

Игра как идея, бильярд — как искусство

Часть II: «Бильярд глазами художников»



Екатерина
Мамаева

Искусствовед,
любитель бильярда

Начиная с 17 века, Франция выдвигает наиболее значительные для истории европейского искусства персоналии: Никола Пуссен, Антуан Ватто, Морис Кантен Де ля Тур, Жан Батист Шарден, Жак Луи Давид, Эжен Делакруа, Оноре Домье, Камиль Коро...но продолжение этого ряда не является задачей данной статьи. Важно то, что Франция была родиной художников-новаторов. Именно французские художники первыми обращаются в своих произведениях к теме бильярдных. Остановим свое внимание на трех произведениях троих французских художников, в которых появляется изображение бильярдного стола. Примечательно, что ни в одной из этих картин не изображен процесс игры — то есть то, чем она собственно ценна (за исключением победы). Нет, у художников иные задачи: сам стол с неизменными атрибутами игры — киями и шарами, в своей статике уже является символом этого процесса, точнее, воплощает идею игры.

Но прежде чем говорить непосредственно о произведениях, приведу несколько общеизвестных фактов из биографий их авторов. Винсент Ван Гог (1853-1890), голландец по происхождению, проповедовавший в Бельгии, разбогатевший в Англии, обнищавший во Франции. Он обратился к живописи лишь в возрасте около 30 лет. В 37 покончил жизнь самоубийством, оставив после себя полотна, которые теперь продают по рекордным ценам на аукционах, тогда как при жизни была продана лишь одна единственная работа («Красные

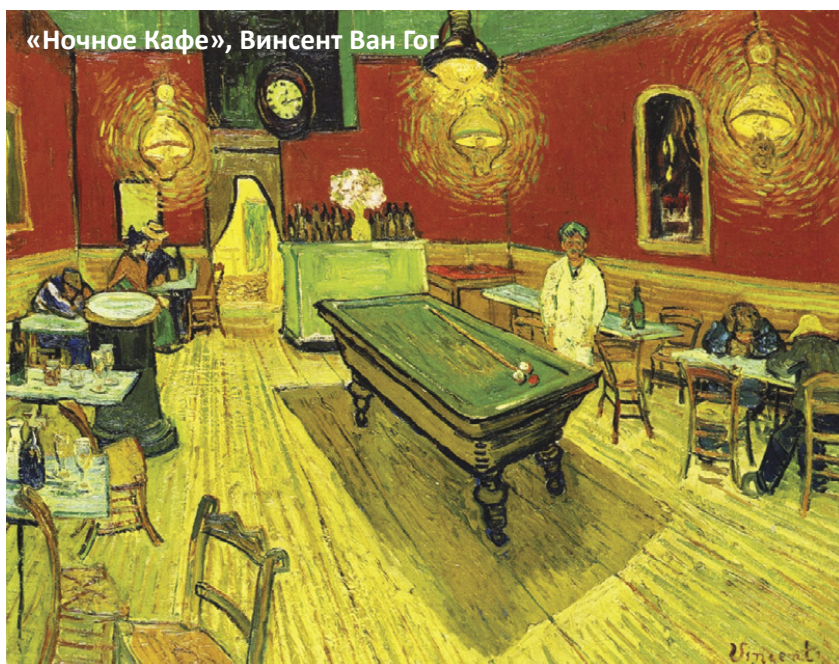
виноградники», ГМИИ). Критики называли его французским младшим импрессионистом, постимпрессионистом, и даже экспрессионистом. Его работы были исследованы не только искусствоведами, но даже психологами и криминалистами.

Друг Ван Гого, Поль Гоген (1848-1903) — уроженец Перу, приехал во Францию вместе с родителями в возрасте 7 лет, с тем, чтобы спустя годы снова покинуть эту страну. Сначала Гоген переехал в Копенгаген (Дания), затем, бросив там жену и пятерых детей, попытался сбежать от цивилизации в поисках счастья на острова Тихого океана.

Третий художник, Жорж Брак (1882-1963), истый француз, сын маляра. Наравне с испанцем П. Пикассо он стал основоположником, а точнее изобретателем кубизма — новой изобразительной системы 20 века.

В сентябре 1888 года во время своего пребывания в Арле, Винсент Ван Гог создал полотно «Ночное кафе» (Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен, штат Коннектикут), которое искусствоведы окрестили одним из самых трагических полотен мастера. В этой работе Ван Гог запечатлел поныне существующее кафе «Альказар» на привокзальной площади Ламартина, владельцами которого являлись супруги Жину. «Я пытался отобразить роковые страсти человечества с помощью красного и зеленого. Комната — кроваво-красная и темно-желтая с зеленым бильярдным столом в центре; четыре лимонно-желтые лампы



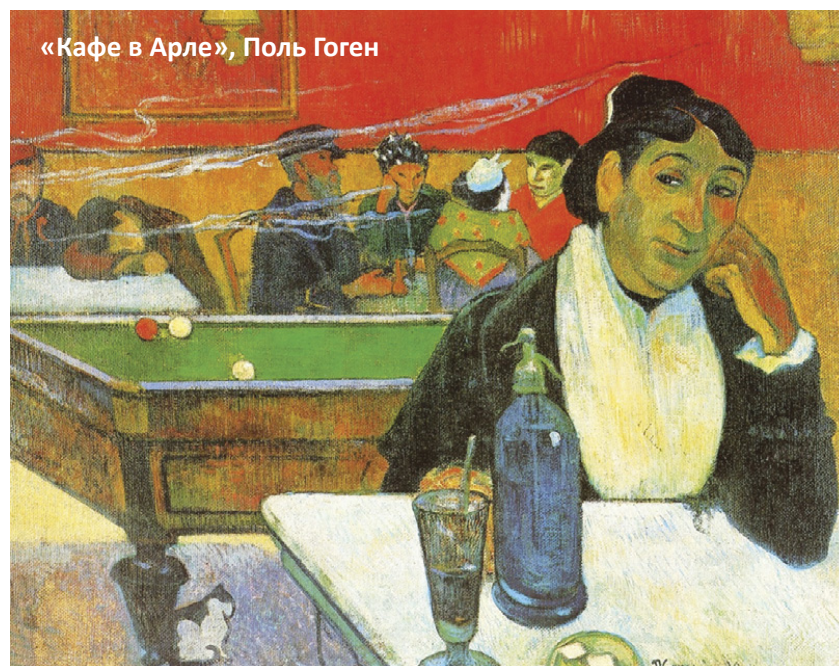


дают оранжево-зеленый свет. Повсюду столкновение и контраст самых несовместимых красных и зеленых тонов в фигурах маленьких спящих хулиганов, в пустой, унылой комнате... Я пытался выразить мысль, что кафе — это место, где можно разориться, сойти с ума или совершить преступление», — пишет он в письме к брату, неоднократно цитированном в разной литературе. Действительно, Ван Гог изображает бильярдную комнату с игровым столом в центре, зловещая тень которого, кажется, вдвое больше массива самого стола, расползается по полу, словно грозит заполнить собою все окружающее пространство. Если продолжить в уме линии, образующие прямоугольник стола и очерчивающие кий, они уведут зрителя в проем с отдернутыми портьерами за стойкой бара — закулисы этого мирка с его земными страстями. Над проемом висят часы, отмечающие проведенные в этом месте минуты, указывающие на начало второго часа, как следует из названия картины, ночи. Справа от стола изображен человек в белом, обращенный лицом к зрителю. Он словно встал из-за соседнего столика и обернулся на оклик, он словно дистанцируется от игры, которая присутствует в картине лишь в образе соответственного инвентаря.

Вся фигура человека в белом обретаает в картине значение выразительного жеста, выдающего растерянность и потерянность человека в этом мире страстей, и какую-то хрупкую незащищенность не столько его телесной оболочкой, сколько его души в ее неумении побороть человеческий порок. Несостоявшийся проповедник, Ван Гог стал таковым в своем искусстве.

Увлеченный идеей создания Южной школы художников, творческого содружества, Ван Гог приглашает в Арль, в свой «желтый дом» (что в японской культуре означает

«дом дружбы») своего друга Поля Гогена. Выставку последнего, организованную Тео Ван Гогом, Винсент по некоторым данным посетил в январе 1888 года в галерее Буссо, Ваппадон и К. В октябре, поддавшись на уговоры Тео Ван Гога и заключив с ним деловую сделку — ежемесячное содержание в размере 150 франков в обмен на одну картину, Гоген принимает приглашение Винсента. Впоследствии, это совместное проживание оборачивается трагедией для Ван Гога. Но в октябре 1888 года, по своему приезду, Гоген из чувства соперничества создает произведение на ту же тему, но трактует сюжет по-своему — «Кафе в Арле» (ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва). У Гогена картина из жанровой сцены с психологическим наполнением превращается в портрет в интерьере. Действительно, несмотря на особый изобразительный язык, картина не выходит или, точнее, недалеко выходит за рамки реалистического произведения. Крик отчаяния Ван Гога сменяется иронической усмешкой арлезианки. Сам Гоген в письме к художнику Э. Бернару отмечает: «Я написал также ночное кафе, которое страшно нравится Винсенту, а мне меньше. Фактически картина не в моем духе, вульгарный локальный





«Бильярд», Жорж Брак

цвет не устраивает меня. Он мне нравится в чужих работах, но сам я почему-то всегда боюсь его. Все зависит от воспитания, человек не может переменить себя. В верхней части — красные обои; три проститутки: одна в папиюточках, вторая в зеленой шали со спины, третья — в ярко-красной шали; слева — уснувший Бишар. На переднем плане довольно тщательно выполненная фигура арлезианки в белой тюлевой манишке и черной шали. Мраморный стол. Поперек картины струится полоска синего дыма, однако фигура на переднем плане чересчур традиционна». В этом произведении сказалось влияние Ван Гога, под его воздействием Гоген изменяет своему методу работы по натуре. Он создает образ мадам Жино, страдающей депрессиями, образ заведения, владелицей которого она являлась, типичного для юга Франции конца 19 века, где дух игры, витающий как дымок на картине над столами с едой и бильярдным столом, — единственное, что оживляет и разнообразит эту унылую скучную жизнь обывателей, придает ей некую остроту. И все же, «сосредоточившись на передаче бытовой атмосферы бильярдной, Гоген не смог превратить ее обычный интерьер в знак крайнего напря-

жения душевных сил, внутреннего конфликта, как это удалось сделать Ван Гогу в его «Ночном кафе». Бильярдный стол у Гогена, не главный персонаж произведения, как у Ван Гога, а предмет мебели, дополняющий интерьер, преобразующий его, но лишь как декоративный элемент.

Совсем иными предстают бильярдные столы спустя почти полвека в работах Жоржа Брака. Серию своих «Бильярд» художник пишет в годы Второй мировой войны, в период оккупации Франции. Эта серия близка его натюрмортам того же времени, исполненным в духе Vanitas. Появляющийся в Vanitas (аллегорическом натюрморте эпохи барокко) тюльпан — цветок, который стал объектом коллекционирования в Нидерландах XVII

века, и потому символом недобродумности, безответственности и неразумного обращения с дарованным Богом состоянием. Здесь можно вспомнить эпизод из недавно вышедшего на экраны сиквела фильма Оливера Стоуна «Уолл-стрит» 1985, когда персонаж Майкла Дугласа рассказывает своему будущему зятю о том, что за луковицу тюльпана люди, поддавшиеся спекулятивной лихорадке, могли отдать целое состояние. Уолл-стрит, со временем, из названия улицы превратилась в символ игры на бирже.

Цветок, похожий на тюльпан, при желании можно разглядеть на работе 1944 года «Бильярд» (Национальный музей современного искусства, Париж). В этой картине объемы бильярдного стола, стены, вазы, подноса, цветов, стула превращены в плоскости, плоскости которые словно газетные вырезки коллажей наклеены друг на друга или рядом. В правой части стол будто сломан, при этом возникает ощущение, что левая его часть поставлена на ребро, а столешница опрокинута на зрителя. Сама работа жанрово близка натюрморту, где стол — уже не предмет интерьера и не предмет в интерьере, его плоскость в этом жанре обычно выступает основой для компоновки разных предметов. В работе Брака на правой части столешницы расположены два перекрещенных кия, напоминающие скрещенные мечи. Рядом — три шара, под которыми положены тени красным, словно под ними



Современная «живопись» на бильярдных киях



растеклись кровавые лужи. Композиция идеально уравновешена, построена на умозрительных треугольниках, образуемых линиями киев и точками шаров. Как пишет В. Крючкова в своей монографии: «графемы и визуальные знаки разных регистров не престанно перестраиваются, вступают в сложную игру пластических отношений и мгновенных смысловых комбинаций». Как в самом карамболе, где, играя, можно воспринимать предметы на уровне визуальных знаков. «Чувства деформируют, ум формирует. Работать, чтобы совершенствовать ум. Надежности нет ни в чем, кроме концепций, созданных умом». Это творческое кредо Жоржа Брака можно перефразировать следующим образом: играть, чтобы совершенствовать ум. Поскольку сам Брак в своих работах отождествляет эти понятия, работа, то есть живопись, для него игра, и наоборот. В своих коллажах Брак наращивает объем, но вместе с тем визуально усекает слова, образуя из их составляющих новые смыслы. Так, к примеру, слово *journal* он фрагментирует, перекрывая слоями других изображений, до *jour* и *jou*, тем самым

сменяя смысловые акценты и наглядно выявляя общий корень этих слов-понятий, выстраивая изобразительные каламбуры: газета / день / играть. Брак утверждал: «задача не в том, чтобы воссоздать анекдотический факт, а в том, чтобы создать факт живописный». Факт, то есть произведение искусства, в котором обман глаза (*trample l'oeil*) сменяется обманом ума (*trample l'esprit*), а игры с

морфемами становятся играми со смыслами.

В воображении романиста-философа Г.Гессе подобная игра в бисер, тяготеющая к абстракции, заменяет собой традиционные виды изобразительного искусства (а возможно, и науки), исчерпавшие к началу XX в. свои выразительные возможности. «Измы» XX века, так или иначе, разрушают форму в своих попытках найти новые средства выразительности. Уход персонажа романа Й. Кнехта из утопической страны Кастанлии можно расценить как знак надежды на преодоление трагического разрыва между идеями и действительностью, между игрой и реальной жизнью.

Этим разрывом изобразительное искусство так же близко игре, но вместе с тем в игре, подобной бильярду, никогда не встанет вопрос об исчерпанности средств (разве что денежных). А чтобы получать удовольствие от игры, игры как формы не только соперничества, но и общения между людьми, достаточно не нарушать правила и этикет, постепенно совершенствуя мастерство, дабы оно со временем поднялось до уровня искусства.



Редакция журнала «Бильярд&Магазин» приносит свои извинения автору Рубану С.Г. за ошибку, допущенную в статье «О прицеливании при выполнении резаного удара», номер 5 (47) за 2010 год, стр. 50-51.

Точку соприкосновения «В» в тексте следует читать, как точку соприкосновения «D». Следовательно, отрезок «ВА» является на самом деле, в соответствии с иллюстрацией, отрезком «DA».