

ПИСЬМО СВЕТОМ. ФЕРДИНАНД БОЛЬ И ДЭН ФЛАВИН

АННОТАЦИЯ

В центре статьи – проблема репрезентации метафизики света в классической живописи XVII в. (на примере школы Рембрандта) в ее соотношении с медиумом света в искусстве американских минималистов XX в. В работе приводится анализ картины «Явление ангела пророку Илие» голландского художника Фердинанда Боля, сопоставляется живопись эпохи Модернитета с работами американского художника Дэна Флавина. Статья указывает на ряд общих установок в художественной рефлексии XVII в. и XX в. относительно феномена света на уровне физического и метафизического толкования в рамках изобразительного искусства.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Дэн Флавин, минимализм, метафизика света, школа Рембрандта, живопись XVII в., модернити.

LIGHTS WRITINGS. FERDINAND BOL AND DAN FLAVIN

ABSTRACT

The paper focuses on the problem of representation of the metaphysics of light in classical painting of the XVII century (on the example of the Rembrandt school) in its relation to the medium of light in the art of American minimalists of the XX century. The paper analyzes the painting «Angel Appearing to Elijah» by the Dutch artist Ferdinand Bol; compares the painting of the Modernity with the works of American artist Dan Flavin. The article points to a number of general attitudes in the artistic reflection of the XVII and XX centuries, concerning the phenomenon of light, at the level of physical and metaphysical interpretation within the fine art.

KEYWORDS: Dan Flavin, minimalism, metaphysics of light, Rembrandt's school, XVII century painting, modernity.

Свет как средство выражения в искусстве существовал на протяжении всей истории человечества. От древнегреческой живописи, через средневековые витражи до появления фотографии и кинематографа световые оттенки и режимы играли ключевую роль в формировании художественного образа.

В 1960-х годах XX века, во время пика активности минимализма, мир увидел художников, для которых свет стал не просто средством выражения, но самим содержанием работы. В 1963 году Дэн Флавин начал работать с медиумом света: функциональными флуоресцентными лампами, выставленными в их исходном виде, без изменений и декорирования. В своих работах художник отдавал предпочтение повторяющимся элементарным формам, отказываясь от репрезентации, иллюзионизма и метафоричности искусства как такового. Однако отсылки к реальности и непосредственному контексту, а также концентрация на восприятии наблюдателя – проблемное поле работ художника.

Флавин был одним из представителей минимализма того времени наравне с Дональдом Джадом, Сол Левиттом и Карлом Андре. Он принимал

участие в нескольких программных выставках минималистов 1960-х гг.: «Черное, Белое и Серое» (*Wadsworth Museum, Hartford, 1964*) и «Первичные структуры» (Еврейский музей, Нью-Йорк, 1966). Однако первая персональная выставка Флавина, содержащая работы только с использованием флуоресцентных трубок, прошла в *Green Gallery* в Нью-Йорке в 1964 г. Это была уникальная возможность для художника провести свой эксперимент на месте – постараться определить и зафиксировать то, как меняется свет в физическом восприятии пространства.

С 1964 по 1973 годы Флавин разрабатывал серию работ под названием «Монумент Татлину», представляющих из себя оммаж русскому конструктивисту Владимиру Татлину, который так же, как и Флавин, соединял в своем творчестве художественные и производственные задачи. В этой серии Флавин использовал четыре размера флуоресцентных трубок, доступных на тот момент в розничной торговле. Ограничивая таким образом себя технически, он конструировал минималистские композиции, визуально напоминающие проект башни Третьего Интернационала.

В работе «Альтернативные диагонали от 2 марта, 1964», посвященной Дональду Джадду, одной из центральных фигур американского минимализма, Дэн Флавин использует целый ряд люминесцентных трубок, выстраивая их в диагональ на стене. От этого произведения исходит поток света, который стирает все тени и размывает ощущение объема. Интенсифицируя лишь некоторую часть пространства, он создает своего рода ауру, которая до такой степени заряжает зрителя, что уже нельзя сказать точно, где начинается, а где заканчивается произведение искусства.

Свечением как таковым, его отражением на различных плоскостях окружающего пространства, резкостью и глубиной цвета Дэн Флавин создавал в заданном месте новую реальность. Ключевой характеристикой этой реальности становилось разрушение границ начала и конца. Борис Успенский отмечал, что «...проблемы начала и конца имеют большое значение вообще для формирования системы культуры, т. е. общей системы семиотического представления мировосприятия (или более точно: системы семиотического соотношения общественного и личного опыта)» [1, с. 174].

Разрушение же подобной системы приводит к утрате границ между представляемым (автором) миром и миром волютивных и эмотивных реакций зрителя. Нетрудно догадаться, что в то же самое время происходит уничтожение и границ, обязательных для классического произведения искусства. Классические отношения в триаде автор – произведение – зритель трансформируются. Подвергается сомнению и коммуникационная трактовка произведения искусства как сообщения, автора как отправителя сообщения и зрителя (читателя, слушателя) как адресата. Произведения искусства Флавина ничего не изображают, ничего не выражают и не несут ни декоративно-прикладной, ни эстетической (то есть отвечающей на вопрос о красоте) функции. Отсутствие традиционных рамок уничтожает знаковое составляющее произведения, поскольку для того, чтобы увидеть мир знаковым, нужно прежде всего обозначить границы.

Таким образом мы видим, как свет превратился у Флавина в отдельный медиум искусства. Демонстрируя люминесцентную лампу, художник предельно отчищает для зрителя световой поток от своего источника. Исчезает

как проводник света, так и объект, на который свет направлен. Этим единственным объектом становится сам зритель. Встреча зрителя со световым потоком производит таким образом эффект сакрального характера. Интересно в этой связи отметить, что Борис Успенский в качестве примера «начал и концов» в культуре приводит старообрядцев, которые говорят о никонианах, что «у них в церкви нет ни начала, ни конца». Безусловно, материал, на котором Успенский делает свои выводы, не применим к изучаемому объекту, однако его теоретические заключения являются для нас актуальными. «Можно сказать, что необходимость как-то отмечать границы между специальным знаковым миром и миром повседневности – ощущается психологически» [1, с. 175]. Так же психологически ощущается и разрыв этих знаковых миров. Гомогенное световое пространство, в которое оказывается вброшен зритель, производит сильнейшее воздействие на последнего. Обостряются не только ощущения зрителя, но и интенсифицируются его внутренние переживания. Акцентируя на этом «религиозном» или «квазирелигиозном» эффекте переживания пространства (как особого, «специфического», «духовного» пространства), строят свои работы коллеги Флавина, в частности, Джеймс Таррелл. Таррелл еще глубже развивает тему демонстрации световой материи, утраты вещественности и «телесности бестелесного». Важной частью его работ также является их изменчивость во времени, динамичность и пульсация, меняющая восприятие зрителя.

Удивительным образом восприятие объектов художников-минималистов свидетельствует в пользу искусства, лишённого всякой коннотации, а быть может, и лишённого всякой эмоции. Французский философ Жорж Диди-Юберман так пишет о работах минималистов: «...интериорности нет. Латентности нет. Ни следа того “отдаления” или “разрыва”, о котором, задаваясь вопросом о смысле произведения искусства, говорил Хайдеггер. Нет времени и, следовательно, нет бытия: только – объект, “специфический” объект. Нет “отдаления” и, следовательно, нет тайны. Нет ауры. Здесь ничего не “выражается”, так как ничего не из чего не выходит, так как нет места или латентности – гипотетического залегания смысла, – где нечто могло бы прятаться, чтобы в какой-то момент снова выйти, воскреснуть» [2, с. 37].

При этом обязательным условием существования подобных произведений искусства является реакция зрителя, а точнее – границы его восприятия. В данном случае сама проблематика границ произведения искусства и восприятия этого произведения зрителем становится основанием для понимания *minimal art*. У Флавина «специфическим объектом» (подробнее о *специфичности* объекта у минималистов см. [3, р. 71–72]) искусства становится поток света и одновременно способность зрителя этот поток света воспринимать в контексте окружающего его пространства. Особая природа световых инсталляций Флавина дает повод поразмышлять над феноменологическим характером его «объектов».

В данном контексте особый статус приобретает категория времени. Вот что пишет об этом художник ленд-арта, современник минималистов Роберт Смитсон: «Вместо того чтобы создавать скульптурные произведения из природных материалов вроде мрамора, гранита и других камней, новую скульптуру делают из искусственных – пластика, хрома и электрических ламп. Их создают не на века, а словно против них. Они вовлечены

в систематический процесс деления времени на всё меньшие доли секунд, а не в отображение протяженности столетий. И прошлое, и будущее помещены в объективное настоящее. В этом типе времени мало пространства, если оно вообще есть; оно статично, оно не колеблется и не движется никуда, время антиньютоновское, и в то же время мгновенное, противоположное обоим направлениям хода стрелок» [4].

Однако, возвращаясь к проблеме пространства, с которым работает Фламин, выстраивая световой поток, находим удивительное ментальное родство этого «специфического объекта» искусства XX в. с тем, как предстает свет в классической живописи XVII в. Здесь нам помогут размышления физика М. Волькенштейна о смысловом и стилистическом единстве, содержащемся в теориях света (Исаак Ньютон, Христиан Гюйгенс) и живописи европейских мастеров (Тициана и Рембрандта).

«Гюйгенс противопоставил дискретности корпускул непрерывность мирового эфира, действию светящегося тела на расстоянии – возмущение непрерывной среды. Вместо множественности корпускул перед ним оказалось целостное единство волн, распространяющихся в сплошной среде... Рассеянный, неизвестно откуда льющийся свет, к которому протягивает руку Даная, един и непрерывен. Это, скорее, волны, а не корпускулы. Напротив, золотые монеты, летящие к Даная на картине Тициана, вещественны, единичны, корпускулярны. Свет Рембрандта неуловим...» [5, с. 87]. Там мы видим, как соотносятся теоретические доктрины эпохи с конкретными художественными произведениями, подталкивая нас на размышления об общих «антиньютоновских» основаниях в работах живописцев XVII века и инсталляциях Флавина.

Многие искусствоведы делали акцент на особой роли рембрандтовского света, часто связывая особый интерес художника к свето-теневой моделировке пространства, уходящий корнями к открытиям Караваджо. Не будем повторять эти доводы и обратимся к оригинальной трактовке света Рембрандта в его соотношении с цветом, которую дает отечественный искусствовед Николай Волков: «Свет Рембрандта... порождается средой, цветом вещей, которые его отражают. Свет Рембрандта никогда не обесцвечивает, как прямой солнечный свет, а порождает общую цветность. Он и не подчеркивает противоречий предметной окраски, как это мы часто видим у Рубенса, а объединяет краски в общей цветовой среде» [6, с. 221–222].

Подобное отношение к свету мы можем найти не только у Рембрандта, но и у его учеников. Единство цветовой среды, определяемое особым отношением к передаче света в картине, безусловно имеет отношение к общему представлению художника о пространстве и том мире (или мирах), которые предстают перед глазами зрителей.

Картина «Явление ангела пророку Илие» Фердинанда Боля из Лейденской коллекции – яркий тому пример (подробнее о картине см: [7]).

Сюжет картины – эпизод из Ветхого Завета (Книга Царств 16: 29–34 и главы 17–19). В запутанной и довольно кровавой истории Ахав, царь Израиля (царствовал ок. 874–53 до н. э.) и его жена Иезавель отвергли Бога израильтян и построили жертвенник для почитателей Ваала. Пророк Илия бросил вызов жрецам Ваала, установив жертвенный алтарь Единому Богу (Яхве). Когда жертва Илии сгорает в огне, народ отвергает ложного бога

Ваала и снова обращается к Богу израильтян. По наущению Илии народ захватывает жрецов Ваала, которых он казнит. После случившегося Иезавель угрожает убить Илию, и пророку приходится бежать в пустыню, где он сидит под можжевельником и молится о смерти, прежде чем заснуть. Во сне ему является Ангел – именно этот момент в истории и избрал Фердинанд Боль для своей картины.

Центральное место в картине занимает фигура спящего пророка. Пророк Илия, лежащий под деревом, поддерживает свою голову правой рукой, а левая рука покоится на земле. На его коленях лежит конец ремня, который опоясывает его талию, – мотив, часто присутствующий в портретных изображениях библейских фигур, среди прочих у Питера Ластмана (1583 – 1633) и самого Рембрандта. Приближающийся ангел смотрит на Илию со слегка приподнятыми бровями, готовясь разбудить пророка поднятой левой рукой и подать ему воды из фляги, висящей на правой руке. Свет, падающий на лицо и руки Илии и на волосы ангела, придает пластичность их формам и прочно закрепляет их в окружающем пейзаже. Последний при этом пребывает в полумраке. Изображение окружающего героев пространства целиком подчиняется тому, как художник выстраивает световой поток на картине.

Сам сюжет предполагает одновременность присутствия на плоскости двух миров. В одном пространстве мы одновременно должны увидеть пророка Илию как центрального героя, который пребывает в спящем состоянии, и ангела, который явлен нам из иного пространства.

Однако на плоскости холста не происходит четкого разграничения миров. «Сего» мира (посюстороннего) и «иного» запредельного (потустороннего) мира. Граница между мирами условна. Кажется, что она проходит точно по диагонали картины вдоль лежащего тела пророка Илии. Пространство левой части картины, окружающее ангела, не прописано четко, в отличие от правой части работы, где мы видим детально прописанный мир растительности. Тыква, крупные лопухи и цветы – все это напоминает райский уголок голландца: сад или огород.

При этом свет, озаряющий фигуру и лик ангела, схож с потоком, который как будто исходит от лица пророка. Внутри изображения источник света нам не дан. В целом цветовая палитра картины высветлена, и в отдельных частях мы видим световые акценты: на руке ангела и лице спящего пророка, на растительности в правом нижнем углу, отблески на тыкве. Ангел не является источником света, он скорее транслирует этот свет.

Общее континуальное поле, световой поток, в котором представлены Илия и ангел, делится композиционно на пространственные зоны, где свет начинает играть разную смысловую нагрузку. Правая часть картины, делимая по диагонали фигурой лежащего пророка, отдана под «сей мир»; левая же часть – под «мир иной», откуда является во сне (подчеркну, именно во сне) ангел. Сон – это инаковое состояние бытия. Можно сказать, что во сне мы не можем с точностью определить, «есть Бытие или его нет», то есть возникает проблема одновременности того, что есть, и того, чего быть не может. Эта формула, так твердо вбитая в головы европейцев наследием античной философии (Парменид: «Бытие есть, а небытия – нет»), отсутствует, например, в восточной философии дзен-буддизма, где эти категории могут ужиться друг с другом одновременно, где в каком-то смысле «все возможно».

Так вот во сне возможно все. Свет в картине Боля не разграничивает миры, а наоборот создает эффекты дополнительных пространств (в том числе «иных»). Демонстрируемый художником свет обладает все той же «физической характеристикой», как и в картинах его учителя. «Рассеянный, неизвестно откуда льющийся свет, к которому протягивает руку Даная, един и непрерывен. Это, скорее, волны, а не корпускулы» [5, с. 88].

Придавая свету в своей картине особую физическую характеристику, Фердинанд Боль разрешает задачу визуализации чудесного, чего требует сюжет. Включение фигуры ангела в некоторое земное пространство (которое одновременно является сновидением демонстрируемого зрителям пролога), заставляет художника особым образом распределять эффект светового потока. Так, чтобы мы в меньшей степени ощущали объем отдельных фигур и предметов, но воспринимали картину как единое световое поле, обращенное к зрителю. Тот же эффект, приближающий зрителя к сакральному переживанию светового потока как такового, мы наблюдаем у Дэна Флавина. Отчищенный от всякой репрезентации, свет являет себя зрителю, поглощая последнего, вбирая в пространство произведения самого наблюдателя, обращая целиком и полностью зрителя к физической характеристике самого света, чья природа, как указано выше, имеет волновую природу. Это общий знаменатель для ученика Рембрандтовской школы – Фердинанда Боля и художника-минималиста Дэна Флавина.

Рембрандтовский свет – это одна из версий восстановления утраченной связи человека с универсумом, которую предложил XVII в. Безусловным решением вопроса о религиозном самоопределении живописи в это время становится трактовка «инаковости» природы света в картине. Показать божественную сущность света, передаваемого красками на холсте, – задача, которую решали разные мастера этого времени в разном ключе: Веласкес, Лорен, Караваджо, Рембрандт и др.

Величие Рембрандта заключается в том, что свет, изображенный в его картинах, создает единое континуальное поле, которое включает в себя сложный ансамбль субпространств. Если живопись Де Латура рифмуется с философией Декарта [8], то путь живописи Рембрандта лучше описывается в терминах философии Лейбница (как отмечает в одной из глав своей книги А. Л. Доброхотов [9, с. 117–129]). Если для средневекового художника свет, двигаясь по лестнице эманации сверху вниз, – это последняя ступень идеального и первая ступень материального [9, с. 118], то чем же является свет для мастеров XVII в.¹

По всей видимости, на пути поиска правильного ответа мы приблизимся к разгадке световой метафизики XVII в. в целом. Не только ранее Новое время, но и XX в. оформляет проблему света и его репрезентации, явленной в целом ряде культурных феноменов (самым очевидным из которых остается кинематограф). Однако для истории изобразительного искусства событием, сконцентрировавшим проблему светового потока в его предельном виде, стали инсталляции Дэна Флавина и его коллег.

¹ Кстати, вслед за средневековой традицией Фердинанд Боль изображает ангела с цветными крыльями, что соответствует обязательной привязке к сюжету. Ангел не абстрактный персонаж, но занимающий четкое место в иерархии, которая фиксируется в изображении наличием тех или иных цветов.

Письмо светом художников-минималистов, размывающее границы тел в пространстве, на новом витке истории возвращает нас к философским рефлексиям раннего модернитета. Подобно Делезу, нашедшему поддержку своим собственным философским изысканиям в текстах Лейбница [10], Хичкоку, использовавшему технику визуализации Лойолы [11, с. 158–177], инсталляции Флавина, преобразующие свет, «исходящий» от живописной школы Рембрандта, приближают к нам световые миры XVII в. и дают повод для дальнейших размышлений.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 360 с.
2. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб: Наука, 2001. – 296 с.
3. Judd D. Specific Objects // Donald Judd, Early Work 1955–1968 by Thomas Kellein (Editor), Donald Judd (Illustrator). Distributed Art Publishers, 2002. P. 71–72.
4. Smithson R. Entropy and the New Monuments In: Artforum, June 1966, Weblog. Available from: <http://museotamayo.org/uploads/publicaciones/Smithson-selectedwritings.pdf> [Accessed 19th September 2019].
5. Волькенштейн М. В. Рембрандт и Гюйгенс, или Две «Данаи» и две оптики // Знание – сила. 1987. № 2. С. 81–89.
6. Волков Н. Н. Цвет в живописи. М.: Искусство, 1985. – 480 с.
7. Schatborn P. «Angel Appearing to Elijah.» In The Leiden Collection Catalogue. Edited by Arthur K. Wheelock Jr. Weblog. Available from: <https://www.theleidencollection.com/archive/> [Accessed 19th September 2019].
8. Подорога В. Ночь и день. Миры Рене Декарта и Жоржа де Ла Тура // Художественный журнал. 1996. № 14. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/54/article/1068> (дата обращения 20.09.2019).
9. Доброхотов А. Л. Телеология культуры. М.: Прогресс-традиция, 2016. – 528 с.
10. Делез Ж. Лекции о Лейбнице. 1980, 1986/87. М.: Ad Marginem, 2015. – 376 с.
11. Божович М. К вопросу о «дальнейшем использовании мертвых живыми»: Хичкок и Бенгтам // То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока) / Ред. С. Жижек. М.: Логос, 2004. С.158–177.

REFERENCES

1. Uspenskij B. A. *Semiotika iskusstva* [Semiotics of art]. Moscow: Yazyki russkoj kultury, 1995, 360 p.
2. Didi-Huberman G. *To, chto my vidim, to, chto smotrit na nas* [What we see, what looks at us]. Saint-Petersburg: Nauka, 2001, 296 p.
3. Judd D. Specific Objects // Judd D. Early Work 1955–1968 by Thomas Kellein (Editor), Donald Judd (Illustrator). Distributed Art Publishers, 2002, pp.71–72.
4. Smithson R. Entropy and the New Monuments In: Artforum, June 1966, Weblog. Available from: <http://museotamayo.org/uploads/publicaciones/Smithson-selectedwritings.pdf> [Accessed 19th September 2019].
5. Vol'kenshtejn M. V. *Rembrandt i Gyujgens, ili Dve «Danai» i dve optiki* [Rembrandt and Huygens, Or two «Danae» and two opticians]. *Znanie – sila*. 1987, no. 2, pp. 81–89.
6. Volkov N. N. *Cvet v zhivopisi* [Color in painting]. Moscow: Iskusstvo, 1985, 480 p.
7. Schatborn P. «Angel Appearing to Elijah.» In The Leiden Collection Catalogue. Edited by Arthur K. Wheelock Jr. Weblog. Available from: <https://www.theleidencollection.com/archive/> [Accessed 19th September 2019].
8. Podoroga V. *Noch i den'. Miry Rene Dekarta i Zhorzha de La Tura* [Night and day. The worlds of Rene Descartes and Georges de La Tour]. *Hudozhestvennyj zhurnal*. 1996, no. 14. Available from: <http://moscowartmagazine.com/issue/54/article/1068> (Accessed 20.09.2019).
9. Dobrohotov A. L. *Teleologiya kul'tury* [Teleology of culture]. Moscow: Progress-tradiciya, 2016, 528 p.
10. Delez Zh. *Lekcii o Lejbnice* [Lectures on Leibniz]. 1980, 1986/87. Moscow: Ad Marginem, 2015, 376 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Плотников Константин Иванович, кандидат филологических наук, доцент кафедры культурологии и социальной коммуникации Института общественных наук Российской академии народного хозяйства и государственной службы.

E-mail: k.i.plotnikov@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0131-0356

Плотников К. И. Письмо светом. Фердинанд Боль и Дэн Флавин // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 3. С. 30–37.

DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-30-37

11. Bozovic M. *K voprosu o «dal'nejsbem is-pol'zovanii mertvyh zhivymi»: Hitchkok i Bentam* [Of «farther uses of the dead by the living»: Hitchcock and Bentham]. *To, chto vy vseгда hoteli znat' o Lakane (no boyalis' sprositi' u Hitchkoka)* [Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)] / Ed. by Zizek S. Moscow: Logos, 2004. P. 158–177.

ABOUT THE AUTHOR

Konstantin Plotnikov, *PhD in Philology, Associate Professor, Department of cultural studies and social communication, Institute for Social Sciences The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration.*

E-mail: k.i.plotnikov@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0131-0356

Plotnikov K. I. *Lights Writings. Ferdinand Bol and Dan Flavin. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2019, no. 3, pp. 30–37.*

DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-30-37