

Илона Лебедева

## «Здесь» был Ньюмен

Три скульптурные композиции «Здесь» Барнета Ньюмена объединены не только общим названием и формальным признаком (это объекты с вертикальными элементами), но и авторским пониманием пространства. Задачей американского художника, в чьем творчестве лишь несколько скульптур, было «обозначение» метафизически значимого для человека места. По замыслу художника, в таких местах люди получают редкую возможность осознать единство места, времени и пространства, что выводит интерпретацию этих скульптур Ньюмена на уровень философского дискурса. Через подобное переживание пространственно-временного континуума в конкретном — сакральном — месте может произойти более глубокое понимание себя человеком.

Ключевые слова:

Барнет Ньюмен,  
скульптура, возвышенное,  
здесь, пространство, место, время,  
метафизика.

*Пространство — это сообщество из названных мест...*  
К. Леви-Стросс

Тысячелетиями люди наблюдали за природой и стремились установить наиболее оптимальные формы контакта с окружающим их большим миром. Практический опыт привел к сложению во многих культурах представления о том, что для этого лучше всего подходят не только особые ритуалы, но и особые места. Сегодня мы можем называть их как угодно — места силы, сакральные точки, священные камни или рощи... Важно другое: всё это значимые точки в пространстве, в местной топографии — точки, которые веками маркируются тем или иным образом.

Казалось бы, эта тема далека от жизни современного человека, которому мнилось, что средствами технического прогресса он преодолел свою зависимость от превратностей естественной среды. Но в новом тысячелетии данный вопрос внезапно актуализировался в климатическом дискурсе. И вот уже наука ищет новые ресурсы, а наши современники в поисках внутренней уверенности в завтрашнем дне обращаются к многочисленным учениям, духовным, телесным практикам и самым разнообразным источникам знания о мире, включая архаичные культуры, где роль маркеров значимых точек пространства выполняли разные природные артефакты. Формулировка «место силы» заиграла новыми оттенками смысла.

В частности, в скульптуре, где издавна, устанавливая объемное произведение на некую тему, мы на глубинном уровне зачастую попадаем во взаимодействие с сакральным контекстом. Создавая скульптуру и размещая ее в пространстве, мы демонстрируем не только наше внимание к тем или иным событиям, богам или людям (как, например, в римском портрете). Мы также отмечаем значимые для нас места. Установка любой скульптуры приобретает важное звучание, особенно когда мы помещаем современные скульптурные произведения в удаленных

и труднодоступных точках мира<sup>1</sup> — мы снова совершаем некое ритуальное действие по определению важной точки в пространстве, по фиксации значения этого места.

Анализируя специфику формотворчества в этом виде искусства, Мартин Хайдеггер, полемизируя с искусствоведами [4]<sup>2</sup>, очень точно формулирует вопросы, которые возникают при попытке определений взаимодействия скульптуры с пространством: «Скульптурное тело что-то телесно воплощает. Оно воплощает пространство? Скульптура есть овладение пространством, достижение господства над ним? Скульптура соответствует тем самым технически-научному покорению пространства?» [4]. Хайдеггер фиксирует безответность этих вопросов на данный момент. Но понимание всей специфики скульптуры не останавливает творческую мысль ее авторов. И на протяжении всего XX века, как и сегодня, мы видим не только разнообразные изобретения скульпторов в области формотворчества, но и их попытки если не найти единственно верный ответ на хайдеггеровские вопросы, то хотя бы определиться с отношением к пространству в своем творчестве. Вспомним лишь самые яркие примеры.

Так, Владимир Татлин своими контррельефами преодолевал двухмерность и выходил на объем, то есть вовлекал пространство в структуру своих произведений. Футуристы пытались ввести в них стихию времени, а мастера кинетической скульптуры — движение. Абстракционисты разрушили реалистичные формы, а сюрреалисты собрали «осколки» и объединили их иначе: автоматически, по принципам сновидческой реальности и фантазийных образов подсознания. Минималисты открыли новую роль регулярного ритма при создании скульптурной композиции, а художники ленд-арта «вывезли» скульптурные объекты на природу. Представители самых разных направлений искусства второй половины XX века и нового тысячелетия делали свои скульптурные произведения, пожалуй, уже везде и из всего,

1 Как, например, это произошло в процессе создания скульптурной инсталляции Ричарда Серры «Запад — Восток/Восток — Запад» 2014 года. Общая протяженность этой пространственной инсталляции составляет около 1 км, а находится она в заповеднике Брук Нейчер, в пустыне Катара.

2 Философ, обращаясь к известным мнениям ученых прошлого о пространстве, констатирует, что мы до сих пор плохо понимаем эту категорию: «Пока мы не видим собственного существа пространства, речь о каком-то художественном пространстве тоже остается туманной. Способ, каким художественное произведение пронизано пространством, при первом приближении теряется в неопределенности» [4].

снабжая некоторые из них технической возможностью изменяться и взаимодействовать со зрителем. Но как бы ни экспериментировали современные авторы, общим становится понимание неразрывной связанности современной скульптуры с окружающим ее пространством и, похоже, усиление роли этой связи.

Скульптура определенным образом «выстраивает» пространство вокруг себя или же пространство «организует» скульптурную форму? Этим вопросом задавались скульпторы на протяжении всего XX века, отмечая, как, например, Александр Архипенко, что традиционно считают, будто скульптура начинается тогда, когда материал соприкасается с пространством, то есть пространство понимается как нечто вроде рамы вокруг массы. Хотя сам он полагал, что скульптура начинается тогда, когда пространство окружается материалом. Многие мастера оставили свои авторские концепции и просто меткие высказывания на эту тему, а, пожалуй, наиболее кратко задачу скульптора по определению взаимодействия среды и формы сформулировал еще Аристид Майоль: по его мнению, когда форма окружена воздухом, тогда и видишь форму истинную. В этом ряду скульпторов как философов и исследователей пространства американский художник Барнет Ньюмен выделяется своими размышлениями о зрителе и, можно сказать, заботой о нем. Ведь его концепция пространства и роли скульптуры в нем неотделима от роли зрителя.

\*\*\*

Барнет Ньюмен (1905–1970) известен прежде всего как живописец, представитель нью-йоркской школы. С 1948 года он вырабатывает свой узнаваемый авторский стиль «закрывающихся дверей»: на его полотнах вертикали прорезают, подобно исходящему изнутри полотна сиянию, огромные цветные плоскости холста — как свет, пробивающийся сквозь сомкнутые двери. Ньюменовские вертикали напоминают и «застежки-молнии» («зипы» — от англ. *zip*), как сам художник определял своеобразных «персонажей» своих произведений. Именно такими его картины обычно запоминают зрители, не всегда обращая внимание на символику названий и многие другие нюансы, раскрывающие метафизическое содержание работ: толщину и количество подобных линий, степень «изорванности» их краев или отсутствия таковой, соотношение цветов, формат.

Одну из важнейших своих задач, всегда волновавших Ньюмена и находивших отражение в его творчестве, художник видел в разработке представления о значении пространства: художник полагал (и об этом речь еще пойдет ниже), что для каждого из нас в мире существуют совершенно особые места, где мы себя по-настоящему осознаем. И произведение искусства должно маркировать подобные места, а в идеале — создавать их вокруг себя, генерируя особую ауру, которая поможет человеку почувствовать по-новому течение времени и «плотность воздуха». Ту атмосферу, которая позволит увести ритм обыденности на второй план, заглушив его личными переживаниями зрителя, погружением в самосозерцание. В живописи Ньюмена эта особая роль пространства отражена в гигантском формате холста, к которому тяготеет художник: вертикали в таких произведениях уподоблены героям некоей метафизической драмы, пытающимся осмыслить бесконечность Вселенной и освоить хотя бы примыкающую к ним среду.

Работая над поставленными пространственными задачами в живописи, Ньюмен постепенно приходит к их трехмерному решению. В 1950-х годах он начинает заниматься скульптурой и создает шесть произведений. Каждое из них играет важную роль, завершая развитие идей, заложенных в живописи, или же выводя их на новый уровень. Для развития концепта экзистенциально значимого пространства особую роль играли три скульптурных композиции «Здесь» (I, II, III), о которых и пойдет речь.

Свою самую первую скульптуру Ньюмен создал в 1950 году, когда ему было 45, а уже в 1951-м она была выставлена на его второй персональной выставке в галерее Бетти Парсонс в Нью-Йорке. Композиция называется «Здесь I» (*Here I*; ил. 1). Работа над ней требовала кропотливости, так как Ньюмен всегда придавал большое значение мелким деталям. В данном случае скульптура была создана из дерева с использованием армированного гипса. «Здесь I» — это две вертикальных полосы. Левая — широкая, шершавая и производит впечатление рукотворной: неровности ее поверхности будто помнят прикосновения рук невидимого скульптора, который разминал и правил неподатливый материал, сохранивший силу его движений<sup>3</sup>. Мощная и «диковатая», напоминающая предмет, извлеченный из раскопок погибшей древней цивилизации, эта живая, трепещущая поверхность доминирует в композиции. А правая часть скульптуры — тонкая, изящная, идеально ровная и гладкая. По сравнению с левой она очень «правильная», настолько, что отсутствие

малейших изъянов слегка беспокоит. Ибо в этой безупречности приоткрывается нечто застылое, мертвое, прекратившее свое развитие. Она имеет вид штампованного, производственного объекта и потому менее характерная. В этом противопоставлении слышна тема взаимодействия природного и искусственного начал. После выставки у Бетти Парсонс к нижней части работы (ее базе) были прикреплены маленькие ролики, чтобы ее было проще передвигать. Они приподнимали композицию над полом, создавая обманчивое ощущение легкости и парения.

«Здесь I» имеет много общего с вертикальными линиями-молниями, которые присутствуют в живописи Ньюмена вплоть до 1966 года. Такой зип впервые появился в виде оранжевой линии по центру композиции *Onement I* (1948; ил. 3)<sup>4</sup>. Существует также множество переключек с холстами, содержащими две линии: в подобных композициях противопоставлением вольной, полной неправильностей линии и идеально ровной Ньюмен выстраивает диалог между рациональным и интуитивным. Каким образом можно было визуализировать в скульптурной форме этот конфликт двух природ, двух принципов восприятия? Удивительно, насколько просто и талантливо Ньюмен решает эту проблему, наделяя одну линию следами работы над ней, неправильностью, которая ее оживляет и придает индивидуальность, а другую загоняя в напряженную прямоту и лишая живости.

Еще более «Здесь I» переключается с почти лишенной живописного поля работой «Дикий» (*The Wild*, 1950; ил. 2). Ширина этой композиции всего 4 сантиметра при высоте почти в 2,5 метра: на сером фоне в узком обрамлении черного (по всему периметру) пламенеет нервная, рваная ярко-красная линия — так Ньюмену удается при помощи цвета передать ощущение дикости, необузданности, искусственно загнанной в рукотворную «черную рамку» природной энергии.

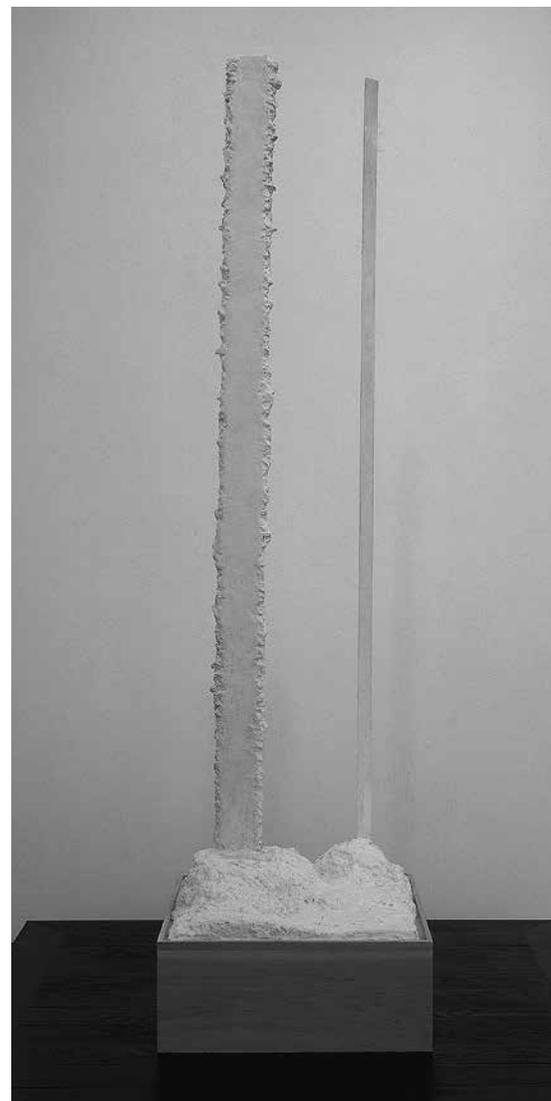
3 Более широкая из вертикалей сделана из двух металлических прутьев, расположенных на некотором расстоянии друг от друга. Вокруг них Ньюмен наматал слой ткани, напоминающей по текстуре джут. Поверх нанес белый гипс, который вдоль меньшего сечения (т. е. по толщине) скульптуры проходил неровными бороздами, создавая своего рода фактурный хребет, обнаруживая следы рук Ньюмена. Второй вертикальный элемент сделан из дерева и окрашен в белый, дабы совпадать по цвету с гипсом.

4 В английском языке нет как такового слова *onement*, но угадываемый в нем смысл ближе всего передается определением «единение». Ньюменовское определение происходит, видимо, от *atonement* («искупление»). Основу же данного слова составляет *one* («один», «единный»). Символический подтекст также возникает и при раздельном переводе составляющих слова: *one ment* или *one-ment* означает «единица», «одиночка», но также и «герой», «мастер» и «некто».

Супруга художника, Анали Ньюмен, вспоминала, что ее муж был «одержим идеей» создания скульптуры и вопреки ее совету сконцентрироваться на подготовке полотен для приближающейся персональной выставки, сделал «Здесь I» довольно быстро. Многие исследователи творчества Ньюмена идут по этому, казалось бы, очевидному пути и делают вывод о прямой связи между узким форматом «Дикого» и первой скульптурой, воспринимая «Дикого» последним маленьким шагом, отделявшим Ньюмена-живописца от Ньюмена-скульптора.

Например, в 1970 году исследовательница американского авангарда Барбара Роуз писала: «От “Дикого” совершенно естественно сделать рыбок и получить импульс для работы со скульптурой» [9, p. 150]. А Гарольд Розенберг объяснял в 1978-м: «Холстом, который имеет лишь несколько дюймов ширины, но практически такую же высоту, как комната, он демонстрирует, что один только контур живописи может создать оригинальное произведение без помощи других элементов» [8, p. 8]. Розенберг также отмечает, что в этой композиции единственное, что осталось от живописи, — это контур. И он уже практически скульптурен: «...таким образом “Дикий” служит подобием моста между [ньюменовской] живописью и его скульптурой» [8, p. 8]. Но эти и многие другие исследователи лишь констатируют факт формального единообразия между сверхузкими холстами Ньюмена и его первой скульптурой, не отвечая на главный вопрос — вопрос внутренней необходимости подобного перехода к трехмерности. Для Ньюмена «прямая линия — вещь органичная, которая может содержать чувство» [5, p. 151]. Не оказалась ли эта идея вполне исчерпанной в живописи? Для чего было создавать скульптуру?

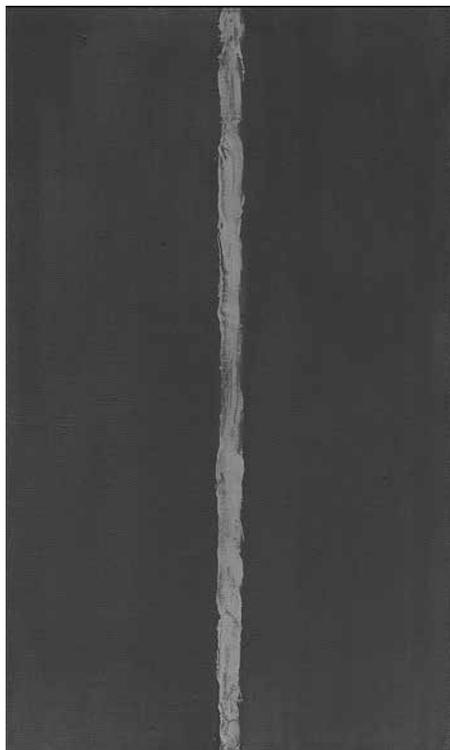
Именно в попытке ответить на этот вопрос мы и приходим к пониманию того, что в данном случае одними лишь композиционными параллелями он не исчерпывается. Так, исследователь творчества Ньюмена Нэн Розенталь, пытаясь ответить на вопрос о причинах его выхода в трехмерное пространство, говорит о любви художника к парадоксам и выдвигает предположение о том, что его интриговала сама идея материализации чего-то столь нематериального, как его вертикальные зипы. «Дикий» — это, по сути, одинокий зип, почти скульптура. Но все же он обладает массой цвета, он живописен, плоскостен и несамостоятелен, в нем мало воздуха и столь важного для Ньюмена пространства. Это больше похоже на формальный эксперимент художника, чем на принципиальное для его дальнейшего развития открытие. Скорее, «Дикий» для Ньюмена — предел эволюции его идей в живописи, чем последний



1. Барнет Ньюмен. *Здесь I*. 1950  
Гипс, окрашенное дерево  
271,8 × 72,7 × 74,9  
Собрание Менил, Хьюстон



2. Барнет Ньюмен. *Дикий*  
1950. Холст, масло.  
243 × 4,1  
Музей современного искусства, Нью-Йорк



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



4. Барнет Ньюмен. *Согласие*. 1949  
Холст, масло, клейкая лента.  
228 × 136,2  
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

шаг перед скульптурой, делает вывод Розенталь, и с ней сложно не согласиться. По ее же предположению, «другая причина заключается в том, что на его первой выставке у Бетти Парсонс в январе-феврале 1950 года только один из нескольких рецензентов обратил внимание на различие между, с одной стороны, линией, «оперенной» ньюменовской кистью, и, с другой стороны, линией, сделанной при помощи линейки. Рецензент лишь отметил вскользь «острую или колеблющуюся линию». Первая ньюменовская скульптура, возможно, была создана, чтобы подчеркнуть это различие — между человеческой рукой, ее естественным прикос-

новением и геометрически выверенной манифестацией прямоты. Другими словами, эта скульптура носила частично пояснительный характер и должна была привлечь внимание к элементам его живописи» [5, pp. 118–119].

Помятуя о том значении, которое категория «пространство» имела для Ньюмена, с этим утверждением Нэн Розенталь можно поспорить. Более убедительным представляется предположение, сделанное искусствоведом Габриэль Шор. Среди восемнадцати ньюменовских живописных произведений 1949 года (то есть за год до появления «Дикого» и «Здесь I»), исследовавших все свойства вертикальности, Шор выделяет нежно-зеленую с двумя желтыми вертикалями работу «Согласие» (*Concord*; ил. 4) как один из наиболее «атмосферных» холстов Ньюмена: «В своем исчерпывающем эссе «Воспринимая Ньюмена» Ив-Ален Буа заявляет, что атмосфера в «Согласии», безусловно, обладает даже качеством «соблазнительности», но в то же самое время она является своего рода рецидивом, возвратом к живописной драматургии, использованной ранее, еще до *Opement I*. Ньюмен действительно объявил, что *Opement I* стал его поворотной точкой в живописи, так как эта работа обнаружила возможность «отсутствия среды или чего-либо, что может быть понято, как природная атмосфера». Когда Буа говорил, что Ньюмен «провалился» с «Согласием», это суждение делалось исключительно в рамках рассуждений о живописи, в терминах линии и фона. Однако можно рассматривать «Согласие» в скульптурном дискурсе, в котором речь идет уже не о линии и фоне, а об объеме и пространстве. Если мы соотнесем «Согласие» с вопросом «Как художник стал скульптором?»<sup>5</sup>, то описанный Буа «провал» видится в ином свете и открывает разговор о скульптуре внутри живописи» [9, p. 151].

5 Шор пишет: «Когда Ньюмен опробовал разнообразные возможности того, что зипы могут делать и где они могут находиться, он осознал вместе с появлением «Согласия», что зипы могут удерживать фон и в трехмерном пространстве. Тогда, в «Согласии», Ньюмен открыл принцип, который стал новым шагом для него, и получил форму своей первой скульптуры — в другом холсте того же 1949 года, в темно-коричневом, почти черном, с двумя разнохарактерными вертикалями «Обещания». В этой живописи, как и в скульптуре «Здесь I», показан «рациональный» зип вместе с «эмоциональным», что подводит меня к выводу о том, что ньюменовская скульптура «Здесь I» выросла из слияния «Согласия» и «Обещания». Иными словами, синтез этих двух работ привел к рождению скульптуры — из духа живописи» [9, p. 151]. Вывод кажется верным, но попытка определить точный «источник вдохновения» среди живописных работ художника представляется не единственным, а одним из многих возможных вариантов хода ньюменовской мысли.

Здесь хочется отметить, что Шор несколько прямолинейно ищет четкую связь и единственно возможный ответ на вопрос о том, каким образом и, главное, в каких именно работах происходит переход или даже лучше сказать «перевод» темы ньюменовских вертикалей из плоскости живописи в формат скульптуры. В своем исследовании Шор пробует сопоставить и другие картины мастера с его скульптурой «Здесь», и это, безусловно, интересно, но не дает исчерпывающих ответов. Возможно, действительно, в «Согласии» Ньюмен впервые увидел зипы объемно, и это натолкнуло его на мысли о скульптуре.

Композиция самого «Согласия» включает две стройные вертикальные линии, идущие по центру работы, по ее грязновато-бирюзовому фону. Причем при одинаковой толщине впечатление от этих линий разное. Одна из них — та, что слева — окрашена в желтый, поверх которого нарочито неаккуратно «налезает» основной, фоновый цвет, из-за чего эта линия выглядит будто бы испачканной, «неопрятной». Работа вообще написана довольно динамичными мазками, обнажающими перед зрителем даже направление движения кисти. Но при этом линия справа дана более чистым цветом, благодаря чему ее желтый оттенок (такой же, как и у линии слева) воспринимается иначе: он сияющий, спокойный, преодолевший какую-то внутреннюю борьбу. Ощущение, что именно возникающее от правой части композиции состояние умиротворения некоторым образом объясняет и раскрывает смысл названия картины — «Согласие». Ключевое наблюдение Габриэль Шор заключается в том, что в «Согласии» Ньюмен сделал важнейшее для себя открытие: фон, на котором изображены зипы, то есть сама окружающая их среда (то, что вокруг вертикалей), поддается физическому воспроизведению.

Ньюмена всегда интересовали вопросы, связанные с пространством: его параметрами, возможностью его визуализации и чувственной «трансляции» зрителю. Он воспринимает пространство как некую материю, реальную, но не всегда видимую, очевидную. Одну из своих задач он видел в визуализации пространства — за счет демонстрации связей между элементами, которые в нем размещены (попытка представить невидимое через видимое, фон — через линию), а также разработки проблемы масштаба. «В 1950-м для того, чтобы проверить самого себя — насколько я действительно способен справляться с проблемой масштаба во всех ее аспектах, бросая вызов самому себе, протестуя против чувства, что я могу быть обманут [в своих ощущениях] большой массой цвета, я сделал очень узкую живопись [«Дикого»]. Я думаю, она держится в пространстве

так же хорошо, как любой крупный холст, когда-либо мной сделанный. Проблема — в масштабе. И масштаб — осязаемая вещь» [9, р. 153].

Показательно, что свою первую скульптуру Ньюмен назвал именно так — «Здесь I»: как и в живописи, он дал своему произведению «говорящее» название. Ньюмен, в отличие от многих других абстракционистов, всегда давал своим работам «говорящие» названия, уже имеющие свой собственный символический нарратив: метафорические, почерпнутые поначалу из мифологий, а позднее — из Библии, звучащие эпически и громко, задействующие экзистенциальные понятия и отражающие пространственно-временные отношения (например, «Адам», «Ева», «Уриэль», «Быть», «Сейчас», «Момент»). Для Ньюмена процесс называния произведений значил ничуть не меньше, чем само их создание. Полагаясь на свою интуицию, он всегда внимательно прислушивался к своим ощущениям от произведения, от работы с ним, от пребывания с ним в одном пространстве. Зная любовь этого автора к говорящим названиям, его склонность к символизму и трепет, с которым он всегда относился к называнию своих работ, необходимо и в данном случае обратить особое внимание на то, с каким именем художник выпустил в свет свое первое произведение в новой для него технике.

Ньюмен утверждал, что «название может действовать как метафора, отражая эмоциональный контекст, то состояние, в котором я пребывал, когда создавал работу» [9, р. 154]. «Здесь» — это обозначение некоторой степени определенности, позволяющей человеку соотносить себя с вполне конкретной точкой пространства в известный момент времени. Так понятие «здесь» в названии скульптуры Ньюмена раскрывает свой философский, бытийственный смысл — это точка слияния конкретного момента времени с конкретным местом в мире. А само это слияние происходит в сознании смотрящего — так Ньюмен подтверждает известную еще с древних времен функцию скульптуры (а также любого природного элемента, наделенного людьми сверхзначимостью — камня, холма, дерева, горы и т. п.) маркировать значимое для человека место. Ибо слияние точки конкретного времени с точкой конкретного пространства заметно человеку не везде, а исключительно в определенных местах, которые позволяют человеку войти в состояние, необходимое для осмысления чуда пространственно-временного континуума.

Ньюменовское понимание категории «здесь» во многом сближается с гегельянским. Вспоминается, что Гегель в своей «Феноменологии

духа» отмечал некую неуловимость, неопределенность понятия «здесь», подчеркивая, что конкретика появляется тогда, когда мы воспринимаем «комплекс многих “здесь”»: «“Здесь” — это, например, дерево. Я поворачиваюсь, и эта истина исчезла и превратилась в противоположную: “здесь” — это не дерево, а, скажем, дом. Само “здесь” не исчезает; но оно есть постоянно в исчезновении дома, дерева и т. д. и оно равнодушно к тому, есть ли оно дом или дерево. <...> “Здесь”, на которое следовало указать, исчезает в других “здесь”, но и эти точно так же исчезают» [1, с. 56, 59]. Понимая это, Ньюмен будто бы пытается удержать ускользающий миг единства пространства и времени в конкретном месте, создавая знак, отмечающий эту точку в пространстве — тот самый знак, который необходим современному человеку (зрителю) для остановки и осознания себя.

В 1962 году первая скульптура Ньюмена была отлита в бронзе и произведение «Здесь I» стало существовать в нескольких авторских повторах. Причем одна композиция с тех пор называется «Здесь I для Марсии»<sup>6</sup>, а другая — «Здесь I для Анали Ньюмен». Обе Ньюмен покрыл черной патиной.

\*\*\*

Через пятнадцать лет после появления «Здесь I» Ньюмен сделал вторую скульптуру — в продолжение темы, заданной в первой, «Здесь II» (*Here II*, 1965; ил. 5). Следует упомянуть, что в это время — к середине 1960-х<sup>7</sup> — возрастало значение американской скульптуры и происходило улучшение технической базы для ее изготовления. Композиция представляет собой три идеально ровные вертикали высотой 289 см. Все три вертикали сделаны из стали и опираются на полые пандусы повышенной прочности — это так называемая выщелоченная, устойчивая к атмосферным явлениям сталь (Ньюмен был одним из первых скульпторов, кто ее использовал).

6 Коллекционеры из Лос-Анжелеса Марсия и Фред Вейсман увидели гипсово-деревянный вариант скульптуры в мастерской художника, во время переговоров о приобретении его живописной работы *Opulent VI* (1953). Марсия подняла вопрос о необходимости замены гипса более прочным материалом и вызвалась оплатить литье.

7 В это время на мировую художественную сцену выходят американские скульпторы-минималисты. К слову, с одним из ярких представителей этого нового течения — Тони Смитом — Барнет Ньюмен дружил.



5. Барнет Ньюмен. *Здесь II*. 1965  
Сталь. 289,2 × 200 × 130,2  
Национальная галерея Канады, Оттава



6. Барнет Ньюмен  
*Здесь III*. 1965–1966  
Нержавеющая сталь.  
314,6 × 59,7 × 47,3  
Центр скульптуры  
Раймонда и Пэтси Нашер,  
Даллас

Первая вертикаль — наиболее широкая. Она находится ближе к зрителю и из-за этого кажется немного выше. Ее фланкируют две полосы, каждая из которых тоньше центральной почти в три раза. При обходе этой скульптуры видно, что с одного ракурса фланкирующие вертикали кажутся выше, чем центральная, потому что одна из них становится ближе к зрителю. С другого ракурса этот эффект пропадает. Все три вертикали стоят на общей базе, и она была крайне необходима: Ньюмену было важно зафиксировать каждую из трех линий в определенной точке пространства, в строго заданном им соотношении с двумя другими. При обходе скульптуры возникает чувство «оживления» в этих стройных рядах вертикалей: каждый раз в поле зрения зрителя попадает разное «количество» окружающего скульптуру пространства, благодаря чему получается эффект «движения» вертикалей по экспозиции. Все три линии идеальны по своей геометрии. Ни одна шероховатость не выдает их естественного происхождения, они производят впечатление небольшого отряда, из рядов которого выступает чуть вперед «командир». Выдаваясь вперед на зрителя небольшим клином, эти три «металлических персонажа» создают некий напор. Они молчаливы, убедительны, подавляющи в своей мощи и, в буквальном смысле, железной твердости. Любое живое начало рядом с такой металлической безупречностью лишь подчеркнет свою хрупкость и уязвимость.

А вот база сделана иначе. Трапециевидные пандусы по абрису напоминают египетские пирамиды масштаба или усеченные пирамиды. Пандусы зафиксированы на тонкой плите из такой же стали. В нижнем левом углу плиты как будто недостает небольшого фрагмента: отсутствующая часть напоминает своего рода «укус», чей внешний вид «позаимствован» у титульного листа из ньюменовской графики «18 голосов» — серии литографий, которая была завершена в 1964 году, за год до того, как была сделана эта скульптура. Возможно, красная прямоугольная титульная страница «голосов» получила такой угол из-за разбитого литографического камня. Любопытно, что Ньюмен будто напоминает теперь об этой графической серии. Для Ньюмена как скульптора было важным создание именно такой базы для его второй скульптуры — будто вырванной страницы из записной книжки. Неровные края базы — это вновь столь любимое Ньюменом напоминание о рукотворности в его работах. «Бахромчатость», неровности по краям по периметру базы были получены путем обработки стали пламенем ацетилено-кислородной сварки. Скульптор делал наброски

на специальной бумаге, и уже по ним специалисты вырезали края базы. Специально для Ньюмена, проводящего много времени в цеху, выверяя и комбинируя детали скульптурной композиции, был сделан деревянный макет, который проще двигать.

В 1965–1966 годах Ньюмен создает свою третью работу в этом ряду произведений: одинокую вертикаль из нержавеющей стали «Здесь III» (*Here III*; ил. 6). Она сразу создавалась в мастерской в трех «изданиях»<sup>8</sup>. Композиция «Здесь III» сделана из нержавеющей стали и отполирована. Она представляет собой довольно широкую вертикаль, высота которой более трех метров. Благодаря своей отражающей поверхности, скульптура напоминает луч света, бьющий из цоколя в виде египетской пирамиды масштаба. Или же зеркало, возвращающее назад цвет окружающего ее пространства. «Здесь III» по сравнению с первыми двумя скульптурами — момент чистой концентрации.

\* \* \*

Первые скульптуры Ньюмена довольно часто сопоставляют с известной работой Альберто Джакометти «Место» (1948–1949), изображающей пять шагающих человеческих фигур в некоем едином пространстве. Характерные для швейцарского мастера «человечки» решены плоско и предельно условно, они безымянны, однотипны и лишены какого-либо исторического или культурного контекста, социальных аллюзий и любых других индивидуальных отличий. В этой композиции пространство между фигурами играет важную, если не ведущую роль. Дело именно в нем, а не в «людях»: они шагают так, что непременно столкнутся, если не изменят свои траектории. Но они себя не осознают. Как не осознают место, в котором пребывают и которое обнаруживают своим наличием в нем. Джакометти придавал большое значение пространству вокруг того, на что мы смотрим: «Мы видим части друг друга и соединяем их вместе. Но если я хочу увидеть тебя целиком, тебе нужно отойти; нам нужно пространство между нами. Через дорогу я вижу вас всех сразу, но затем я также вижу эту огромную перспективу пространства, окружающего вас, входящего и сжимающего вас»[7]. Конечно, эти

<sup>8</sup> Одно было приобретено Художественным музеем в Базеле, другое — передано Ньюменом Музею Уитни в Нью-Йорке в 1969-м, а третье было позднее закуплено для Собранин Насер в Далласе.

тонкости восприятия не очевидны при обыденном взгляде на вещи. Но для Джакометти как для скульптора роль людей, вещей и вообще любых форм как объектов, обнаруживающих пространство, была принципиальным вопросом. С другой стороны, этот «воздух», это расстояние необходимы и нам — чтобы взглянуть в мир и друг в друга: вспоминается такое меткое есенинское «лицом к лицу лица не увидать»... Это сравнение произведения Джакометти и скульптурных вертикалей Ньюмена не кажется случайным: оба мастера передают некую своеобразную фатальность своих «персонажей» — они не живут в пространстве самостоятельной жизнью, а нужны пространству для обнаружения себя. Отсюда удивительное ощущение от этих скульптур: будто наиболее важным для зрителя является не то, что он видит (не «персонажи», будь то человечки Джакометти или же вертикали Ньюмена), а тот огромный и до сих пор непознанный мир, который вокруг.

Для Ньюмена важно, чтобы его зритель и осознал, и прочувствовал свое «место» — конкретную точку в пространстве, обозначенную его скульптурой. Где же именно находится место, в котором зритель и произведение представляют собой некий эмоциональный союз — где это сакральное «здесь» в понимании Ньюмена? В классической традиции искусства всегда сохранялась некая дистанция между зрителем и произведением, как между «персонажами» мира обыденного (зритель) и мира идеального, возвышенного (произведение искусства). К моменту появления скульптур Ньюмена современное искусство эту дистанцию давно преодолело во многих своих формах. Но Ньюмен объединяет зрителя и произведение как маркер значимого для зрителя места в некоем едином пространстве. Процесс творчества он рассматривает как действие метафизическое в своей основе, а результаты этого действия — произведения искусства — считает своего рода «проводниками» в другое пространство.

Но, воспринимая скульптуру как нечто «большее, чем объект», как знак места, в котором зритель может обрести некий индивидуальный метафизический опыт, Ньюмен тем не менее создал типичные (по форме) объекты в духе минимализма: его скульптуры оставались совершенно герметичными, недоступными для понимания «вещами в себе». И конечно, далеко не все зрители задумывались о том, что, возможно, самым главным действием при восприятии композиций под названием «Здесь» является не понимание семантики скульптуры, а понимание самого себя. Это удивительный парадокс его искусства,

ведь Ньюмен сам себя минималистом никогда не считал. От эстетики минимализма Ньюмена отделял, по сути, всего один шаг — отказ от содержания. Но он его так и не сделал. В результате его скульптурные произведения как бы выпали из контекста наиболее новых трендов искусства того времени: 1960-е — это в значительной степени время минимализма и «объектов» в чистом виде, а не перегруженных семантикой форм.

Хотя темой взаимодействия среды и зрителя Ньюмен было вдохновлен давно, и к 1950-м годам уже разработал ее в живописи, есть еще одно важное событие, которое могло подтолкнуть художника к работе с объемом. В 1949 году он совершил очень важную для себя поездку в штат Огайо и посетил знаменитый Змеиный курган. Там он наблюдал красивейшее зрелище, располагающее к медитации и мыслям о пространстве и времени: фигурный курган длиной около 440 метров и высотой примерно 1 метр. Курган расположен на плато кратера Серпент-Маунд, вдоль реки Огайо-Браш-Крик в округе Адамс штата Огайо в США. Курган относят к индейским культурам и датируют разным временем за неимением достаточного количества данных для более точных выводов. На данный момент считается, что курган представляет собой, скорее всего, земляную насыпь (так как внутри никаких артефактов обнаружено не было), сделанную, предположительно, на месте падения метеорита. Она не может быть ни хозяйственной, ни фортификационной постройкой, поэтому остается единственным правдоподобное предположение — о сакральном назначении кургана.

Он тянется через рощу и открытое пространство и явно маркирует собой данное место, по каким-то причинам чрезвычайно важное для индейцев. Это качество «маркера места» и привлекло внимание Ньюмена в первую очередь. Сложно не заметить выразительную простоту и лаконизм формы кургана — качества, столь ценимые художником: простая извилистая линия на земле подчеркивает горизонтальную плоскость. Для своих маркеров Ньюмен предпочел вертикаль: у нее меньше площадь соприкосновения с поверхностью земли, она отмечает не некое протяженное пространство, а его конкретную точку — «место»: «Есть нечто, что должно быть пережито прямо на месте <...> Ощущение места — это и есть ощущение времени, и все прочие многообразные чувства исчезают, как и все, что за пределами пейзажа» [10, pp. 166–167].

В личной ньюменовской философии пространства на первый план выходит категория *времени*. Взаимодействие пространства и времени

осуществляется в определенной точке действительности. Поэтому для Ньюмена так важен этот тройственный союз, объединяющий *пространство, место и время*: «Моя живопись — это манипуляции не с пространством, а с ощущением времени» [10, р. 167]. Ньюмен пытается передать удивительное *состояние, ощущение* от места — ощущение, которое имеет временную длительность, ведь на осознание себя где-либо нам требуется время. Пространство остается некоей мерой, точкой отсчета, но еще становится и средством самопознания.

В 1965 году Ньюмен определил свою задачу как художника следующим образом: «Создать место, где человек сможет понять: он здесь, значит, он осознает себя» [10, р. 167]. В записях по поводу поездки в Огайо Ньюмен вспоминал испытанное им удивительное ощущение близ кургана: «Глядя на это место, вы чувствуете: “Здесь я есть, здесь...”<sup>9</sup> За пределами этого места — хаос, природа, реки, пейзажи... но здесь вы обретаете чувство вашего собственного присутствия. Я оказался увлечен идеей делания зрителя настоящим: идеей, что “Человек Есть Тот, Кто Присутствует”» [10, р. 160]. Под этим утверждением Ньюмен подразумевает важный психологический момент: невозможность человека осознать себя в конкретный момент времени в повседневной суете жизни, где мы постоянно разделяем время на периоды прошлого, настоящего и будущего, а не пребываем в его цельном потоке<sup>10</sup>. Это можно сделать только в тишине и в моменте, имитирующем мгновение остановки. Маркеры сакральных пространств фиксируют на себе наше внимание и тем самым позволяют нам на миг притормозить свой бег — остановиться и осознать самих себя в текущем моменте. Так формируется представление художника о метафизическом взаимодействии скульптуры и человека через

<sup>9</sup> Курсив Б. Ньюмена.

<sup>10</sup> Время — одна из очевидно наиболее загадочных категорий философии. Невозможность помыслить, охватить человеческим сознанием цельность настоящего, прошлого и будущего зачастую сводит эту категорию к констатации ее непознаваемости: «При изучении феномена времени и сегодня, как и на протяжении практически всей истории его исследования, обнаруживается очень существенный разрыв между тем, что мы знаем, с нашей точки зрения, об объективных свойствах времени (и знаем нечто очень важное для нас самих) в экзистенциальном плане, с одной стороны, и имеющимися в наличии теоретическими средствами, которые бы позволили адекватно представить эти свойства, с другой. А именно: с нашей точки зрения, *время реально, оно течет и течет неуловимо и никогда вспять* (иначе, откуда бренность и конечность земного существования?), *и существует настоящее*. Однако с точки зрения концептуального представления именно эти свойства времени вызывают наибольшие затруднения, и, более того, основные теоретические выводы о времени скорее противоречат нашему опыту» [2].

общее пространство — взаимодействию, которое при определенных условиях возможно исключительно «здесь» и «сейчас».

Поднимая столь важную тему и недвусмысленно намекая на нее в названии всех трех скульптур, художник, возможно, мечтал визуализировать представление о цельности потока времени и тем самым сделать повседневное бытие человека более содержательным.

Что же останется и останется ли что-нибудь вообще, если попытаться рассмотреть скульптурные произведения Ньюмена в отрыве от какого-либо контекста? Ответ напрашивается сам собой: останется ритм вертикалей. Этот чистый ритм может не вызвать у зрителя никаких представлений об авторских воззрениях Ньюмена. Но он апеллирует напрямую к эмоциональной сфере зрителя: остается возможность оценить эстетическую красоту вертикали и преимущества собственной вертикальной точки зрения на мир. Можно прочувствовать свое «Я» — недаром половина скульптур Ньюмена напоминает увеличенную цифру «один» или латинскую букву I — местоимение «я». И сделать это можно в данном конкретном месте пространства, отмеченном гигантскими скульптурными знаками Ньюмена.

Показательно, что на первый взгляд его интерес к огромному формату сближает его с другими представителями нью-йоркской школы, абстрактными экспрессионистами. Но при ближайшем рассмотрении становится ясно, что ньюменовская масштабность полотен носит особый характер: это вызвано пониманием роли пространства, объединяющего человека и произведение искусства. Для Ньюмена важно общее поле напряжения между объектом и зрителем. Что касается абстрактных экспрессионистов, то для них, напротив, важно само пространство холста как место, наиболее подходящее для реализации концепта их творчества — автоматизма и спонтанности (как у того же Джексона Поллока). Конечно, для всех представителей нью-йоркской школы масштаб имел особое значение. Но концепция Ньюмена, надо признать, отличается наибольшей глубиной и вниманием к этому вопросу.

Мечтой художника было возвращение современному искусству содержательности, утраченной, по его мнению, в опытах европейского модернизма и тех авторов, которые стали продолжателями европейских авангардных экспериментов в США. Особенной критике в ряде эссе Ньюмена подвергались абстракция и сюрреализм — два течения европейского авангарда, достигшие крайних форм ухода от образности реального мира. Но именно увлечение формальным экспериментированием

привело к выхолащиванию содержания. Современное искусство, по Ньюмену, не может быть пустым, оно нуждается в том же, в чем и современный человек, — в получении обратно своей способности выражать эмоции и смыслы, в обретении вновь функции сакрализации. «В поиске величия необъяснимого за пределами природы он развивался параллельно поискам сюрреализма. Ньюмен возвращает в словарь современной эстетики термин *возвышенное*<sup>11</sup>. Но его утверждения не имеют ничего общего с мистификациями и случайными чудесами сюрреалистов. Он питал склонность к магическим числам, местоположению <...> Он настойчиво пытался ввести в моду язык современной живописи через трансформацию роли геометрических форм в ней <...> И он утверждал что, принимая эту роль, абстрактные формы становились, следовательно, реальными. Это была именно та форма активной реальности, к которой стремились живопись и скульптура» [8, pp. 11–12].

В поисках актуального содержания современного искусства Ньюмен не случайно обращается к категории «возвышенного», столь важной для классического искусства: некоторые принципиальные характеристики этой категории — пропорциональность, равновесие, соразмерность частей — находят буквальную визуализацию в искусстве самого Ньюмена. В его исполнении «возвышенное» и простейшие геометрические формы, расположенные в строгом *порядке* и *равновесии*, составляют стройную систему: *порядок* — это *гармония*, а *гармония* — это отражение божественной сути мира, его *возвышенного содержания*.

Похоже, Ньюмен действительно занял некое промежуточное положение в истории американского послевоенного искусства: признавая его многочисленные заслуги и оригинальность творческой концепции, его имя тем не менее очень часто не включают в достаточно значимые аналитические тексты, посвященные нью-йоркской школе. Также Ньюмен отсутствует во многих антологиях скульптуры XX века. Этот автор использовал традиционные материалы и в живописи (холст, масло), и в скульптуре (бронза), хотя первым пробовал и новые — эмали и сталь. Он объяснял, создавал и активно пропагандировал новую эстетику. Но базировались его представления на категории классического искус-

11 Его эссе 1940-х годов [6] вводит обновленное понимание эстетической категории *возвышенного*. По замыслу художника, ощущение бесконечности открывающегося взору пространства должно зародить в душе зрителя острое переживание чувства *возвышенного*, которое в некотором смысле становится синонимом *пугающе-непостижимого*.

ства — это идея возвышенного, пусть и несколько видоизмененная в духе времени. Он был близок к предвидению установок поп-арта и далее — минимализма. Но при этом он не смог и принципиально не захотел сделать еще один шаг на этом пути — шаг полного отказа от содержания.

Но вопрос «к какому же сообществу актуальных художников следует относить этого автора?» еще долго будет преследовать как критиков, так и адептов Ньюмена, зачастую порождая меткие, но почему-то напоминающие оправдания художника разъяснения: «Как видим, геометрия играет решающую роль в творчестве Ньюмена. За точку отсчета он берет наиболее радикальные примеры абстракционизма XX века — это Мондриан, Малевич, группа “Де Стейл” и Кандинский — в формах его поздней эмблематичной живописи. Но связь Ньюмена с этим абстрактным искусством замешана на его критике, благодаря которой он вырабатывает новую трактовку геометрических форм <...> Мнимое сходство его живописи с ранней геометрической абстракцией преследовало художника в течение всей его карьеры. И сегодня есть критики, которые рассматривают его творчество как поздние вариации неопластицизма, сравнимые с подобными опытами Бургойна Диллера, Фрица Гарнера, Ильи Болотовского. Они возмущены его философской позой и обвиняют тех, кто находит в его работах глубину, в проецировании собственных чувств. Для этих критиков живопись Ньюмена стала прекрасной декорацией, состоящей из красиво раскрашенных и изысканно спропорционированных плоскостей. Они визуально пусты, следовательно, недостойны интереса. Основная слабость этой критики заключается в ее чрезмерном доверии глазу и неудаче, которую терпят подобные критики в понимании интеллектуальной природы современного искусства. Пустота, например, — это феномен, который имеет колоссальное значение как для разума, так и для души. Это правда, что Ньюмен работает с пустотой — она понята как средство. В своих работах он разделяет ее, измеряет, оформляет, окрашивает; это субстанция, за пределами которой созданы его холсты и скульптуры. Применять пустоту — ни в коем случае не то же самое, что быть пустым» [8, pp. 16–17].

Ньюмен, как и другие представители нью-йоркской школы, использовал один и тот же инструментарий: огромный формат, яркий цвет и порой экспрессивную манеру письма<sup>12</sup>, обращение к архаичным

12 Ньюмен использовал экспрессивную манеру письма для создания своих «диких» линий с рваными краями, которые присутствуют во многих произведениях художника.

формам напрямую, минуя аллюзии классической культуры — для обнаружения, обнажения скрытой природы человека. Но этот инструментарий использован художниками совершенно по-разному. У абстрактных экспрессионистов преобладают разрушительные тенденции, темами их искусства стали секс, страх, страсть как подчеркивание животной природы человека. Искусство же Ньюмена по природе своей медитативно. Являясь разновидностью метафизической живописи (и скульптуры) и при этом реализуя концепт Ньюмена о «возвышенном», оно обращено к духовной природе человека и призвано вдохновлять на поиск и раскрытие лучших, светлых сторон личности.

Три скульптуры с названием «Здесь» являются, пожалуй, визуализацией одной из высших точек развития его воззрений, сводя воедино представление о необходимости содержания современного искусства, маркируя значимое для самопознания зрителя пространство и актуализируя «обновленную» концепцию «возвышенного». Ведь что может быть более возвышенным, чем метафизическое индивидуальное переживание пространственно-временного континуума и осознание самого себя?..

Живописные и скульптурные работы Ньюмена прекрасны, как древняя мелодия, в которой слышатся отголоски еврейских напевов, таинственных каббалистических служений и множества более поздних наслоений, в которых звучат забытые языки и ритуальные гимны. Это песня человека, свободного от цивилизации — счастливого и близкого природе, живущего в одном с ней ритме, чувствами и интуицией, говорящего с ней на одном языке. Такому человеку не требовалось бы объяснений для понимания произведений Ньюмена — он бы просто поклонялся им.

### Библиография

1. Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа / Пер. Г. Г. Шпета. М., 2000.
2. Зима В. Н. Проблема объективности времени в философии. М., 2019. URL: [https://kartaslov.ru/книги/В\\_Н\\_Зима\\_Проблема\\_объективности\\_времени\\_в\\_философии/2](https://kartaslov.ru/книги/В_Н_Зима_Проблема_объективности_времени_в_философии/2) (дата обращения: 25.05.2023).
3. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М., 1994. URL: [https://4italka.su/nauka\\_obrazovanie/istoriya/184185/fulltext.htm](https://4italka.su/nauka_obrazovanie/istoriya/184185/fulltext.htm) (дата обращения: 25.05.2023).

4. Хайдеггер М. Искусство и пространство // Самосознание культуры и искусства XX века. М., 2000. URL: [http://bibikhin.ru/iskusstvo\\_i\\_prostranstvo/#s2256](http://bibikhin.ru/iskusstvo_i_prostranstvo/#s2256) (дата обращения: 25.05.2023).
5. Ho M., ed. Reconsidering Barnett Newman. Philadelphia, 2002.
6. Newman B. The Sublim Is Now. New York, 1948.
7. Ray C. Thinking of Sculpture As Shaped by Space // The New York Times. 2001. 7 October. Section 2. P. 34. URL: <https://www.nytimes.com/2001/10/07/arts/art-architecture-thinking-of-sculpture-as-shaped-by-space.html> (дата обращения: 25.05.2023).
8. Rosenberg H. Barnett Newman: Broken Obelisk and Other Sculptures. New York, 1981.
9. Schor G. Barnett Newman's "Here" Series: A Meditation on Sense of Place, or How Can a Sculpture Say "I"? // Ho M., ed. Reconsidering Barnett Newman. Philadelphia, 2002.
10. Shiff R. Newman's Time // Ho M., ed. Reconsidering Barnett Newman. Philadelphia, 2002.