

Илона Лебедева

Путешествие по вертикалям: от Пита Мондриана до Сары Моррис

В статье на примере конкретных произведений ряда ведущих живописцев XX века демонстрируется постепенное выхолащивание философского содержания картины как определенной формы передачи информации. Это оказалось возможным продемонстрировать на эволюции отношения художников всего лишь к одному элементу геометрической абстракции – вертикальной линии. И если в искусстве эпохи авангарда за вертикалями в композициях Мондриана угадывалась сложная система представлений художника о мире, во многом сформированная его принадлежностью к теософскому обществу, то образцы геометрической абстракции 1990-х (иногда внешне перекликающейся с опытами выдающегося авангардиста) напоминают, скорее, декоративные шаблоны из разряда готовых дизайнерских решений.

Ключевые слова:

геометрическая абстракция, вертикаль,
Пит Мондриан, Барнет Ньюмен,
Ханс Хартунг, Виктор Вазарели,
Лучо Фонтана, Питер Хелли, Сара Моррис,
неопластицизм, возвышенное, паттерн.

В глубине нашей души кроется, очевидно, некоторый дуализм, который, не позволяя нам воспринимать картину мира как неразрывное единство, постоянно разлагает ее на целый ряд противоположностей.

Г. Зиммель. «Микеланджело (К метафизике культуры)»

Порой кажется, что историю художественной культуры можно пересказать через описание символического взаимодействия противоположностей, известное искусству с древнейших времен: горизонтальных и вертикальных ритмов. Одиночные менгиры, славянские идолы, моаи острова Пасхи, устремленность в небо готических соборов и современных небоскребов — примеров знаковых для разных цивилизаций вертикалей во всех видах творчества не счесть. Это обычно маркер важного места в пространстве, а также символ некоего преодоления: сопротивления материала, времени, стереотипа или же человеческой слабости.

Самой первой значимой вертикалью можно считать факт перехода человека к прямохождению. Это его победа над ограничениями собственной физической природы и переход на качественно новый уровень жизни, сообщивший доступный только из вертикального положения угол зрения.

Другой вехой в человеческом развитии также становится проявление вертикали. Речь идет об открытии навыка получения огня путем трения. Движение вращающейся палочки, долгожданный дым и сами языки пламени — всё на семантическом уровне фиксируется вертикальной формой¹ и дублирует ее, будто доказывая принципиальное значение вертикали как символической оси, укрепляющей связь между Землей и Небом.

¹ Вертикаль принимает на себя функцию некоей оси мира, связывая воедино мир нижний (углубленная область трения), средний (живой мир, наполненный непрерывным движением) и верхний. Подробнее об этом см.: [7].

Прямая вертикальная линия сама по себе обладает определенной долей экспрессии и динамики. Не случайно в большинстве культур вертикаль связана с мужским началом: действенным, активным, агрессивным, но и структурирующим, являясь зримым отображением одного из ключевых и общих для большинства народов представлений о Мировой Оси.

Искусство XX века продолжало исследовать состояние вертикальности². Особенно это характерно для художников первой половины XX века. Говоря о мастерах той блистательной плеяды, вспоминаются многие примеры символически трактованных вертикальных ритмов, подчеркнутые самими авторами картин: мистический опыт, запечатленный в художественных композициях Микалоюса Чюрлёниса³; устремляющиеся в звездную ночь кипарисы Винсента Ван Гога; почти персонифицированные вертикали Франтишека Купки; парящие влюбленные и лестницы-кресты, связывающие землю с небом в живописных полотнах Марка Шагала, и многие-многие другие. Но среди мэтров того времени были и мастера, которые совершенно по-особенному относились к вертикали и подкрепляли свои взгляды теоретическими изысканиями. Среди них особое место занимают Пит Мондриан и Барнет Ньюмен.

Для Пита Мондриана начиная с 1917 года — времени сложения концепции неопластицизма — вертикаль служила инструментом утверждения на холсте закона равновесия. Концепция неопластицизма в исполнении Мондриана как ее основного апологета стала одним из крайних проявлений геометрической абстракции. Она предполагала использование

2 Некоторые проекты голландского авангардиста Яна Баса Адера были посвящены именно вертикальности и выходу из этого состояния через падение. Подробнее об этом см.: [5].

3 Литовский композитор рубежа XIX и XX веков в живописи считался дилетантом-провидцем. Будучи свободным от формул профессионального владения техникой, он создавал полифоничные живописные композиции, приближенные к абстракции. Они построены на сочетании простых, обобщенных форм, которые выступают перед зрителем в своей величественной красоте. Чюрлёнис пробивался напрямую к архетипичным, интуитивно понятным, незамутненным смыслам. В его арсенале выразительных средств вертикали (собственно, как и все элементарные формы) выступали в первобытной, обнаженной смысловой мощи, повествуя эпичные сказы об устремленности всего живого вверх — к небу и Богу, как воплощению космической гармонии и любви.

лишь горизонталей и вертикалей, пересекающихся строго под прямым углом. Полученные между ними квадраты и прямоугольники допускалось окрашивать лишь в основные цвета: желтый, красный и синий. Только таким образом организованная композиция, по мнению художника, отражала гармонию связей между всеми элементами. В преклонении перед божественной красотой Порядка (иначе — системы гармоничных связей) Мондриан как теоретик и философ сближается с платониками и, особенно, пифагорейцами, зафиксировавшими космический порядок еще и в системе музыкальных интервалов. Художник подчеркивал значение символической вертикали как отражения устремленности человеческого духа вверх, к Абсолюту: «Моя цель — выразить всеобщую красоту настолько осознанно, насколько это возможно. <...> Искусство может дать выход на более высокие уровни, их я, возможно ошибочно, называю духовными, хотя все, обладающее формой, по характеру своему еще не достигло духовности. Это путь вверх из тисков материи» [11, р. 207]. По мнению художника, разделявшего представления теософов, равновесие — это отражение космической гармонии, которая возможна лишь тогда, когда ни одно из начал не ущемлено. То есть когда вертикаль представлена в той же мере, что и горизонталь, а каждый из основных цветов — в своей оптимальной пропорции по отношению к другим. При этом, хотя художник и не наделял ни горизонталь, ни вертикаль каким-либо устойчивым символическим смыслом, взаимодействие пересекающихся под прямым углом⁴ линий служило в его глазах зримым отражением мистерии самой жизни.

Вертикаль при таком подходе к живописи, по сути, служила знаком: она вбирала в себя весь видимый мир в тех его проявлениях, где преобладало значение вертикали. В свою очередь горизонталь вбирала в себя другую часть реальности — все то, что не развивалось вверх. Их объединение на холсте было сродни алхимическому союзу первоэлементов.

Сформировавшись в 1917 году, эта концепция долгие годы только в исполнении Мондриана оставалась неизменной. В том же 1917 году сложилась авангардная группа «Стиль», куда помимо Мондриана вошли многие прогрессивные голландские мастера, представлявшие

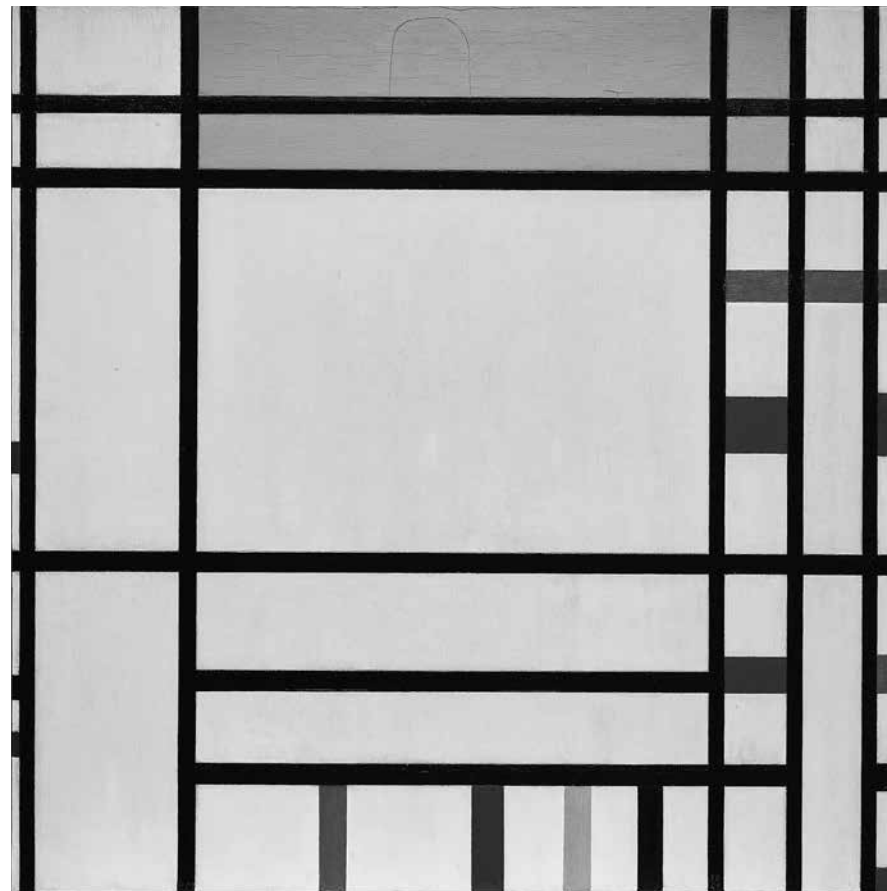
4 Об особом значении прямого угла говорил и великий реформатор архитектуры Ле Корбюзье в своей книге «Урбанизм» (1924), из которой на память приходит знаменитое утверждение о том, что прямой угол — это как бы интеграл сил, поддерживающих мир в равновесии.

разные виды искусства: Тео Ван Дусбург, Геррит Ритвелд, Барт Ван дер Лек и некоторые другие. Группа достаточно быстро приобрела известность, а взгляды художников — влияние по всей Европе и не только. Но «классический» неопластицизм мы действительно находим лишь у Мондриана, который принимал наиболее деятельное участие в сложении этой концепции и для которого она значила нечто большее, чем просто художественный манифест. Это был этап его личного достижения вершины духовного поиска, отражающего теософские представления на холсте. Остальные художники группы видоизменяли неопластицизм по-разному и обращались с постулатами, сформулированными Мондрианом, более чем свободно, представляя свои «варианты» неопластицизма. У самого же Мондриана даже поздняя, написанная частично по пути в Америку работа «Площадь Согласия» (1938–1943) все еще представляет собой чистый образец неопластицизма. Основа этой композиции — узнаваемая мондриановская сеть из горизонталей и вертикалей, как в ловушку запирающая взгляд, заставляя его блуждать по холсту в поисках смысла подобных построений⁵. (Ил. 1.)

Композиции Мондриана никогда не повторяются. В данном случае всю систему взаимодействия горизонталей с вертикалями венчает сияющий желтый, будто бы отражающий стремление художника передать свечение холста как субстанции, отражающей тонкую материю, из которой соткан метафизический мир. Ведь, по Мондриану, «глубинная сущность единства и равновесия — сияние» [11, р. 254]. Кульминацией этой идеи является стремление автора запечатлеть яркий свет дня. Данную картину художник начал создавать в Лондоне, а завершал уже в Нью-Йорке. В США ему пришлось уехать, как и многим представителям европейского искусства, в предчувствии Второй мировой войны. В его последние годы жизни Америка несколько переменит взгляды живописца: его захватит совершенно иной ритм жизни, квинтэссенцией которого в музыкальном языке станет синкопа⁶. В живописи же она отразится в появлении цветных горизонталей и вертикалей. Они

5 Мондриан догадывался, что со временем вся философия, вложенная им в концепцию неопластицизма, будет выхолощена и утеряна, обратив его теософское детище в доступный для подражания и тиражирования в области дизайна визуальный код.

6 Всю свою жизнь Мондриан интересовался современной музыкой и зачастую проводил любопытные параллели между живописными и музыкальными ритмами.



1. Пит Мондриан. *Площадь Согласия*
1938–1943. Холст, масло. 94,6 × 94,6
Музей искусств, Даллас, Техас

придавали нехарактерную ранее динамику, легкость, даже веселость, являясь для мастера живописным эквивалентом джазовой Америки.

Здесь хочется обратить внимание на то, что неопластицизм, даже в поздней своей форме у самого Мондриана — порождение эпохи авангарда как времени, когда рождались ни много, ни мало концепции жизнестроения. Ведь не секрет, что практически каждый авангардный

манифест сами художники на определенном этапе своего творческого развития воспринимали как буквальное руководство к действию. Авторы манифестов мечтали не просто создать новое искусство. Своим радикально обновленным искусством они стремились преобразить мир и даже — как в случае с неопластицизмом — воспитать нового человека! Поначалу надо было разрушить старые представления и художественные нормы, затем предложить новый художественный язык и уже с его помощью сотворить новую среду: тот же неопластицизм в своей программе мечтал выйти далеко за пределы живописи. Голландские авангардисты предполагали, что новому человеку понадобится новая среда обитания, которую он будет создавать по универсальным законам неопластицизма. Развитие техники решит проблему зависимости человека от материального мира. Перестав рассматривать материальную составляющую как наиболее важную часть своей жизни, люди упростят интерьеры жилищ: прекрасными будут считать лишь полезные вещи, а такая позиция не предполагает никаких излишеств в оформлении. Изменение интерьеров приведет, в свою очередь, к изменению фасадов домов и таким образом неопластицизм «выйдет» на улицы и охватит целые города. В итоге, «если новый человек пересоздаст природу, основываясь на терминах и понятиях, которые создает сам, то природное и неприродное начала соединятся в гармоничное целое — человек обретет рай на земле» [11, р. 216].

В основе революционных по своему духу представлений группы «Стиль» лежала идея синтеза искусств: черты нового стиля должны были просматриваться во всем, от «орнамента» и декоративных элементов, которых, впрочем, эстетика неопластицизма предполагала минимум, до архитектуры и шире — до уровня мышления. На это указывает уже сам состав группы, в которую входили представители разных видов искусства. Архитекторы создавали проекты зданий и оформления интерьеров из правильных геометрических форм, используя чистые цвета спектра. Художники развивали идеи геометрической абстракции в живописи, читали лекции и участвовали в популяризации нового стиля. Архитекторы в союзе с художниками разрабатывали проекты новой архитектуры и планы городов будущего — городов, оформленных от плана до дизайна интерьера по законам неопластицизма. Так что выход за пределы живописи, в общем, удался: до сих пор визуальная формула неопластицизма на уровне дизайнерского приема жива и весьма востребована. А тогда новая среда призвана была воспитать

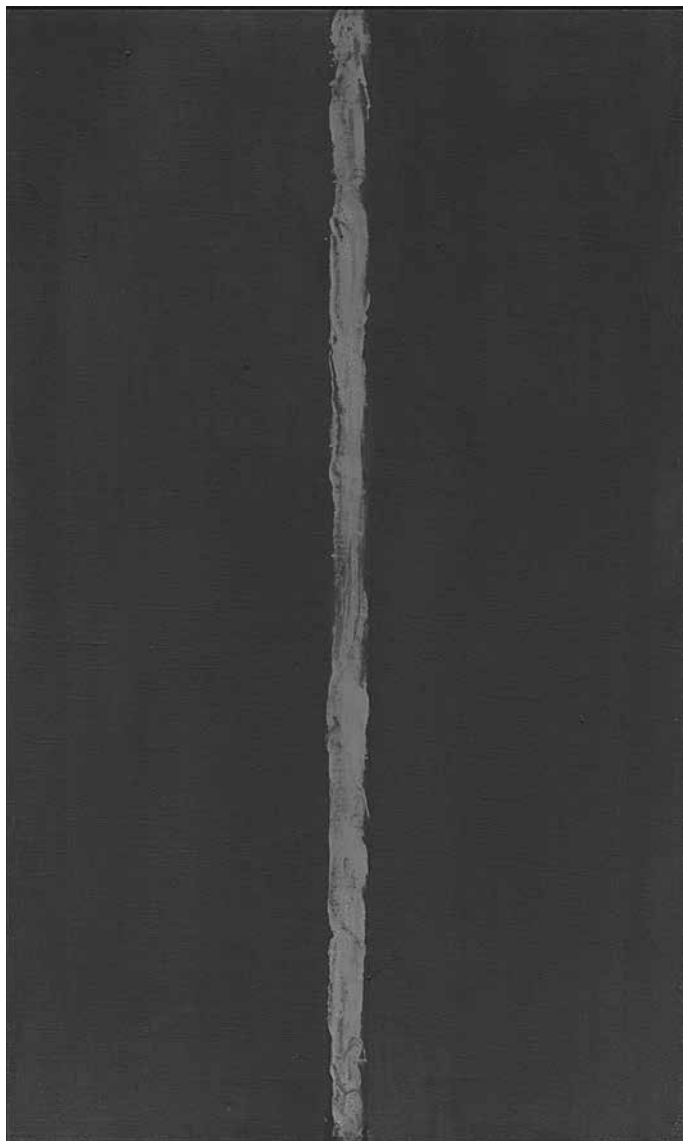
в человеке лучшие качества и, постепенно шлифуя его характер и отсекая всевозможные «мещанские излишки», привести к появлению Нового Человека. Он бы и довершил строительство Нового Мира. Круг замкнулся: искусство создает среду и воспитывает человека, а обновленный человек продолжает развивать новую среду и создавать новое искусство — так по замыслу авангардистов должно было осуществиться тотальное обновление нашей цивилизации. Настоящая глобальная, мировая революция, проведенная чисто художественными средствами! И осуществить ее, по Мондриану, должна была волшебная, художественно-теософская мистерия взаимодействия горизонталей и вертикалей, отражающих саму гармонию Космоса и закон равновесия.

* * *

У американского авангардиста Барнета Ньюмена подход к вертикали в корне иной. Начать с того, что помимо ряда символических значений она всегда обозначает еще и саму линию — энергичную и самооценную. Появление прямой линии для Ньюмена воплощает реализацию творческой воли, произведенную еще первобытным человеком. Ньюмен пишет об этом в своих эссе как один из представителей и, можно сказать, теоретиков нью-йоркской школы живописи (иначе — американского абстрактного экспрессионизма или «живописи действия»). К обретению этой простой формы, а еще точнее — ее нового понимания Ньюмен шел несколько лет, через преодоление собственного творческого кризиса.

Его узнаваемый стиль сложился не сразу. Ранние работы художника, выполненные в 1930-х годах, представляли собой произведения близкие стилистике экспрессионизма. Они были уничтожены самим автором: художник не любил вспоминать об этом этапе своего творчества. К 1939–1940 году он действительно временно прекращает работать.

В 1944–1945 годах художник делает новый старт — уже в совершенно ином стиле, отражающем его сформировавшиеся теоретические воззрения. Этот период он начинает с динамичных рисунков мелом или пастелью. Такие произведения Ньюмена изобиловали вибрирующими, полными жизни биоморфными мотивами: в основном изображаются растения и формы, напоминающие насекомых и проросшие семена, а также близкие к абстрактному сюрреализму образы, связанные с процессом оплодотворения. К 1948 году у художника формируется



2. Барнет Ньюмен. *Onement I*. 1948
Холст, масло, клейкая лента. 69,2 × 41,2
Музей современного искусства,
Нью-Йорк

понимание актуальных тенденций развития живописи и собственного вектора движения в искусстве. «Классический» Ньюмен в живописи выглядит следующим образом: очень крупный формат сочетается с чистым цветом, который заполняет все поле и одной или несколькими вертикалями, которые задают ритм и создают пространство напряжения. Именно сложение этого типа композиции ознаменовало выход художника из творческого кризиса.

Показательной оказалась работа *Onement I* (1948), которая стала своеобразным подарком художнику на его собственный день рождения. (Ил. 2.) Тонкая оранжевая полоска с неровными краями на охристо-коричневом фоне резко и нервно рассекает холст посередине. Она импульсивна, будто сделана одним мощным росчерком кисти, и порождает ощущение, что подобно молнии ударила в холст именно сверху вниз — не иначе. Любопытно, что вертикали Ньюмена впоследствии называли «молниями» (или «зипами»), намекая и на их сходство с застежкой, которая будто стягивает воедино два цветовых поля по бокам от линии. Томас Хесс — критик и биограф художника — отмечает, говоря о названии этого произведения, что в английском языке не существует слова *onement*, оно происходит, видимо, от *atonement* («искупление»). Основу же данного слова составляет *one* («один», «единый»). Любопытный символический подтекст также возникает при раздельном переводе составляющих этого, скорее всего авторского, слова: *one tent* или *one-ment* означает «единица», «одинокость», но при этом еще и «герой», «мастер» и «некто». Всеми этими характеристиками может обладать существо или явление, скрывающееся за одинокой вертикальной чертой, напоминающей гигантскую английскую букву I — «я».

Вертикаль в живописи и скульптуре стала для Ньюмена знаком в пространстве, выявляющим само его наличие. Понимание пространства — особая для художника тема, полная мистики и благоговения перед непознанным. Чтобы вскрыть взаимодействие пространства и времени, художнику необходимо определенное место в реальности. Его маркерами и являются картины и немногочисленные скульптуры Ньюмена, полагающего, что «есть нечто, что должно быть пережито прямо на месте <...> Ощущение места есть ощущение времени...» [12, р. 164].

В сравнении с многочисленными живописными воплощениями концепции Мондриана, в произведениях Ньюмена не осталось и следа от покоя и равновесия. Его вертикаль — активный герой. И это видно во всех его последующих произведениях, где художник продолжает

варьировать найденный мотив. Все эти линии представляют собой, как и на полотнах Джексона Поллока, следы действия. И именно об этом было творчество всех авторов нью-йоркской школы — о праве художника на свободное высказывание (которое представляет собой вполне определенные действия, движения кистью и разные эмоциональные состояния автора) и его фиксацию на холсте. С тех пор, как мы помним, ценным стало не только высказывание, но и само действие, производимое художником. Не случайно американские абстрактные экспрессионисты стали одними из тех, кто оказался у истоков совершенно нового направления — акционизма.

При этом у американских художников была своя философия, наиболее отчетливо выраженная в нескольких эссе Барнета Ньюмена. В ней мастера нью-йоркской школы возрождали представление о *возвышенном* в искусстве — они не собирались ограничиваться лишь фиксацией действия и создавать занятные, но пустые формы. Они исследовали способность художника сформулировать средствами искусства новый смысл, актуальное для современников содержание живописи. И касалось оно именно возможности трансляции через живопись представления о *возвышенном*, которое, по мнению Барнета Ньюмена, теоретизирующего от лица группы молодых американских художников-экспрессионистов, буквально рассеяно в окружающем человека мире — в самой природе и тех мощных, первозданных эмоциях, которые управляют нами. Под этими животными, незамутненными чувствами, делающими человека органичной частью Природы, Ньюмен подразумевал страх и желание.

Возвышенное же становится одной из ключевых категорий, которые Ньюмен разрабатывал в своих теоретических эссе. Всем своим творчеством художник старался доказать независимость нового американского искусства от европейского модернизма и, тем более, — от классической традиции. Он стремился выработать манеру письма, результатом которой становились бы произведения, не ассоциирующиеся ни с чем, что есть в окружающей действительности, в природе, но при этом выводящие зрителя напрямую на уровень более глубоких — архетипических, содержательных — ассоциаций, касающихся вечных для любого человека экзистенциальных тем.

Именно чувство *возвышенного*, очищающего восторга (нечто сродни катарсису) должен был испытать зритель, стоявший перед огромными холстами насыщенного цвета. Они были исполнены в свободной,

чаще всего весьма экспрессивной манере практически у всех представителей нью-йоркской школы живописи в 1940–1950-х годов, кроме самого Ньюмена, которому оказалась ближе эмоция, выраженная через геометрию. Но и его живописные композиции огромны. Сам размер картины был призван оказывать на зрителя агрессивное воздействие: подавлять его, поражать своим масштабом и исполнением, купать в природной, животной энергии чистых цветов⁷, подводя к осознанию своей затерянности в огромном мире и к переживанию трансцендентного ужаса — того самого обновленного *возвышенного*. По мнению Ньюмена, холодящий первобытный страх, дающий понимание своей крошечности по сравнению с огромным миром, в определенный момент должен был перерасти у зрителя в восторг перед величием и бесконечностью пространства, которую и символизировали холсты огромного формата представителей нью-йоркской школы живописи 1940–1950-х годов.

Сам же Ньюмен, обретя мотив выразительной вертикали, которую он делает героем, «персонажем» своих произведений, через некоторое время развил эту тему и в скульптуре, хотя скульптурных работ у этого художника всего шесть. В них мы встречаемся с одним из проявлений подхода к творчеству, ставшего популярным уже во второй половине XX века: теперь уже для зрителя произведение является лишь поводом погрузиться в общение не с метафизическим миром или художником (как можно было бы подумать), а с самим собой. Являя некий повод к рефлексии, само произведение при этом может остаться совершенно нераскрытым, непознанным (как чаще всего и происходит).

Наиболее зримое воплощение концепция молнии-вертикали находит в трех скульптурах из серии «Здесь» и в композиции «Разбитый обелиск»⁸. Работая в одно время с Поллоком и другими представителями «живописи действия», Ньюмен методично проводил в жизнь собственные взгляды в современном искусстве, развивая традиции геометрической абстракции. Аскетичность привела к тому, что некоторое время как живописец он занимал маргинальное положение по отношению к модному в 1940–1950-е годы абстрактному экспрессионизму. При этом первым минималистом его тоже сложно назвать, ибо метафоричность

7 Огромный формат, энергия чистого цвета и свободная манера исполнения — три кита американского абстрактного экспрессионизма.

8 Подробнее об этом см.: [6].

и стремление наделить произведение символическим содержанием⁹ шло вразрез с набиравшей силу концепцией минимализма, решительно заявлявшей о праве художника создавать «ничто» и писать «ни о чем». Все же, будучи активным представителем художественного сообщества, прекрасным оратором и эссеистом, чутким критиком и куратором, Ньюмен всегда отлично улавливал еще только формирующиеся тенденции в искусстве, что позволяло ему пребывать в числе интеллектуальных лидеров американского послевоенного авангарда¹⁰. И именно он как теоретик представляет наиболее убедительную для середины XX века теоретическую концепцию, обосновывающую символическое значение вертикали в искусстве. Для Ньюмена вертикаль, повторимся, — знак важного для самопознания места в пространстве, придуманный им символический «персонаж» и узнаваемый след авторского жеста на холсте. Но здесь хотелось бы обратить внимание на то, что ни Ньюмен, ни другие мастера американского абстрактного экспрессионизма уже не ставят перед собой подобно первым европейским авангардистам масштабных целей по переустройству мира. К тому же, как и в случае с Мондрианом и неопластицизмом, разработанная Ньюменом концепция обновленного возвышенного отчетливее всего считается исключительно в его же собственных произведениях. И именно у этого художника мы находим особый смысл, который он придает вертикали — значение, которое отражает некое переходное состояние в самом искусстве: вертикаль «работает» на холсте сама по себе. Она уже не часть системы равновесия и космической гармонии (как, например, у Мондриана). Она не претендует на то, чтобы стать инструментом преобразования

9 Интересная деталь: даже обретя свой чистый, совершенно абстрактный стиль Ньюмен продолжал давать произведениям метафорические, иногда весьма сложные и длинные названия (например, по именам персонажей и сюжетов Библии), оставляя тем самым своему зрителю недвусмысленные намеки, в каком направлении следует интерпретировать его работы.

10 В 1944–1949 годах он активно проявлял себя как авторитетный критик и один из лидеров и апологетов новой американской живописи. В этом качестве Ньюмен писал предисловия к каталогам своих коллег, а также статьи для журнала *The Tiger's Eye* и т. д. К 1948 году Ньюменом были написаны эссе, в которых изложены принципиальные для художника установки творчества. Это, во-первых, наличие предметного содержания искусства и, во-вторых, важность преодоления европейской живописной традиции и сопутствующей ей эстетики. В числе наиболее принципиальных для понимания концепции Ньюмена следующие тексты: «Проблема предметного содержания» (*The Problem of Subject Matter*, 1944), «Плазматический образ» (*The Plasmic Image*, 1945), «Первый человек был художником» (*The First Man Was an Artist*, 1947), «Возвышенное создается сейчас» (*The Sublime Is Now*, 1948).

мира (хотя спасает от затяжного творческого кризиса автора концепции *возвышенного*). Ее графичность и декоративность все усиливаются, а символическое значение все более нивелируется, неизбежно направляя этот изобразительный элемент (элементарную вертикальную линию) в сторону все большей декоративности.

Переживший Барнета Ньюмена почти на два десятилетия французский художник с немецкими корнями Ханс Хартунг продвигается еще дальше в деле высвобождения чувств и отражения эмоций и действий на холсте. Он уже не мистифицирует значение вертикалей, которыми изобилуют холсты, а наслаждается их силой и красотой следа, фиксирующего действие автора! Говоря о манере работы этого автора, при всей очевидной линейности его композиций зачастую проводят параллели между его творчеством и произведениями европейских ташистов — мастеров импровизации при нанесении цветовых акцентов пятнами. Скорее всего, почвой для подобных параллелей становится удивительно живописный эффект и имитация полной спонтанности, столь характерная для Хартунга. Вертикаль в его исполнении приобретает качество необычайной пластичности, какое бывает у прямых линий в современной компьютерной графике, в результате чего даже может возникнуть ощущение многомерности пространства, которое организовано такими, чуть искривленными прямыми.

Интересно, что и у Хартунга, как у Ньюмена, есть свои молнии: вспоминая, как в детстве он рисовал прямо во время грозы молнии, художник спустя годы приходит к пониманию, что не только излечивал себя таким образом от детского страха грозы, но и тренировал руку, глаз, точность и тонкость восприятия¹¹.

Хартунг разрабатывал собственную концепцию творчества, в которой раскрывалась эстетика штриха. Делая для своих абстрактных композиций довольно тщательные подготовительные рисунки, он

11 В своих воспоминаниях Хартунг описывает, как, боясь грозы, его бабушка запирала на это время детей и себя в темном коридоре. Но однажды Ханс решил, что не только не будет больше прятаться, но и попытается преодолеть свой иррациональный страх вполне рациональным действием — и мальчик начал делать стремительные скетчи молний прямо во время гроз.



3. Ханс Хартунг. *Без названия (L 102)*
1963. Литография. 57,5 × 40,3
Музей современного искусства,
Нью-Йорк

ничуть не опасался потери импровизационной основы, легкости и свободы жеста. В его представлении психические состояния тесно связаны со своими физическими проявлениями. Поэтому нет ничего удивительного в том, что вполне реальные объекты природы и окружающей действительности вдохновляют художника на создание совершенно отвлеченных, абстрактных композиций. Абстракционист считал, что живописец и должен определенным образом преломлять, перерабатывать увиденное и выдавать некие обобщенные (а потому абстрактные) схемы явлений. В этом и заключается структурирующая роль художника и сама суть того, что мы называем художественным видением. При этом родственными визуальными качествами при отражении в искусстве могут обладать схемы разных явлений, поэтому не случайно, что одна и та же композиция вызывает у разных зрителей различные ассоциации. А чтобы ничем не сковывать полет фантазии зрителя, художник дает своим произведениям условные названия. Например, его композиция «Без названия (L 102)» (1963) изображает пучок вертикалей, которые могут показаться то ли негативным фотоотпечатком снопа, то ли «букетом» из прутьев, то ли нервными царапинами — то есть практически чем угодно. Вертикаль здесь превращается в повод думать, анализировать, фантазировать и выстраивать собственные цепочки ассоциаций. (Ил. 3.)

Неожиданный уход в сторону мы видим в творчестве художников оп-арта. У мастеров оптических иллюзий вертикаль зачастую превращается в собственную пространственную структуру, обладающую особыми визуальными свойствами. В отдельных произведениях классика этого направления и, что в данном контексте немаловажно, представителя того же поколения, Виктора Вазарели, она порой перетекает даже в свою противоположность — горизонталь. И если Хартунг всю жизнь пытался уловить и передать обобщенные структуры, то Вазарели некоторым образом продолжает этот поиск, идя другим путем. К 1947 году, придя к заключению о наличии в природе «внутренней геометрии»¹², он переводит разговор о структуре в плоскость демонстрации иллюзорности любой структуры. Хорошей иллюстрацией этого утверждения может послужить работа «Бора III» (1964), где вертикали представлены

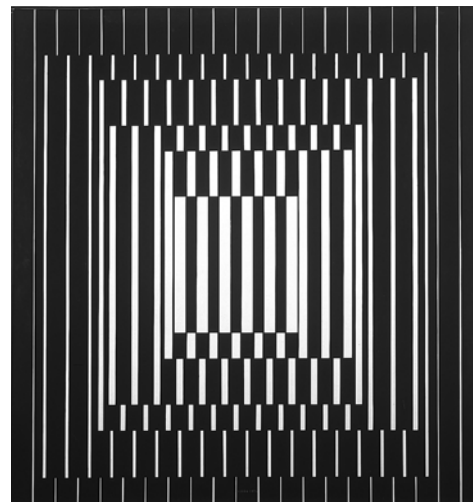
12 Художник полагал, что законы, по которым все организовано в природе и шире — во Вселенной, легко можно выразить через геометрию. Подробнее об этом см.: [4].

весьма хрупкими, ломкими структурами¹³. Они крошатся на глазах зрителя на линии, квадраты и прямоугольники, которые смещаясь и наезжая друг на друга создают эффект вибрирующего, объемного пространства. (Ил. 4.)

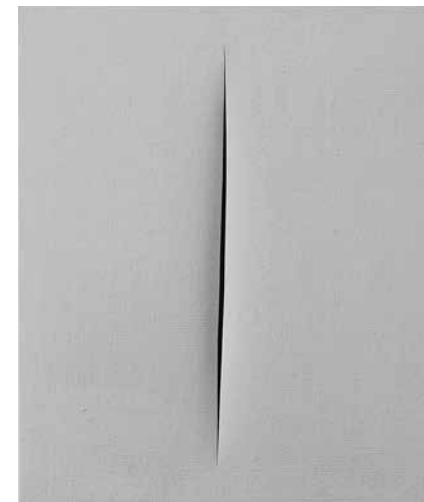
О том, что такой подход — не частный случай Вазарели, свидетельствует опыт других известных представителей оп-арта. Так, итало-франко-аргентинский художник Грегорио Варданега узнаваем своими динамичными хромографиями (как он сам их называл) — такими, как «Вертикальная графика в круге» (1973) или «Вертикальная графика на квадрате» (1974). А венесуэлец Карлос Круз-Диес создает свои «физихромии» и «трансхромии», демонстрируя возможности оптического преобразования пространства — как живописного, так и реального («Физихромия 1», 1959; «Трансхромия», 1969).

Казалось, линия — вертикаль — окончательно превращается из символического, осмысленного элемента, из знака в дизайнерский паттерн. Но в середине XX века аргентино-итальянский художник Лучо Фонтана предпринимает неожиданно масштабную попытку по возвращению в искусство символической силы знака и выразительной мощи жеста. Еще в 1946 году он публикует нашумевший «Белый манифест», в котором провозглашает новый синтез искусств и обозначает это новое направление термином «спациализм». Мечтая объединить пространственные искусства с временными, а живопись со скульптурой, движением и временем, он предпринимает радикальный шаг: художник режет холсты и эти надрезы по замыслу автора должны были служить следами его присутствия и манипуляции с холстом — следами бытия художника. Бытие как выплеснутая агрессия, вертикаль — как рана... Далеко не все надрезы на холстах у Фонтаны представляют собой вертикали, ведь для художника это, прежде всего, следы его жеста. Но довольно показательно то, что эти следы во многих случаях тяготеют и приближаются именно к форме правильной вертикальной линии. Видимо, и этот автор, как и предыдущие, ощущал особую выразительность, резкость и даже агрессию такой прямой. Вертикаль по своей сути — это таинственное нечто, которое вторгается в определенную среду и вносит элемент

13 Если предположить, что название данного произведения Вазарели представляет собой не просто последовательность букв, а слово «бора», то вспоминается название ураганного северного ветра, который в самом буквальном смысле практически любую структуру способен обратить в бесформенную груду обломков.



4. Виктор Вазарели. *Бора III*. 1964
Холст, масло. 148,3 × 140
Художественная галерея Олбрайт-Нокс,
Буффало



5. Лучо Фонтана. *Пространственное понятие. Ожидание*. 1965
Холст, краска на водной основе.
54 × 45. Частное собрание

деструкции: вертикаль неизбежно рвет прежние, устоявшиеся связи. Она не просто делит пространство на части — она в него врывается, являясь действием, событием либо самим «персонажем». В творчестве Фонтаны вертикали — это события. А еще это и сама драма, и ее след: память о произошедшем, шрам, за которым скрывается история его появления, своего рода нарратив.

Определенно, Фонтана в некотором смысле стал последователем дадаистов (с которыми его и сравнивают довольно часто), ярко напомнив о них в середине прошлого века и создав собственный необычный «жанр». В его работах вертикали, будучи следами агрессивного воздействия автора на холст, действительно вновь обрастают таинственным смыслом: любое подобное действие неминуемо воскрешает в памяти шаманские практики, к опыту которых абстракционисты уже обращались — например, в лице разбрызгивающего краску Джексона Поллока. Этот жест сообщает работам самого Фонтаны мощь, силу природной стихии, заключенной в экспрессивном, животном по своей сути действе. Свои резанные холсты художник обычно обозначал

как «пространственные понятия»¹⁴, так их и называя, меняя лишь год. В этой серии произведений одними из самых известных стали работы с одиноким вертикальным разрезом на чистом белом холсте. (Ил. 5.)

Художник был весьма радикален и в своих формулировках. В частности, среди прочих громких утверждений можно найти и его заявление о том, что в отверстия, которые он проделявает в холсте, просачивается бесконечность, и живопись более не нужна. Текст «Белого манифеста» даже по своему преобразовательному пафосу напоминает манифесты эпохи европейского авангарда. Сегодня может сложиться впечатление, что он «запоздал на 20 лет»... Но, с другой стороны, он абсолютно отвечает своему времени — в 1946 году, после тяжелой войны, многие вновь задумались о возможности широких преобразований средствами искусства, а не военными средствами. Да и интенции у Фонтаны и ряда его последователей были все же значительно скромнее, чем у авангардистов: не создать новый тип человека и окружающей его среды, а «всего лишь» оживить живопись и, в более широком смысле — современное искусство. На полное переустройство мира уже никто не претендовал. Для Аргентины же, которую авангардные опыты захлестывают как раз после Второй мировой войны (то есть несколько позже, чем Европу и, в частности, Париж), — это совершенно органичный по времени появления текст.

Для создания ощущения, будто за прорезью открывается космос, Фонтана с обратной стороны надрезов крепил черную марлю. Так возникал эффект глубины отверстия, «заглядывания космоса» прямоком в душу и таящейся за темнотой неизвестности. Вертикаль оказывалась полностью реинкарнированной в своей роли знака. В данном случае — знака проникновения в наше пространство иного мира, потустороннего и непознанного. Вместе с тем изначально мы рассматривали вертикали, к которым обращались прежде всего живописцы. Теперь — в духе своего времени — вертикаль хоть и обрела новое смысловое звучание, но, будучи следом активного действия художника, превратилась в часть его акции: холсты Фонтаны значительно ближе по форме к документации его акционизма, чем к классической картине. Поэтому остается открытым вопрос, в ряду каких художественных явлений рассматривать

этот опыт: как финал развития живописи или же как один из истоков акционизма.

На укрепленных Фонтаной позициях вертикаль держалась не так долго: во второй половине XX века мы будем постоянно находить многочисленные примеры все более декоративного подхода. И здесь особое место занимает американский художник Питер Хелли. Он приобрел известность в 1980-х годах, когда представил на суд зрителей изобретенные им «ячейки» и «тюрьмы» — некие схематические изображения, навеянные, с одной стороны, динамикой и планировкой Нью-Йорка (вдохновлявшего и Мондриана), а с другой — укрепляющимся «на всех фронтах» современной культуры понятием «сеть». Торговые, социальные, потребительские, рабочие, технические, информационные и прочие бесчисленные сети опутывают современного человека, создавая вокруг него те самые «ячейки» и «тюрьмы»¹⁵, которые попытался отобразить в своей живописи Питер Хелли. Даже сам процесс развития современной культуры и мышления человека конца XX века описан «сетевым» термином: вспомним, что еще в 1976 году французский философ-постструктуралист Ж. Делёз и французский же философ-психоаналитик Ф. Гваттари ввели в широкий обиход понятие «ризома», которое прекрасно описывает именно сетевые процессы. Ризома — как беспорядочно разрастающееся в неожиданных для самого себя направлениях корневище (иногда его сравнивают с грибницей) — создает яркий и понятный образ развития многих современных процессов. Как и в ризоме, мы констатируем наличие среди сетевых характеристик современной культурной ситуации и нашего уровня сознания отсутствие центра и периферии как таковой и шире — отсутствие самого разделения на «центр» и «периферию». Мы также обнаруживаем многочисленные связи самых разных частей этого странного организма, обладающего неким потенциалом самоорганизации при отсутствии структуры как таковой.

Работы Хелли — авторская иллюстрация подобных ризом-сетей. Его «ячейки» и «тюрьмы» соединяются между собой «каналами» —

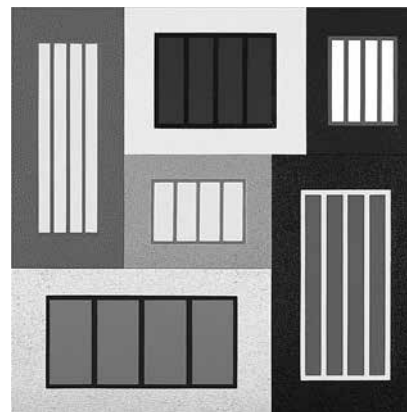
14 На русский язык это определение — *concetto spaziale* — зачастую переводят и как «пространственная концепция».

15 Это устойчивые определения узнаваемых шаблонов, которые использует Питер Хелли в своем творчестве.

тонкими линиями, связывающими отдельные цветовые блоки. Сами цветные блоки обычно невероятно яркие: для создания этой визуальной провокации Хелли использует самые кричащие оттенки чистых цветов в немыслимых, казалось бы, сочетаниях. Создавая ранние работы, Хелли добавлял еще и флуоресцентную краску, специально для того, чтобы резкий, подобно внезапному раздражению, визуальный эффект от его работ зритель испытывал бы еще острее. Художник постоянно наращивал степень декоративности, сам отмечая, что если его ранние работы были весьма логичны, то более поздние — это уже почти пародии на всевозможные сети и, добавим, на раннего же себя.

Хорошим примером может послужить его картина с говорящим названием «Первичный» (2006) — шесть режущих глаз «ячеек», напоминающих окна в блочных домах и в то же время тюремные решетки. (Ил. 6.) Смутное ощущение наличия пространства за ограниченной решеткой плоскостью Хелли создает за счет того, что прямоугольник «окна» у него всегда располагается на прямоугольнике блока другого цвета. И сам этот ход (прием игры с прямоугольником как с простейшим геометрическим элементом) автоматически погружает нас еще в одну сеть — художественную. Вспоминаются многие: от Казимира Малевича и Пита Мондриана до Джозефа Альберса, Фрэнка Стеллы и других классиков геометрической абстракции. В этом отражается дух нашего времени, пропитанного сарказмом и самоиронией, ибо это своеобразное «живописное перечисление», не прямое цитирование, напоминает одновременно и оммаж, и пародию на вышеперечисленных художников и многих других...

Вертикаль в подобных композициях — лишь часть сети, визуально отображающая двоичный код цифрового мира (0/1; вертикаль/горизонталь). Развитие культуры сделало виток в формах искусства XX века и вновь вернуло ее к использованию все тех же бинарных пар, но совершенно для других целей — пожалуй, не для расширения смысла творческого процесса, не для создания многообразия, а для его сужения, уплощения. Сеть создает лишь иллюзию многообразия, и в произведениях Хелли беспокоит именно то, что зритель интуитивно ощущает правоту художника: разнообразие — видимость, а вот штампованные «тюрьмы» и «ячейки» — реальность. Его искусство разных лет легко узнается не только по этим авторским приемам, но и по автоматизму, стерильности пространства, искусственности чуждых природе прямых углов, внутри которых так тесно всему живому. Этот интеллектуальный



6. Питер Хелли. *Первичный*. 2006
Холст, акрил. 183 × 183
Частное собрание



7. Ровена Мартинич. *Последний свет*
2000-е. Холст, акрил. 170 × 202
Частное собрание

холод, лишенный каких-либо эмоций, очень характерен для тех направлений, к которым причисляют Питера Хелли: художник является одним из представителей неоконцептуализма и неоминимализма (нео-гео) 1980-х годов.

В финальной стадии подобных рафинированных интеллектуальных построений (от Мондриана до Хелли) сами эти построения зачастую перерастают в свою противоположность: заумное превращается в иронию над заумью, а стройное и структурированное — в декоративное. И происходит самое интересное превращение: многие произведения для избранных и посвященных, утратив для массового зрителя свое философское наполнение, все равно постоянно тиражируются. Будучи выплеснутыми в массовую культуру в форме, например, элементов дизайна, они делаются узнаваемыми и сливаются со значительно более крупной группой произведений — с искусством китчевым, которое изначально было задумано как доступное. Геометрическая абстракция поставляет массу подобных примеров.

Тот же Питер Хелли послужил бы вполне характерной кульминацией для иллюстрации развития темы изменения семантики вертикали в искусстве XX века. Но, пожалуй, не он определяет лицо современной геометрической абстракции. Для глубокой оценки творчества многих молодых художников, чье искусство — о другом, прошло еще слишком

мало времени. И все же, эти другие уже есть. Они не всегда замечают, что точно так же, как и Хелли, как и многие абстракционисты до них, работают со штампованными решениями — на повторяющихся приемах. Их объединяет попытка даже внутри собственных шаблонов найти нечто спонтанное, интуитивное, новое и неожиданное, чтобы тем самым вернуть искусству важные для человеческого восприятия качества: теплоту и осмысленность. Показательным примером подобного поиска могут послужить работы австралийской художницы Ровены Мартинич, например, «Последний свет» (2000-е). Она создает декоративные композиции, в которых цвет будто стекает вниз тонкими вертикальными струйками из крупных цветковых пятен. (Ил. 7.)

Как и многие современные живописцы, она использует чистый цвет, но художница подобно профессиональному дизайнеру явно заботится о подборе цветовых оттенков. Мартинич — успешный, довольно коммерческий автор, работающий на очевидном приеме, которым оформляет как станковые полотна, так и крупные стенные композиции в уличных и внутренних общественных пространствах. И подобных художников сегодня великое множество, в том числе и работающих на уровне биеннале и фестивалей. Они поставляют на арт-рынок «мягкий вариант» абстракции, в том числе и геометрической. Порой — с вертикалями. Они хорошо чувствуют рыночную конъюнктуру. В этом формате работы не так много места для творческого эксперимента, но такие работы столь востребованы, а примеры их создания столь многочисленны, что обходить эти образцы вниманием значило бы отказываться от полного и критичного взгляда на общую картину.

Многие из подобных произведений выглядят декоративно. Но дизайн среды — очень важная тема для современных художников. Под дизайном среды понимается создание некоего пространства, которое внутри себя самого организовано по единым законам. Это нехитрое правило подходит как к проектам любого дизайнера интерьеров, так и к художественным проектам многих современных авторов и целых направлений (вспомним энвайронмент¹⁶). Даже представители более традиционных техник — живописцы — уже давно воспринимая само

16 Современная междисциплинарная художественная практика по репрезентации в среде, в чем-то продолжающая и развивающая традиции ленд-арта с учетом современных прогрессивных взглядов в области политики, экологии, социологии и ряда других наук.

понятие «картина» значительно шире, чем это было изначально. Если поначалу картина представляла собой некий знак и принципиально обособленный от всего остального участок среды, то современные авторы, наоборот, рассматривают картину как часть среды, зачастую стирая границы между ней и остальным пространством. И мастера геометрической абстракции порой задают тон, ибо выработанные ими узнаваемые визуальные коды (каковые сложились, например, у Мондриана, Хартунга, Хелли, Мартинич) легко могут переключаться в сферу дизайна в виде готовых декоративных штампов — узоров.

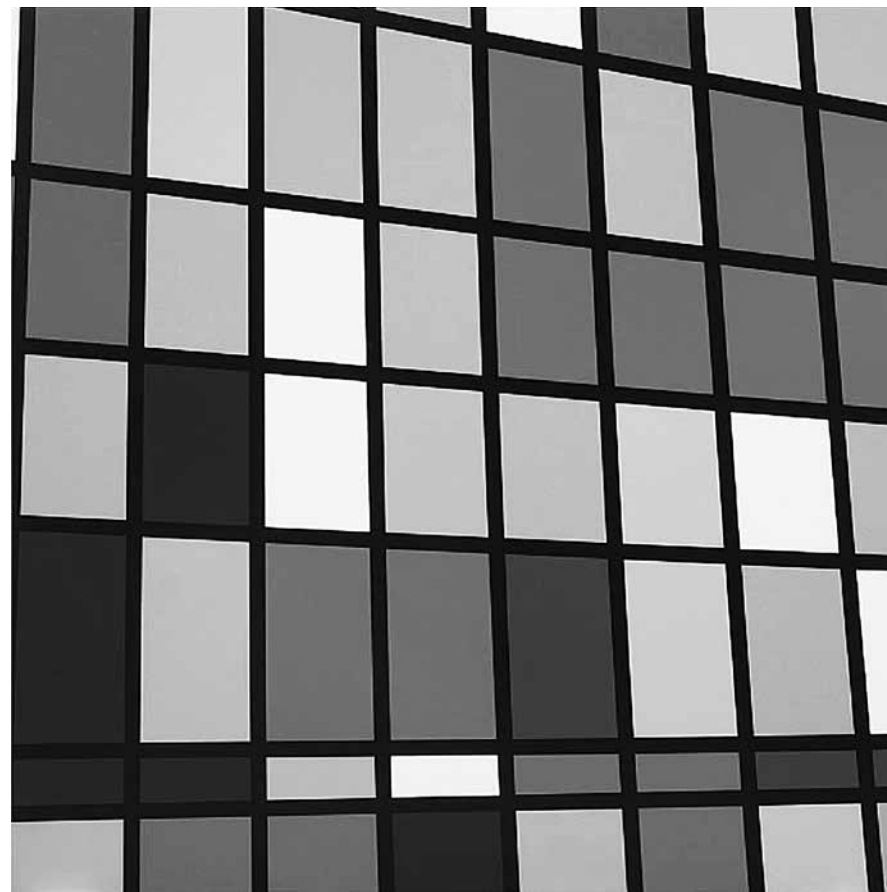
Почему художники уделяют теперь такое большое внимание созданию среды и особого пространства вокруг своего произведения? Видимо, потому, что произведение все больше становится лишь поводом, ситуацией для организации общения, а преобладающая функция искусства теперь заключается в осуществлении им коммуникации. Произведения запускают «модели социального обмена, различные формы взаимодействия со зрителем в рамках эстетического опыта, на который тот решается, а также процессы коммуникации, понимаемые конкретно — как орудия связывания отдельных людей и групп между собой», — точно подмечает в своем исследовании известный французский куратор и критик Никола Буррио [3, с. 48]. При этом оказывается, что коммуникация — это важный элемент анализа современного искусства, который, похоже, порой подменяет собой само искусство, принимая на себя одну из его базовых функций — функцию обнаружения перед зрителем неких новых смыслов.

Завершить этот краткий обзор изменения свойств геометрической абстракции в живописи через изменение отношения художников к вертикали как древнему символическому элементу, хотелось бы примером из творчества английской художницы Сары Моррис — продолжательницы линии нео-гео, как и Питер Хелли. В ее лице мы снова возвращаемся к тому, что вдохновляло еще Мондриана и многих других: к урбанистичному образу города, который сводится к модулям и схемам. Это — своеобразные шаблоны сознания горожанина, который, накладывая свои собственные стереотипные представления о динамично развивающемся современном городе на модули с геометрически абстрактных полотен Сары Моррис, легко признает своим любой город.

Так, например, ее холст «Центр. Уорнер Бразерс. Таймс-Сквер, 1»¹⁷ (1999) выполнен красками с эмалевым эффектом, напоминающим блеск череды окон знаменитого небоскреба, а повторяющиеся прямоугольники дублируют его архитектурные модули. (Ил. 8.) Но это мог бы быть и любой другой небоскреб. Интересно сравнить данную работу с любой неопластической композицией Пита Мондриана. Голландский авангардист к каждой своей геометрической композиции подходил индивидуально и тщательно ее выстраивал, выверяя сначала соотношения горизонталей и вертикалей, а затем — пропорцию основных цветов. Здесь же мы видим вполне стандартизированный строительный блок, в котором черная решетка горизонталей и вертикалей больше напоминает решетки окон небоскребов, чем отображение системы гармонии и порядка, как это было у Мондриана. Прodelав путь длиной в столетие, система неопластицизма полностью превратилась в визуальный модуль, некую удачную заготовку, которой удобно пользоваться всем для того, чтобы разнообразить любую поверхность. А вертикаль превратилась в элемент дизайна, практически полностью утратив свою семантическую суть.

Живопись продолжает существовать и геометрическая абстракция до сих пор развивается достаточно активно. Но даже самые независимые молодые художники, работающие в этом направлении, подпадают под общий закон современного актуального искусства — закон замещения знакомых, понятных и привычных функций искусства новыми формами, скорее, имитирующими эти былые функции. Так, уже в эпоху авангарда пересмотру подверглись все базовые представления о роли искусства. Художники множество раз констатировали кризис изобразительности и, наконец, многие практически отказались от нее. Давно произошла дегуманизация и десакрализация искусства. Стерлись границы между видами и жанрами. Но в последнее время искусство сдает один из своих последних бастионов — возможность цитирования. Теряется некая символическая вертикаль, на которую как на линию времени «наназывались» разные символические смыслы, порожденные многими стилями и художественными эпохами. Утрачивается вертикаль, обеспечивавшая связь смыслов и образование новых значений в произведении за счет цитирования и апелляции к опыту

17 На третьем этаже небоскреба на Таймс-Сквер, 1, работала студия этой компании.



8. Сара Моррис. *Центр. Уорнер Бразерс. Таймс-Сквер, 1.* 1999
Холст, глянцевая краска. 213,5 × 213,5
Частное собрание

разных эпох, за счет попыток отдельных авторов все же вырваться в метафизическое и придать своим произведениям объемное значение. Это вертикальное движение информации все чаще замещается на уже упомянутую ризому. А порой информация движется по еще более узкому, исключительно горизонтальному руслу: не из глубины эпох через художника к зрителю, а от одного человека к другому. Превратившись

в повод для встречи и общения людей, произведение теряет само себя. Интерпретация по-прежнему возможна, и сетевые потоки информации могли бы сделать ее богаче, но смысла в интерпретации в сложившихся условиях все меньше: уже давно цель зрителя¹⁸ — не считать заложенное в произведении послание, а получить эмоцию, новые ощущения и... рассказать об этом другому зрителю. Поэтому в некотором смысле встреча зрителя с произведением искусства зачастую переходит в горизонтальную плоскость — это плоскость коммуникации и попытки исследования зрителем самого себя исключительно через коммуникацию и чужой опыт. Новому знанию, новой оптике и новому художественному опыту чрезвычайно сложно прорваться в такую достаточно плоскую — «горизонтальную» — систему взглядов и представлений об искусстве, которое в ряде своих форм (в той же абстракции) начинает все более походить на элемент оформления среды. Конечно, речь здесь идет в первую очередь о живописи и, в частности, о судьбе представителей традиции геометрической абстракции.

Когда-то Мондриан опасался, что «узорами из его работ» будут украшать транспортные остановки: художник предвидел эру тотального дизайна, все более и более поглощающего живое искусство. Многие формы искусства действительно шагнули в общественное пространство. Шагнули и не заметили, как оказались поглощены в них законами декоративного визуального оформления среды. Так произошло далеко не со всеми видами и формами творческой активности. Многим художественным проектам удалось уберечь себя за счет элементарного неудобства тиражирования. Но геометрическая абстракция практически потеряла свой истинный заряд преобразования действительности, вложенный в нее первыми мощными мастерами. Скорее, ей, как весьма специфическому направлению¹⁹, выпало превратиться

18 Об этом кризисе восприятия говорят все исследователи искусства постмодернизма. Одним из первых этой темы коснулся Вальтер Беньямин в своем ставшем хрестоматийным эссе 1936 года «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», анализируя утрату произведениями искусства их особой ауры.

19 В силу специфики и минимума набора выразительных средств, которые не единожды избрали для себя абстракционисты, работа элементарными геометрическими формами и чистым цветом неминуемо приводила многих из них к рождению... орнамента. Так, анализируя опыты эпохи авангарда, еще В. С. Турчин отметил, что практически любой «изм» дорабатывался именно до стадии абстракции и зачастую — геометрической. В поздних формах целого ряда «измов» авангарда очевидно просвечивали декоративные черты. Подробнее об этом см.: [9].

из инструмента создания новых миров в симпатичные декоративные «обои» для среды, создаваемой миром, на развитие которого были и нынешние концепции геометрической абстракции не оказывают более никакого влияния.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Андреева Е. Ю. Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб., 2004.
2. Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб., 2007.
3. Буррио Н. Реляционная эстетика/Постпродукция. М., 2016.
4. Крючкова В. А. Вазарели, Виктор // Большой Кавказ — Великий канал. М., 2006. С. 501–502 (БРЭ. Т. 4).
5. Лебедева И. В. В поиске равновесия: Пит Мондриан, Бас Ян Адер и Эрика Ван Зон. К столетию неопластицизма // Художественная культура. 2018. № 1. С. 106–131.
6. Лебедева И. В. «Разбитый обелиск» Барнета Ньюмена в контексте американского минимализма // Западное искусство. XX век. Шестидесятые годы. Сб. ст./Отв. ред. А. В. Бартошевич, Т. Ю. Гнедовская. М., 2020. С. 492–510.
7. Токарев С. А. Символика огня в истории культуры. Мифологические представления о происхождении огня // Скепсис. URL: https://scepsis.net/library/id_844.html.
8. Турчин В. С. Образ двадцатого... В прошлом и настоящем. М., 2003.
9. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М., 1993.
10. Lewison J. Looking at Barnett Newman. London, 2002.
11. Seuphor M. Piet Mondrian. Work and Life. New York, 1954.
12. Shiff R. Newman's Time // Ho M., ed. Reconsidering Barnett Newman. Philadelphia, 2002.