

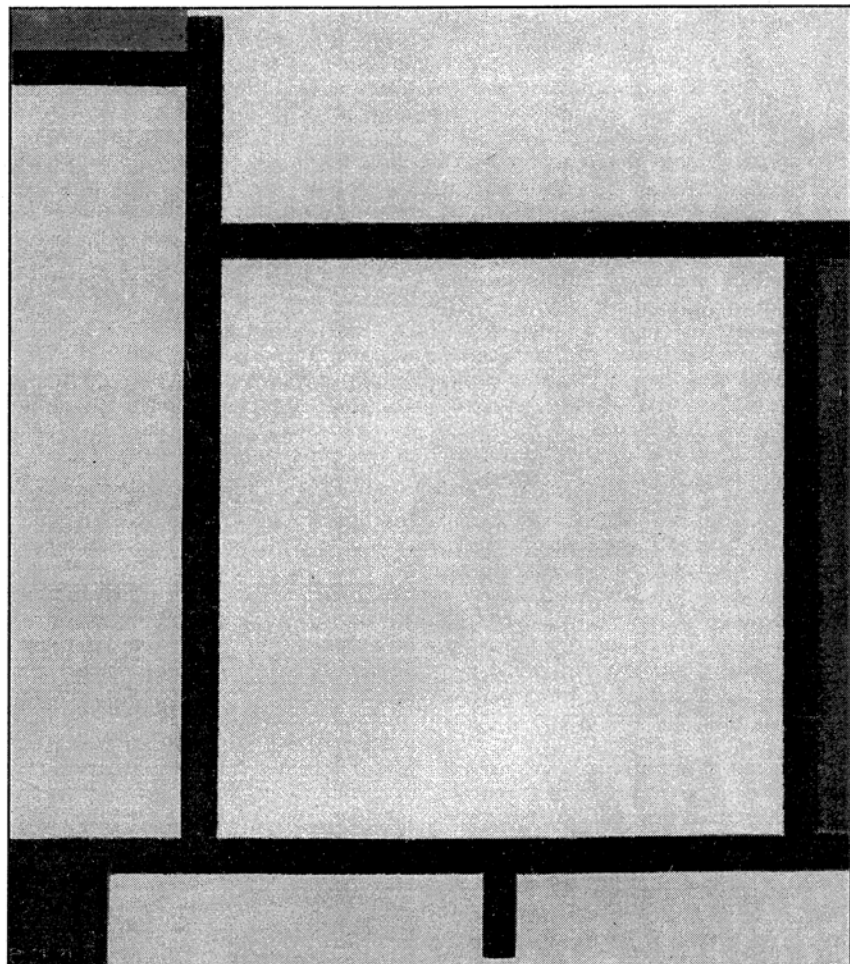


# Татьяна Петрова ВСТРЕЧА С МОНДРИАНОМ

В свое время (в начале шестидесятых), заканчивая школу, я открывала для себя импрессионистов, Сезанна и Ван Гога. Помню, с каким трепетом я прикасалась к только что купленным в магазине на Ленинградской книжечкам в ярких суперобложках (спасибо братским странам социализма, просвещавшим нас по мере возможности!). Позже начались поездки в Москву и Ленинград с неизменным припаданием к шедеврам щукинской и морозовской коллекций в Музее имени Пушкина и Эрмитаже. В 1970-м году удалось съездить в Москву на выставку Ван Гога из собрания музея Креллер-Мюллер. Казалось, в мире не будет уже ничего более интересного: импрессионисты и постимпрессионисты, образовав собственную вселенную, потеснили в сознании нашего поколения классику и отечественных "провинциалов". Но тут на горизонте возник русский авангард, и начала раскручиваться новая спираль.

В конце семидесятых мне посчастливилось попасть в дом Георгия Костаки, этого легендарного теперь коллекционера. Удалось, наконец, "живьем" увидеть работы Кандинского, Шагала, Малевича. С каким неопитским чувством листала я книгу Камиллы Грей - английский текст был непонятен мне, но репродукции захватывали дух. Потом, в связи с работой в художественном музее, я смогла посмотреть закрытые запасники Третьяковской галереи и Русского музея. А в самом нашем музее в фонде "на пятом этаже", как это у нас в просторечии называлось, хранились запятые полотна Малевича, О.Розановой, М. Ле Дантю, М.Менькова... Вплоть до середины восьмидесятых их нельзя было выставлять...

Когда во время перестройки все препоны постепенно лопались, в Москве и Ленинграде прошли объемные выставки Малевича, Кандинского, Филонова... В какой-то момент возникло ощущение, что мы уже искушены в искусстве XX века: мы почитали французов, восхищались своим авангардом - а все остальные голландцы, испанцы, поляки и пр. оказались где-то на втором плане (разумеется, Ван Гог и Пикассо воспринимались в таком раскладе как чистокровные французы). Но вот и мы стали свидетелями явления Пита Мондриана - осенью прошлого года его выставка прошла в Санкт-Петербурге и Москве. Мондриан совсем не француз и не наш российский сподвижник Малевича, а какое сильное, устойчивое впечатление! Его ранние работы, например, рисунок "Лесной ручей" (1888), вроде бы не имеют ничего общего со зрелым Мондрианом. Это чуть ли не Шишкин - с его обилием прорисованной листвы и стволов. Потом скачок в несколько лет, и в акварели "Пейзаж. Канал" (1895) появляются валеры и серебристость в духе Коро. В своем роде программный "Лесной пейзаж (1898-1900) уже с явным символистским оттенком - взгляд сверху на подножия деревьев, как бы топчущихся на сухой осенней земле (позже этот мотив повторит Климт в своей картине 1912 года "Березовый лес"). И еще одно замечательное совпадение - "Девочка с цветами" (1900-1901) - почти врубелевский напряженно пристальный взор - сквозь блеск слез, взор одухотворенной женственности ("Гадалка", "Забела на фоне березок"). Девятисотые годы - время безоговорочного впадения художника в символизм, стиль модерн. Тут он пошел дорогой многих - Ходлера, Мунка, даже нашего Левитана с его стогами при луне. "Вечер на берегу Гейна" (1906) интригует зрителя своей "дремучестью", формы сплавлены, обобщены, лучи золотого света проникают в мир откуда-то издалека. И во всех последующих полотнах - размах пространства, панорамность, обтекаемые универсальные формы и загадочный свет сквозь дымку. Пейзаж делится на несколько зон параллельных плоскости картины ("Мельница вечером", "Дерева на берегу Гейна. Восход луны", "Летняя ночь"). Характерна "Хризантема" (1908): сам цветок - как светящееся облако - и геометрически четкая линия дверного косяка. Этот цветок напоминает своеобразный "холодный взрыв" - лепестки как бы на глазах отделяются от некой совершенной формы. Так же (как бесценное сокровище) трактовали цветы Врубель и Филонов. Шел поиск единой основы живого и неживого - оттого у Врубеля кристаллические цветы, а у Филонова вселенная распускается, как цветок. Наверное, Мондриан мог остановиться на подобной стадии, и тогда он был бы для нас художником рубежа XIX и XX веков, тесно связанным с символизмом. Либо же эволюционировал в ту же сторону, что и Мунк - в сторону повышенной экспрессивности. Но, стремясь выявить некую единую основу мира, художник резко усиливает ритмическое начало. Его "Дерево I" (1908-1909) еще вполне часть пейзажа, но "Дерево II" (1912) - уже не объект, а совокупность живых, активных, чуть ли не персонафицированных линий - ветви напоминают клубок копошащихся змей, отвоевывающих свое место в пространстве. И когда на горизонте у Мондриана появились кубисты (он переехал из Голландии во Францию в 1911 году), то подсмотренный им натуральный ритм (сучьев, волн и т.п.) как бы накладывается на кубистическую "сетку" ("Композиция. Деревья I", "Композиция. Деревья II" - обе 1912 года). Далее органично следуют "Церковь в Домбурге" (рисунок 1914 года) и "Овальная композиция" (масло) того же года с их "снятым" с реальности ритмом горизонталей и вертикалей архитектурного сооружения. Очень показателен рисунок "Море" (1914), в котором так легко читаются увиденные как бы с высоты параллельные ритмичные гребни волн... И вот уже, отключившись от реалий окружающего мира, художник приходит к чистой абстракции - композициям "Шашечная доска в светлых тонах" и "Шашечная доска в темных тонах" 1919 года, в каковых исследователи



П.Мондриан. Композиция красного, желтого, синего и серого, 1921.

творчества Пита Мондриана усмотрели аналоги дневного и звездного неба.

Неопластицизм Мондриана тяготеет ко всеобщности, однако в нем угадывается чисто голландская "алгебра", которой поверяется "гармония". Действительно, стоит посмотреть под особым углом на типичные мондриановские "решетки" в работах двадцатых годов. Они невероятно близки структуре композиций Вермеера Дельфтского! Попробуйте проследить соотношения горизонталей и вертикалей в картинах последнего "Дама, стоящая у спинета", "Женщина в голубом", "Улочка", - вы увидите здесь все те же решетки и прямоугольники, они напоминают оконную раму в классическом голландском доме, сплошь составленную из прямоугольных ячеек. Вот так смотрит Мондриан на мир - сквозь свое воображаемое голландское окно, и видит за этим окном не материальную данность, а предполагаемую суть вещей: "Моя цель - выразить всеобщую красоту настолько осознанно, насколько это возможно. Природа... рождает во мне чувство, которое заставляет творить. Но я хочу максимально приблизиться к истине и поэтому ощущаю потребность писать абстракции, пока, наконец, не уловлю суть вещей (даже если эта суть внешняя). Я думаю, под воздействием высшей интуиции можно осознанно, однако без рациональности, делать построения из горизонтальных и вертикальных линий и вдохнуть в произведение и гармонию, и ритм", - писал художник. Вслед за Гете он считал, что цвет образуется из материи и света. Он оперировал основными цветами - красным, синим и желтым. К ним он добавлял белый, черный и серый, потому что "искусство пока еще не готово к применению только основных цветов". Выделяемый художником естественный цвет, напоминающий слабый свет в природе, - БЕЛЫЙ, именно он создает все основные мондриановские цвета. "Новый великий голландец" утверждал, что цвет в картине должен выражать лишь "всеобъемлющий покой". Тем не менее, говоря о единстве и общности цветов, Мондриан подчеркивал: "Глубинная сущность этого единства - сияние, оно существует, и только оно". При этом "сияние сущности единства как на мель наталкивается на физический мир".

Наша русская ментальность тут же наводит на мысль о том, что это взыскуемое мондриановское "сияние" есть не что иное, как несколько потускневший Фаворский свет, пробивающийся в наш материальный, несовершенный мир. К сожалению, нам дано воспринимать лишь это "сияние", но отнюдь не его божественный первообраз. Вспомним, что Мастеру у Булгакова был в конечном счете уготован именно Покой, а не Рай. Быть может, обращенный, как и Кандинский, к метафизической реальности, Мондриан все-таки вернет нам когда-нибудь способность различать сквозь сияние мира его истинную суть...