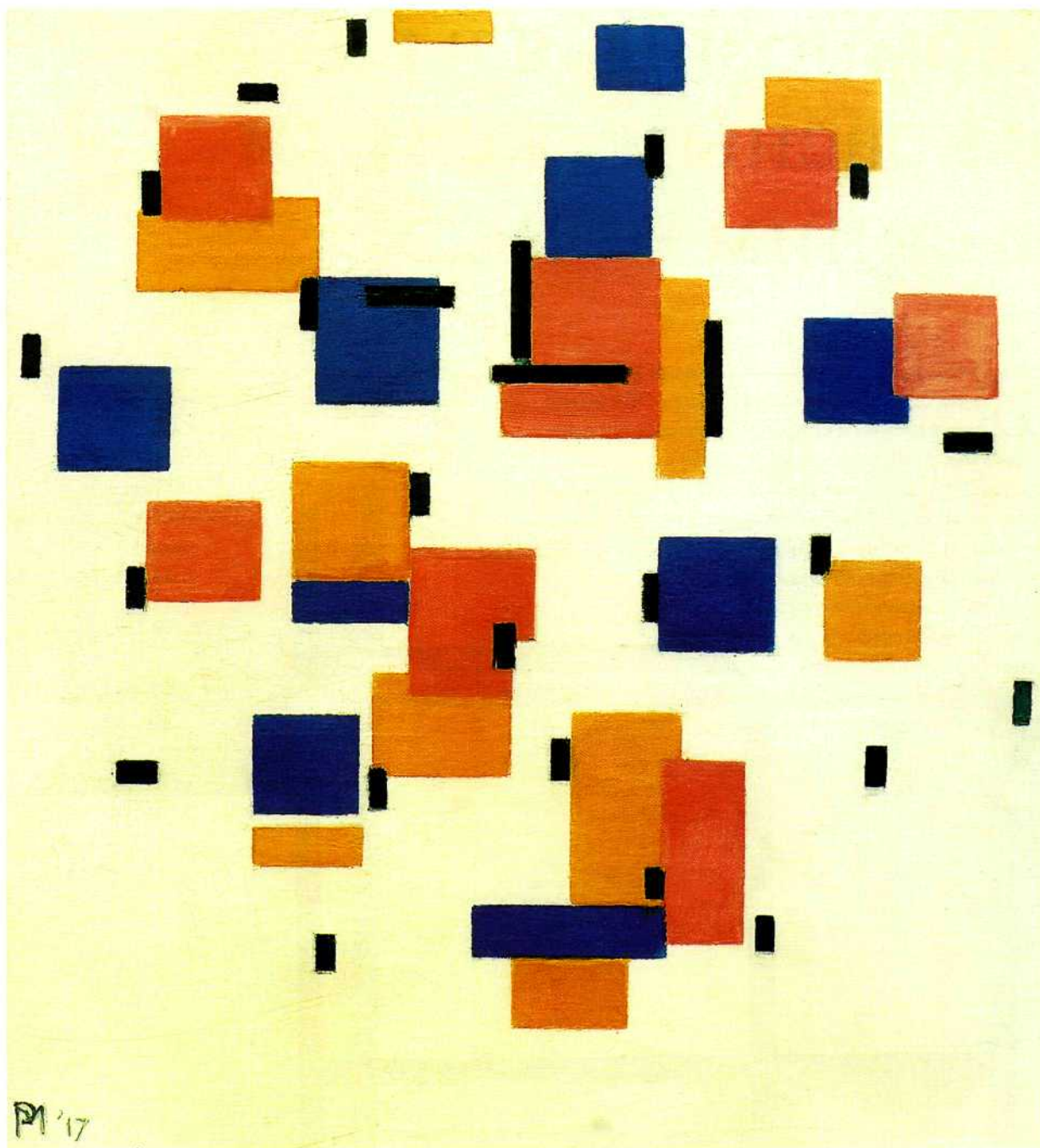
художником, но уже рисовал плоскими одноцветными пятнами, используя чистые цвета. Я испытывал огромное удовольствие от общения с ним и в конце концов позаимствовал его в высшей степени точную технику“. Понятие „точной техники“ является ключом к пониманию живописи Мондриана. Художник стремится к передаче точности (или правды) и считает, что ее нельзя выразить в фигуративном искусстве. По его мнению, только абстракция позволяет приблизиться к этому идеалу.

▼ **Композиция №3
с цветными
плоскостями**
1917; 48х61 см
Музей искусств, Гаага



Композиция
в голубом В

1917; 50x44 см
Рийксмузеум Крелер-
Муллер, Оттерло



Приблизительно с 1917 года Мондриан пытается отказаться от любых следов „случайности и неправильности“ в своих картинах. „Композиция в голубом В“ (название, похоже, стало следствием какого-то недоразумения) начинает целую серию композиций с цветными плоскостями. Здесь очевидно влияние как ван дер Лека, так и кубизма — разноцветные плоскости создают набор поверхностей, подобранных в кубистической манере, а черные сегменты определяют овал, напоминающий картины с черными и белыми черточками. Этот овал вписан в картину, форма которой близка к квадрату. Однако впечатление равновесия об-

“ Если мотив — это только предлог, чтобы прославлять цвет, нельзя ли от него отказаться?

Нельзя ли выражать правду непосредственно, не облекая ее в эти мирские, сегодня уже бесполезные одежды? ”

Ив Ален Буа

манчиво, поскольку центр картины пуст. Группа разноцветных плоскостей, находящихся в верхней части, притягивает взгляд и переносит (передвигает) „центр тяжести“ картины вверх. Помимо черного, Мондриан использует три основных цвета, слегка модифицируя их. Каждая из групп разноцветных плоскостей является комбинацией этих трех цветов с „перевесом“ то красного, то синего, то желтого. В отличие от

упомянутой выше картины, „Композиция № 3“ лишена каких бы то ни было кубистических влияний. Разноцветные плоскости кажутся как бы развешенными на белом фоне...

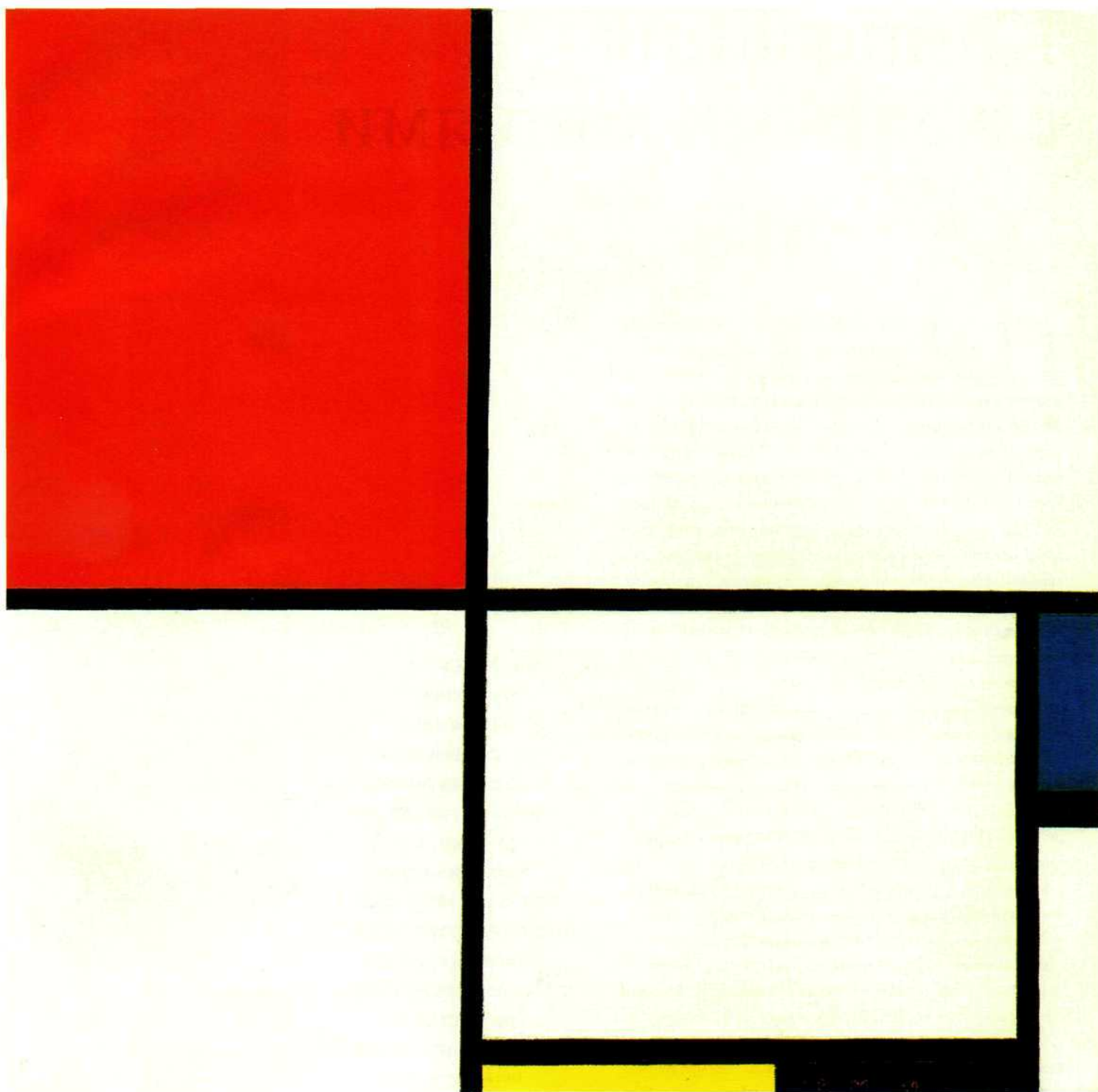
Композиция в ромбе с красным, желтым и синим — 1925

В 1920 году Мондриан выпустил брошюру „Неопластицизм“, где задекларировал свои пластические концепции, возведенные в систему и защищаемые группой и журналом „Стиль“, основанными в Лейдене в 1917 году Тео ван Дусбургом. Главной чертой неопластицизма была определена „строгость в использовании выразительных средств“. Для построения формы неопластицизм допускает лишь горизонтальные и вертикальные линии. Пересечение линий под прямым углом — первый принцип; использование исключительно основных цветов — второй. С

этого времени Мондриан создавал абстрактные композиции на плоскости из прямоугольников и квадратов, закрашенных в красный, серый, голубой и желтый цвета, и черных линий. В основу подобных композиций был положен принцип „динамического равновесия“. Известное еще с эпохи Возрождения „правило прямого угла“ голландский художник преобразовал в „мистирию отношений единичного и множества... противопоставления вертикальных и горизонтальных линий, как мужских и женских“. Особое мистическое значение придавалось сопоставлению основных цветов спектра: крас-

Композиция
в ромбе
с красным,
желтым и синим
1925; диагональ 143,5 см
Национальная галерея,
Вашингтон





ного, синего, желтого с „нецветами“ — белым, серым, черным.

В 1924 году между Мондрианом и Тео ван Дусбургом возникают концептуальные разногласия. Последний пишет картину под названием „Контркомпозиция“, в которой сведущие люди сразу увидели критику теории неопластицизма Мондриана. Вводя диагональные линии, ван Дусбург резко возражает против заявленной Мондрианом метафизической концепции живописи. Ван Дусбург стремится преодолеть главную оппозицию Мондриана, возникающую между горизонтальными и вертикальными линиями. По его мнению, диагональные линии должны внести в композицию новое напряжение и новый ритм... Реакция Мондриана последовала незамедлительно. В 1925 году он пишет серию картин в форме ромба, одна из которых — „Композиция в ромбе с

красным, желтым и синим“ — представлена здесь. Художник стремится доказать, что он может и далее, основываясь на дихотомии вертикаль-горизонталь, создавать динамичные произведения. Распределение цветов и система линий точно вписываются в форму картины, создавая уравновешенную структуру. Придав картине форму ромба, художник смог вывести свое творчество в другое измерение. В отличие от квадрата, в ромбе разделяющие его горизонтальные и вертикальные линии, а также цветовые поля менее скованы форматом, будто бы „выходят“ за пределы картины, а ритм, кажется, продолжается во внешнем пространстве.

Воодушевленный этим достижением, Мондриан стремится в прямоугольных картинах достичь того же результата путем „преодоления рамок“, что мы и видим в „Композиции № 3“.

▲ Композиция №3

1929; 50,5x50,5 см
Частная коллекция

Композиция с желтыми линиями — 1933

После первой мировой войны творчество Мондриана приобретает все более личный, свободный от дидактизма и декларативности, характер. Художник, которому удалось благополучно преодолеть этапы увлечения натурализмом гаагской школы, а потом и кубистическими теориями, находит наконец себя в абстракции. Ив Ален Буа так отзываясь о поисках художника: „Для Мондриана становится очевидным тот факт, что, оставаясь узником традиционной эстетики Запада, он не сможет достичь своих целей, потому что эстетика эта со времен античности основывается на оппозиции между формой, внешним видом и сутью, внутренним содержанием. Только игнорируя эту оппозицию, можно будет достичь абсолюта в живописи — ведь это она делает тщетной любую попытку написать то, что „универсально“ и, как говорил сам Мондриан, „интимно“. С того момента, когда художник осознал это, все его творчество принимает характер тайной подрывной деятельности, ведь ставка высока: важно найти „нулевой уровень“ живописи, его „универсальную сущность“ и исключить любую „личную“ перцепцию, которая была бы препятствием на пути к его пониманию“.

Кажется, в начале 30-х годов Мондриан достигает своей цели. В этот период доходящая часто до крайности редукция „плотности (густоты, компактности)“ картины соприкасается с экспрессией абсолюта, лишённого каких бы то ни было излишних примесей. „Композиция с желтыми линиями“ может послужить совершенным этому примером. Мондриану здесь удается при использовании минимума средств вызвать сильнейшие эмоции. Этим достижением он предвосхищает минималистичное искусство, которое будет развиваться спустя сорок лет. „Просто“ нанося цветные линии на белый фон, художник создает картину огромной выразительной силы. Четыре желтые полосы создают иллюзию квадрата, углы которого находятся вне полотна, формируя пространство, выходящее за пределы самой картины. Таким образом, это произведение достигает иного измерения, которое, преодолевая собственные рамки, „устремляется в бесконечность“. Картина, проникая в свое окружение, сливается с ним. Граница между искусством и жизнью становится настолько эфемерной, что ее перестаешь замечать: происходит смешение этих сфер. Мондриан минимальными средствами достигает впечатления движения. Центральный белый квадрат, кажется, приведен в движение некой центробежной силой и выталкивается во внешнюю среду желтые линии. Они постепенно уменьшаются в углах картины до полного исчезновения. С другой стороны, эти линии нейтрализуют экспансию квадрата, вызывая обратное движение.

**“ Каждого
настоящего
художника
подсознательно
волновали линии,
цвета и отношения
между ними, а не то,
что они могут
изображать. Этими
простыми средствами
живописец всегда
старался выразить все
богатство и
разнообразие жизни ”**

Пит Мондриан, 1930

**Композиция
с желтыми линиями**

1933; диагональ 113 см
Музей искусств, Гаага

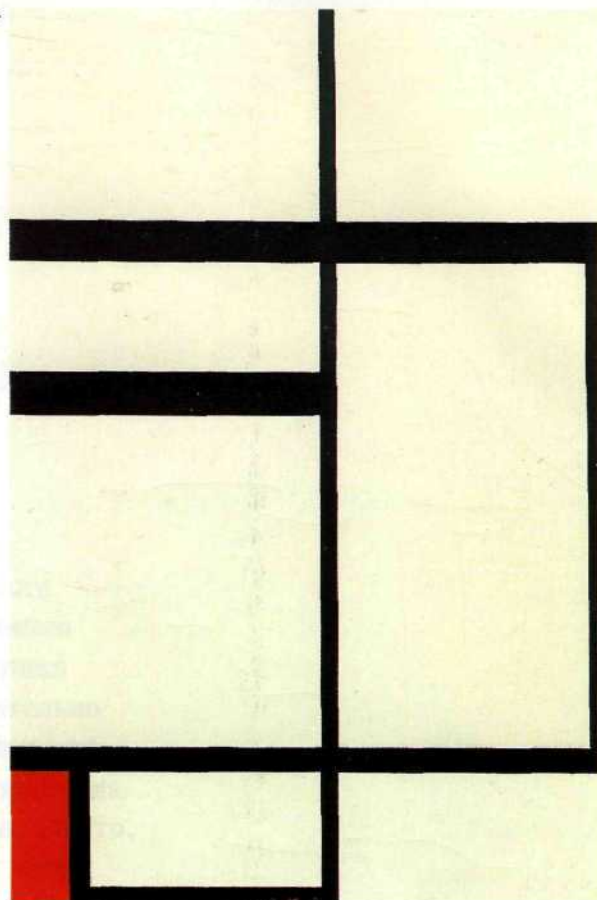
Серо-красная композиция — 1935

В 30-е годы в живописи Мондриана появляется целое множество белых линий разной толщины. Как и в своих ранних работах, художник декларирует здесь определенную формулу, которая со временем воспроизводится целыми сериями, с внесением каких-то незначительных изменений. „Композиция с красным, желтым и белым“ и „Серо-красная композиция“ относятся к картинам этого типа. Акцент здесь сделан на черных линиях за счет цветов, которые почти совсем исчезают из этих полотен, а повороты, выстраивание в ряды (упорядочивание, систематизация), оппозиция или просто нагромождение линий составляют теперь сущность его композиций. В этом цикле картин появляется крестообразная структура. Крест становится центральной осью, вокруг которой организовывается композиция: целью Мондриана по-прежнему является композиционное равновесие. По его мнению, именно художник — в большей степени, чем кто-либо другой, — должен стремиться к равновесию и поискам „универсального смысла“.

В своей работе „Художественное кредо“ мастер так объяснял свою позицию: „Законы, которые все более утверждаются в художественной культуре, суть великие и тайные законы природы, за которыми и следует искусство своим особым образом.“

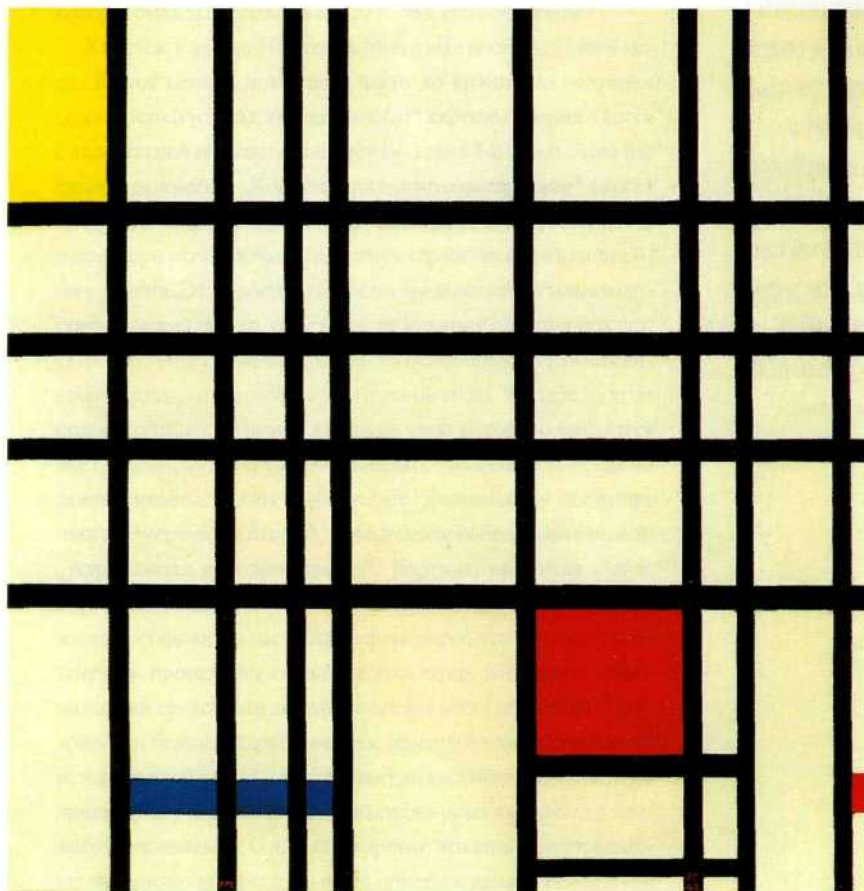
Композиция
с красным,
черным и белым

1931
82,5х54,5 см
Частная коллекция



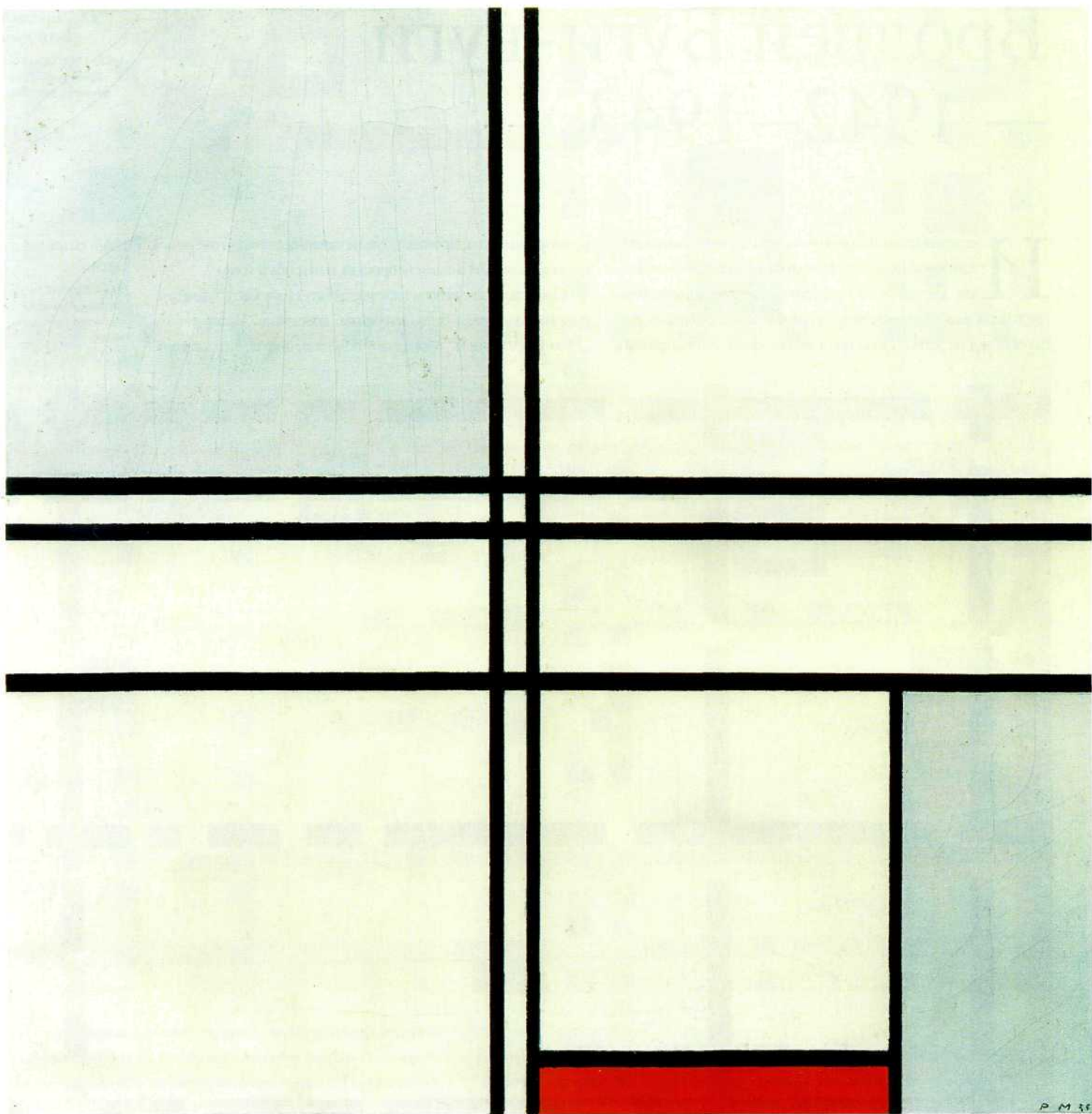
Композиция
с красным,
желтым и синим

1937—1942; 72,5х69 см
Галерея Тейт, Лондон



“ Жизнь — это комедия
для того, кто мыслит, и трагедия
для того, кто чувствует ”

Хорас Уолпол (1717—1797)



Необходимо подчеркнуть, что эти законы в той или иной степени остаются скрытыми за внешней поверхностью явлений. Поэтому абстрактное искусство противостоит так называемому натуральному изображению вещей, но это искусство вовсе не противоречит природе, как обычно утверждается. Оно противостоит грубым, примитивным, животным моментам человеческой природы, но оно составляет одно целое с истинной сутью человека. Закон денатурализации предмета имеет в этом отношении основополагающее значение. В работе живописца основные (чистые и открытые) цвета осуществляют акт абстрагирования природного цвета. Беспредметное искусство доказывает, что искусство не является ни выражением внешних фактов (как мы их восприни-

масм), ни выражением процесса нашей жизни (которую мы ведем). Искусство есть выражение истинной действительности и истинной жизни. Они не поддаются определению, однако они могут быть реализованы в изобразительном искусстве. Поэтому мы должны тщательно различать два вида реальности: ту, что имеет индивидуальное обличье, и ту, которая несет в себе универсальный смысл. ... В „Серо-красной композиции“ художник, для которого „любая симметрия — запрещенный прием“, строит композицию на двух осях, слегка смещенных (отодвинутых) от центра. На картине из лондонской Галереи Тейт количество линий увеличивается, цвет же становится независимым — он уже не обязательно обрамлен черными линиями.

▲ Серо-красная композиция

1935; 57х55 см
Художественный институт, Чикаго

Бродвей Буги-вуги — 1942—1943

Бродвей
Буги-вуги

1942—1943; 127x127 см
Музей современного
искусства, Нью-Йорк

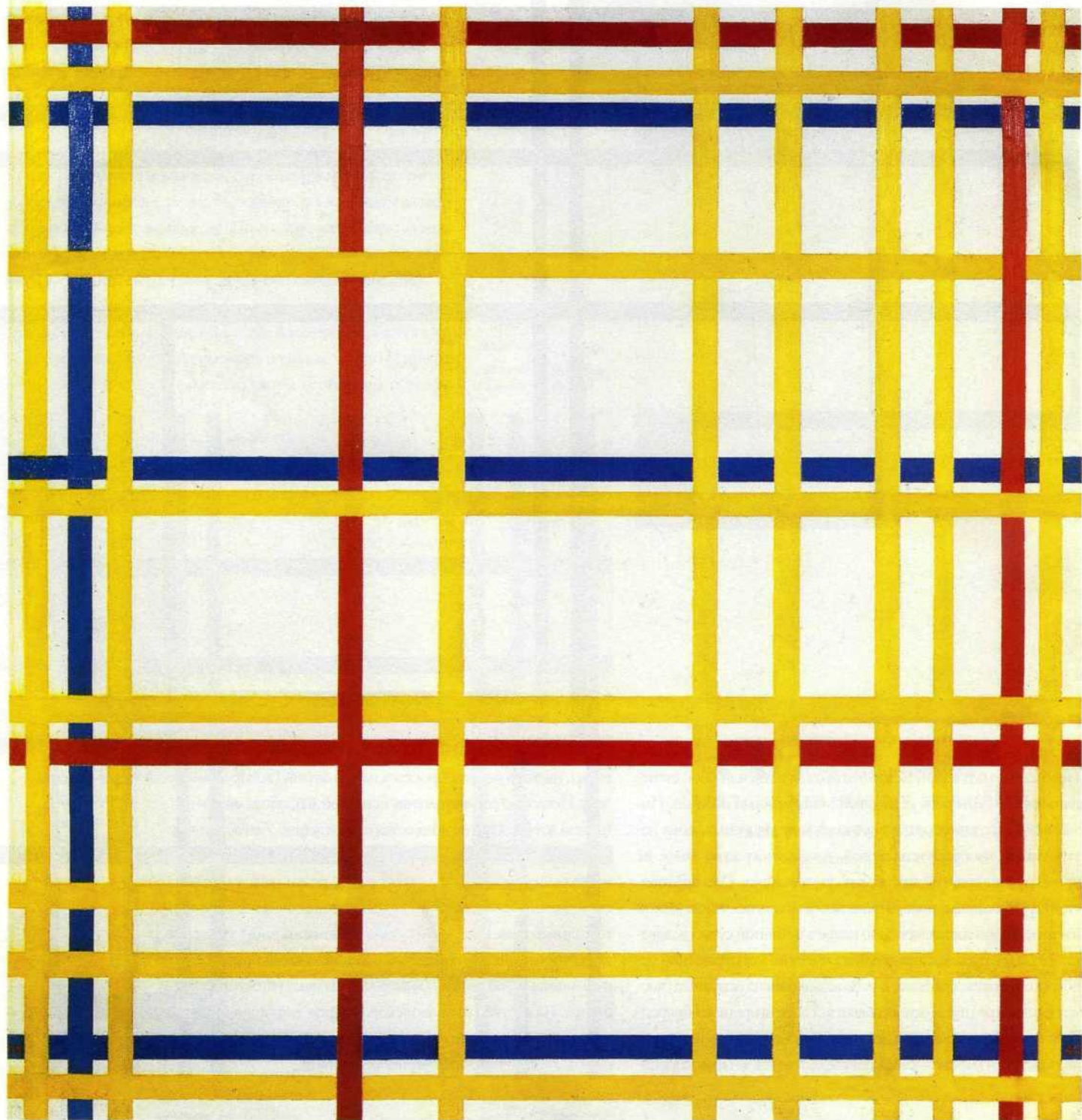
Исследователь Якимович замечает, что „последние картины Мондриана словно бы окончательно переносят зрителя в то измерение, которое многие годы представлялось взору мастера: какой-то геометрический рай, где обитают не живые существа, а чистые сущности квадратов и

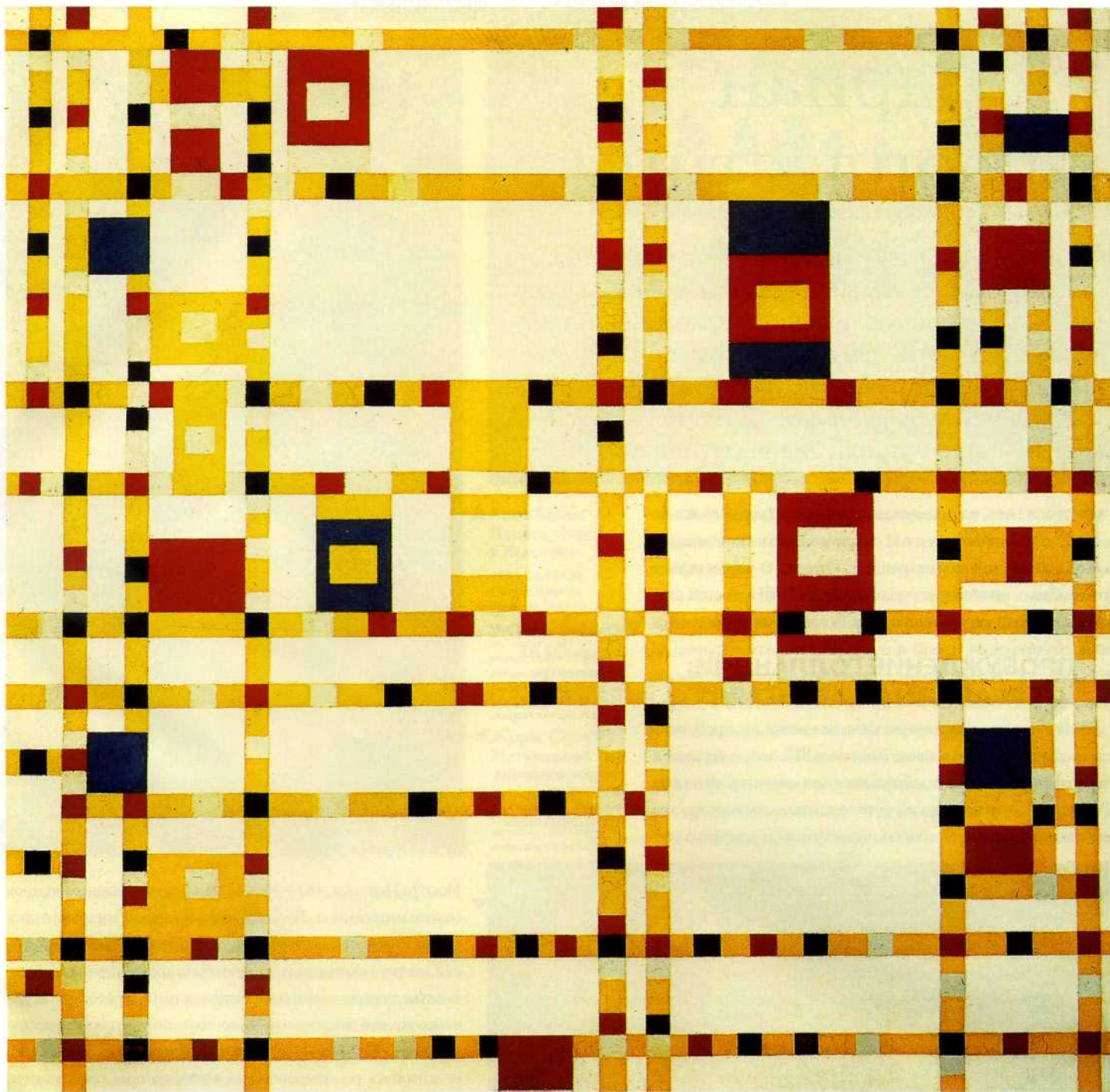
прямоугольников, пронизанные нездепним светом и овеянные изысканными оттенками неброских и негрубых тонов“.

Существует две версии картины „Нью-Йорк Сити“, из которых только первая была завершена: довести до конца работу „Нью-Йорк Сити II“ Мондриану помешает смерть. Представлен-

▼ Нью-Йорк
Сити I

1942; 120x114,3 см
Национальный музей
современного искусства,
Париж





ная здесь первая версия еще сохраняет структуру его предыдущих полотен. Композиция основывается на горизонтальных и вертикальных линиях, использовании основных цветов. Но при этом в картине полностью отсутствует черный цвет. В последние годы жизни, переселившись из обветанной войной Европы в сравнительно спокойную и благополучную Америку, Мондриан словно вознамерился вообще изгнать из своей живописи любые напоминания о грубой, жестокой и варварской реальности. Может быть, как раз поэтому он отказался от черного цвета и избегал в геометрических построениях всего резкого и тяжелого, контрастного и напряженного. Чаще всего желтые линии пересекают синие и красные, что рождает эффект *trompe-l'oeil*, благодаря которому картинное пространство (чуть ли не впервые в зрелой живописи Мондриана), приобретает известную глубину... После переезда в США художник увлекается буги-вуги и называет одну из самых известных своих картин этого периода „Бродвей Буги-вуги“.

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Начиная с середины 30-х годов Мондриан стремится исключить из своих картин следы кисти. Линии и плоские цветные пятна выполняются с исключительной тщательностью. Художник старается скрыть видимые следы своего „вмешательства“ в процесс создания картины, чтобы предоставить зрителю возможность воспринимать произведение как самостоятельную единицу творчества. Холст грунтуется так, чтобы поверхность была идеально ровной. Черные линии проводились карандашом. Затем накладывалась краска. В „американский“ период черные линии полностью исчезают с полотен Мондриана, уступая место цветным.

На полотне доминирует желтый цвет, в который внедряются пульсирующие пятна синего и красного. В этой светлой картине все кажется объединенным с помощью ритма и каденции. Между главными линиями Мондриан размещает внушительных размеров цветные блоки, которые в результате создают переходы между разнородными горизонтальными и вертикальными линиями. Эти прямоугольники производят впечатление картин в картине.

Мондриан и неопластицизм

Мондриан по праву считается одним из крупнейших живописцев XX века. Он до сих пор способен удивлять и широкую публику, и художников, и историков искусства. Он прошел большой путь от реалистических традиций „гаагской школы“, через фовизм и кубофутуризм, к „геометрическому абстракционизму“, или „неопластицизму“.

Голландия, подарившая миру множество выдающихся мастеров живописи и еще со времен Ренессанса составлявшая достойную конкуренцию Италии в борьбе за первенство в области искусства, начиная с середины XVIII века стала стремительно терять свои позиции в художественном мире.

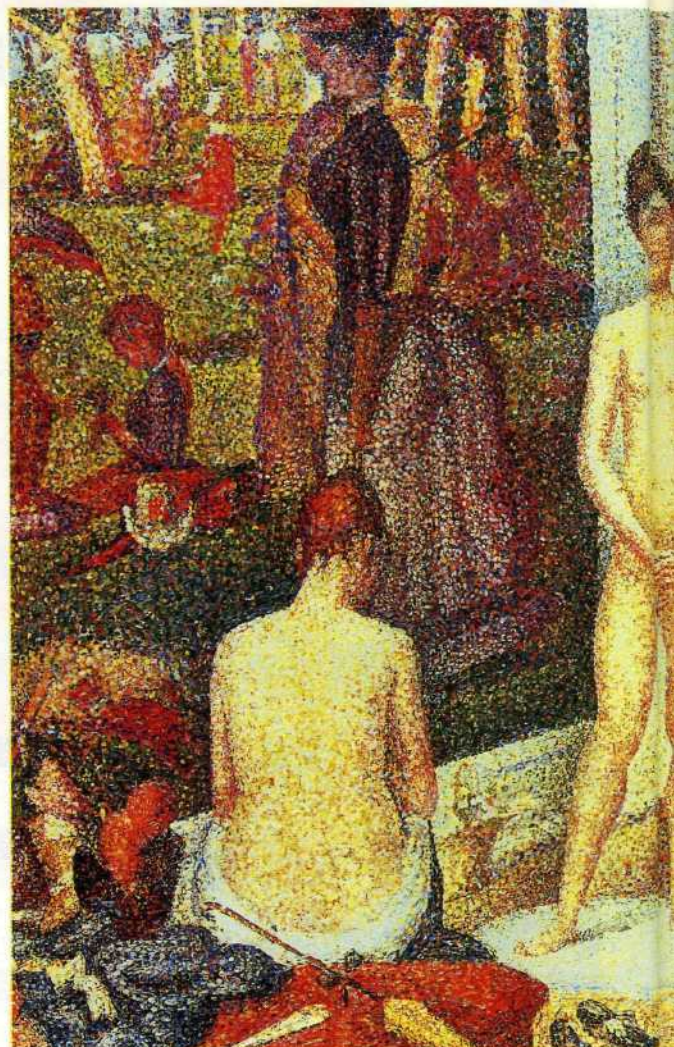
ПРОБУЖДЕНИЕ ГОЛЛАНДИИ: ОТ РЕАЛИЗМА К АВАНГАРДУ

Будто сказочная царевна, голландская живопись пробудится после длительного сна в конце 70-х годов XIX века — когда в Гааге появится новое, многообещающее направление в живописи. Речь идет о „гаагской школе“ — плеяде художников-реалистов, объединившихся вокруг прославленного мастера жанровых сцен

▼ Винсент ван Гог:
Мельница на
Монмартре

1886; 45,4х47,5 см
Художественная галерея,
Глазго

Как и Ван Гог,
Мондриан отказывается
от голландской
традиции, сделав цвет
подлинным носителем
чувств



Йозефа Исраэlsa (1824—1911), ставшего признанным лидером нового направления. Мастера „гаагской школы“ призывали своих коллег вернуться истокам фламандской живописи и обратиться к жанрам, в которых голландцы были когда-то непревзойденными мастерами, — пейзажу, натюрморту и жанровой сцене. Конечно же, это направление не могло не повлиять на творчество молодого Мондриана. Тем более что будущий художник изучает живопись по академической схеме, которая предполагает, прежде всего, копирование произведений известных мастеров. Таким образом, карьера Мондриана началась с традиционных реалистических пейзажей, на которых были запечатлены равнины и облака, ветряные мельницы и каналы — одним словом, все, что хорошо известно и знакомо каждому посетителю музеев по бесчисленным картинам голландских пейзажистов многих столетий. Однако исследователи творчества Мондриана все же отмечают в ранних работах мастера „подчеркнутую склонность к тщательному выстраиванию перспективных планов и конструктивное упрощение форм“, указывающие на то, что реалистическое и подробное изображение натуры не совсем устраивает молодого живописца. Может быть, поэтому его привлекали работы импрессионистов. Подобно Клоду Моне (1840—1926), Мондриан делает серии пейзажей, в которых анализирует роль света в разное время дня и ночи, а настоящий переворот в его сознании провоцирует творчество Ван Гога (185—1890). Увлечение фовизмом пришло к мастеру после посещения в Амстердаме в 1907 го-



▲ **Клод Моне:**
Дворец дождей
в Венеции

1908; 73x82,4 см
Галерея Даниэля
Маллине, Париж

Мондриан, подобно Моне, создавал пейзажи сериями, объединенными общим мотивом и сходными колористическими эффектами

▲ **Жорж Сёра:**
Натурщицы

1888; 39,4x46,7 см
Собрание Бергтурсен, ????

Сёра был „отцом“ дивизионизма. Его пуантилистическая техника наследовалась и фовистами, и Мондрианом

▼ **Тео ван Дусбург:**
Контркомпозиция
диссонансов,
XVI

1925; 10x180 см
Музей искусств, Гаага

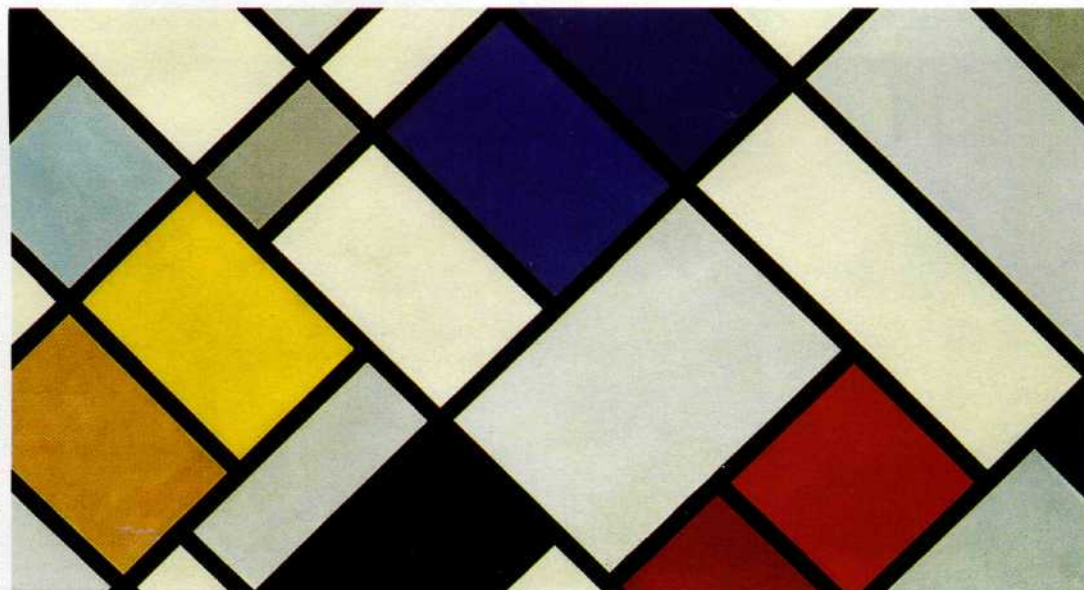
Тео ван Дусбург является создателем направления „Стиль“

ду выставки ван Донгена (1877—1968). Вслед за этим художником, Мондриан также начнет использовать чистые цвета и изменять роль света. Как справедливо заметил критик Герберт Генсель, „свет, воспринимаемый как элемент, определяющий форму, начнет играть у Мондриана все более важную роль и нести особую смысловую нагрузку — как источник всякого существования. Он станет исходным пунктом и одним из главных элементов живописной и эстетической философии этого художника“. Следующие годы оказались поворотными и для молодого искусства Европы, и лично для Пита Мондриана... С 1905 по 1910 годы развернулась захватывающая эпопея первых, еще наивных и полных сил авангардных течений.

В декабре 1910 года в Амстердаме Конрад Кикерт основывает Moderne Kunstring (Общество современного искусства). Целью объединения является организация ежегодной выставки, посвященной авангардному искусству. Кроме Кикерта, в правление общества входят голландские художники Ян Слотерс (1881—1957) и Ян Торп

(1858—1928). Первая выставка состоялась в 1911 году в амстердамском городском музее. Почетное место в экспозиции заняли шедевры Сезанна (двадцать восемь полотен!), а кроме того, были представлены произведения наиболее известных современных парижских художников — Дерена, Дюфи, Редона, Вламинка и, конечно, Пикассо и Брака. Мондриан впервые сталкивается тогда с произведениями „отцов“ кубизма. Их искусство стало мощным импульсом к художественным исканиям голландского мастера. Мондриан решает уехать в Париж. Кикерт, который был лично знаком со многими из перечисленных выше французских художников, горячо одобрил намерение приятеля и даже поддержал его материально.

„С 1910 года Мондриан делит свою жизнь между Голландией и Парижем, — пишет искусствовед А. Якимович, — и с самого начала подпадает под обаяние ярких и независимых молодых новаторов. В многообразии парижской художественной жизни строгий и рассудительный голландец выбирает себе именно то, что более всего соответствует его темпераменту и его философии. Он умеет ценить и яркие декоративные холсты Матисса, и другие проявления импульсивных, эмоциональных и бунтарских страстей. Но ему лично более всего нужны те уроки, ко-



которые можно извлечь из конструктивных, архитектурных построений Сезанна, которые в это время приобретают огромную славу, и из почти геометрических композиций кубистов, а затем художников конструктивистского плана — Пикассо, Брака, Леже, Озанфана и других“. „В то же время, Мондриан не является полностью кубистом, — замечает другой исследователь, Бернар Анри Леви. — Он основывается на кубизме. Кубизм является для него тем, чем он был и для самого Пикассо, и для Брака, и для большинства выдающихся художников первой половины века — своего рода рычагом, который должен поставить под сомнение если уж не мир, то, по крайней мере, историю его искусства. Кубизм как инструмент. Кубизм как остановка на пути, перевалочный пункт (...). Этот переход через кубизм был необходим Мондриану, чтобы освободиться от иллюзий и привязанности к натурализму. Путь к абстракции? Кубизм“.

НЕОПЛАСТИЦИЗМ МОНДРИАНА

Мондриан, несомненно, унаследовал дух и характер голландских кальвинистов — непоколебимых протестантов, последовательно отрицавших все „излишества“ искусства, изгонявших из своих аскетичных храмов все признаки изобразительного искусства и эстетических красот. „Строгая кальвинистская семья, где воспитывался будущий художник, — читаем у Якимовича, — прежде всего приучала его к представлению о том, что видимый мир, его материальные вещи и его расхожие представления о прекрасном и истинном обманчивы и ненадежны. Надежны только абсолюты — неопишеские словами, неизобразимые видимыми формами смыслы, исходящие от Бога. Их можно только символизировать, только условно обозначать какими-нибудь общими понятиями (Дух, Истина, Любовь) или абстрактными формами (круг, квадрат, треугольник)“. С другой стороны, все же нельзя считать Мондриана „кальвинистским“ художником *par excellence*. Покинув отчий дом, он учился искусству и жил в среде просвещенной и образованной европейской элиты, где чрезмерная набожность считалась дурным тоном. К примеру, парижская художественная общественность была шокирована тем, что знаменитый русский композитор Игорь Стравинский регулярно посещал православную церковь и подолгу молился там, стоя на коленях. Это выглядело для „современных людей“, коими считали себя представители богемы, по меньшей мере, странно...

▲ Барт ван дер Лек: Композиция № 7 (Горный пейзаж)

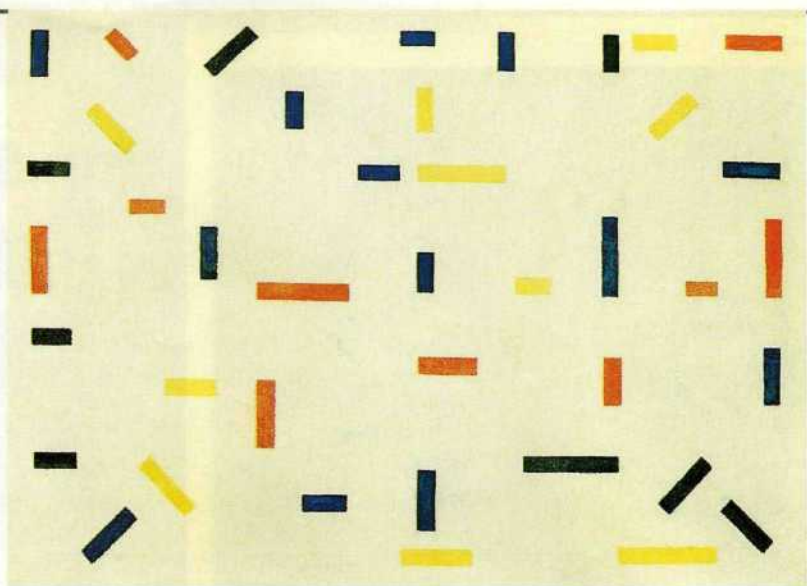
1917; 96x132,5 см
Музей Виллема Хаха,
Людвигхален

Встреча с ван дер Лекком имела решающее значение для Мондриана с точки зрения обращения к абстрактному искусству

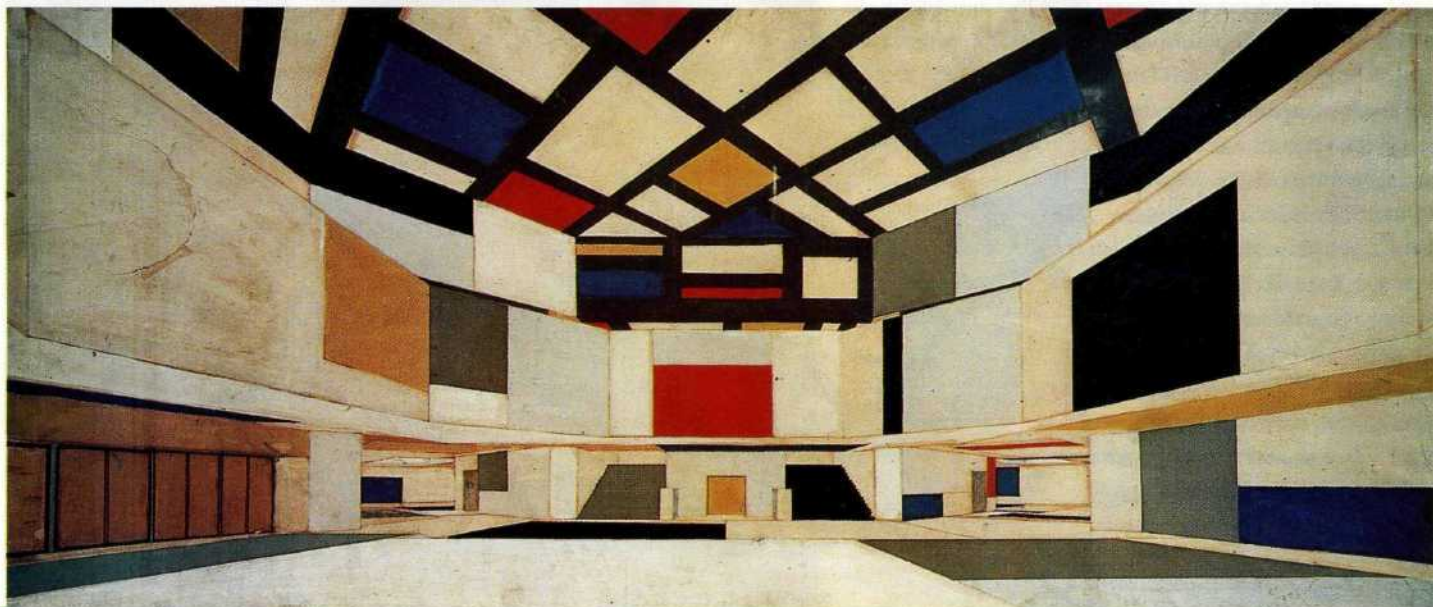
▼ Тео ван Дусбург: Проект холла Университета

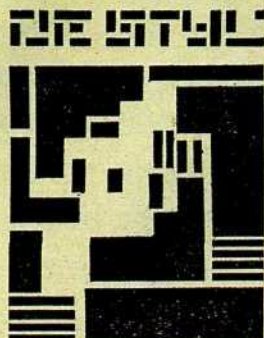
1923; 63,4x146 см
перо, графит, масло,
прозрачная калька,
наклеенная на картон
Частная коллекция

Среди творцов „Стиля“ оказалось несколько архитекторов. Ван Дусбург и Мондриан выполняли также несколько архитектурных проектов



Мондриан крайне редко заходил в церковь, не говоря уже о том, чтобы бить поклоны перед алтарем. Но его склонность к „чистой форме“ и недоверие к „неправильной“, несовершенной реальности, по мнению Якимовича, „указывает на ту культурную среду, которая дала ему первые, самые запоминающиеся и основополагающие убеждения“. Систематический, строгий ум Мондриана требовал еще и теоретического выражения — вот почему художник стремился запечатлеть в статьях для журнала „Стиль“ (издаваемого им вместе с Тео ван Дусбургом, Бартом ван дер Лекком и еще несколькими единомышленниками) основные положения своей эстетической концепции. „Настоящий современный художник, — писал он, — осознает, что чувство прекрасного — космического, универсального происхождения. Такое признание неизбежно приводит его к абстрактному пластицизму, ибо человек остается верен только всеобщим принципам“. И далее следует доказательство преимущества абстрактной формы перед натуралистической: „Новая пластическая идея не может использовать форму натуралистического или конкретного изображения, хотя последнее, в какой-то мере, обозначает универсум или, было бы правильнее сказать, скрывает его внутри себя. Но новая пластическая идея проигнорирует частности кажущегося мира, то есть натуралистические форму и цвет. Напротив, она найдет свое воплощение в абстрагировании от формы и цвета, в прямой линии и в ясно определенном первичном цвете“.





MAANDBLAD VOOR DE MODERNE BEELDENDEN VAKKEN
REDACTIE THEO VAN DOESBURG MET MEDEWERKING
VAN VOORNAME BINNEN- EN
BUITENLANDSCHE KUNSTENAARS.
UITGAVE X. HARMS
TIEPEN TE DELFT IN 1917.

◀ Вилмос Гушар
и Тео ван
Дусбург: проект
обложки
журнала „Стиль“

1917
линография
Музей искусств, Гаага

В первом номере „Стиль“
Мондриан публикует
один из своих наиболее
важных текстов. Макет
обложки является
примером стиля членов
группы

▼ Джозеф
Альберс: В честь
контрапунктного
квадрата

1954; 76,5х76,5 см
Частная коллекция

МОНДРИАН В МУЗЕЯХ МИРА

ФРАНЦИЯ

ПАРИЖ • Национальный музей
современного искусства

ГОЛЛАНДИЯ

АМСТЕРДАМ • Музей Моне — Музей
искусств

ГААГА • Музей искусств

ОТТЕРЛО • Рийксмузеум Кролер-Мюллер

РОТТЕРДАМ • Музей Бойманс ван
Бойнинген

ГЕРМАНИЯ

ДЮССЕЛЬДОРФ • Художественное
собрание Северной Вестфалии

КЕЛЬН • Музей Вальраф-Рихартц

ШТУТГАРТ • Государственная галерея

США

ЧИКАГО • Художественный институт

КЛИВЛЕНД • Музей искусств

ДАЛЛАС • Собрание Кларк

НЬЮ-ХЕЙВЕН • Художественная
галерея Йельского университета

НЬЮ-ЙОРК • Музей Соломона

Гугенхейма — Галерея Сидни Дженис

ВАШИНГТОН • Собрание Филлипс —
Национальная галерея

ШВЕЙЦАРИЯ

БАЗЕЛЬ • Музей искусств

ЦЮРИХ • Кунстхаус

КВАДРАТ В НАСЛЕДСТВО

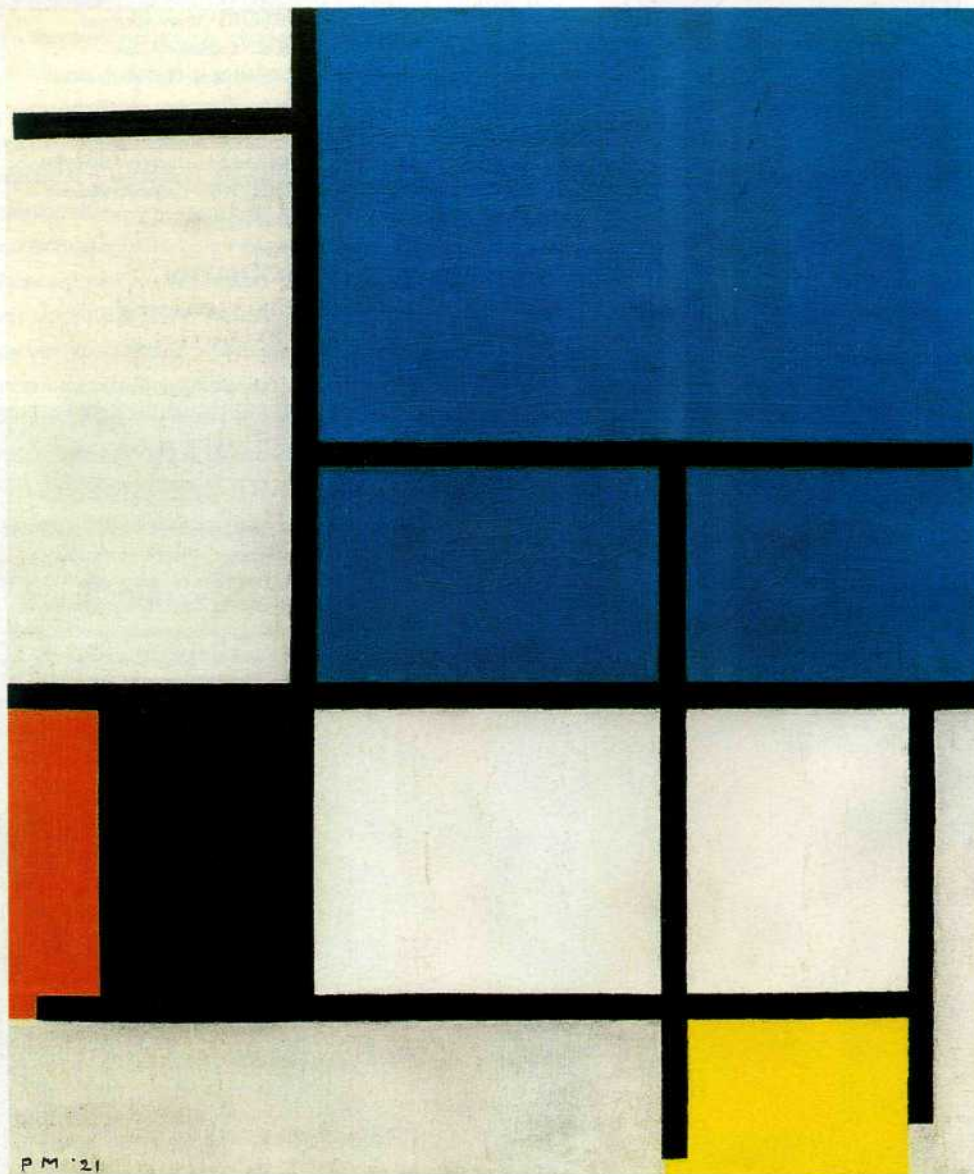
Трудно было бы отделить творчество Мондриана от эпохи, в которую он творил. Голландский художник создавал новый художественный язык параллельно с другими мастерами, о существовании которых он даже порой и не догадывался. Мондриан прокладывал путь абстрактной живописи в Голландии, во Франции и в Америке, Кандинский — в Германии, а Малевич со своим супрематизмом — в России. Этот новый язык живописи вскоре получит статус международного. В тридцатые годы Мишель Сефор вместе с приятелями основывает группу и журнал „Cercle et Carré“ („Круг и квадрат“) — они противопоставят сюрреализму язык абстракции. В то же время, по другую сторону Атлантики под сильным влиянием объединения „Стиль“ будет создавать свои дебютные произведения Виллем де Кунинг (1904—1997). В конце двадцатых годов за геометрическую абстракцию выступит также Джозеф Альберс (1888—1976). Перед началом второй мировой войны он эмигрирует в Соединенные Штаты, где будет создавать серии цветных вариаций, основанные на простых геометрических плоскостях — главным образом, квадратах.

МОНДРИАН (1872–1944)

Пит Мондриан нашел свой путь в искусстве в 1914—1915 годах, а в дальнейшем занимался исключительно тем, что оттачивал и отшлифовывал свою „высшую геометрию“, добивался то драматических эффектов контраста и конфликта, то классической уравновешенности и прозрачной ясности. С 1917 года он вместе с несколькими другими художниками и литераторами основал объединение „Стиль“. Эстетическая те-

ория, на которой базировалось искусство Мондриана и его единомышленников, получила название „неопластицизм“. В своих статьях и книгах голландский художник пропагандировал „неизобразительное искусство чистых первичных форм“ и идеи о присутствии в реальном мире незримых, но могучих духовных энергий. Передать их, по убеждению апологетов неопластицизма, можно только посредством зна-

ков и символов — преимущественно простейших геометрических фигур.



◀ Композиция со светло-синим, красным и желтым

1921; 60,5x50 см
Музей искусств, Даллас

