

Фрэнсис Бэкон. Гений искаженных миров

Автор:

[Кирилл Жилкин](#)

Фрэнсис Бэкон. Гений искаженных миров

Кирилл Жилкин

Таинственное искусство

Творчество великого британского художника Фрэнсиса Бэкона часто называют сложным, непонятным, пугающим. Современный художник, куратор и историк искусств Кирилл Жилкин представляет вам яркое и подробное описание основных полотен Бэкона и расшифровывает все скрытые аллюзии, смыслы и подтексты, которыми так часто пользовался, пожалуй, самый яркий представитель знаменитой «Лондонской школы».

Кирилл Жилкин

Фрэнсис Бэкон. Гений искаженных миров

Предисловие

Ландшафт мирового искусства второй половины XX века мог быть совсем другим, не будь в нем величественного и пугающего имени Фрэнсиса Бэкона (1909–1992). Этого мастера можно сравнить с горой, которая отбрасывает глубокую тень подлинного искусства на окружающие его явления художественной жизни. Среди таковых тотемно-культуовый Энди Уорхолл, гений маркетинга Сальвадор Дали, уютный в своей таинственности Рене Магритт, Джексон Поллок, абстрактную живопись которого Фрэнсис как-то сравнил в

интервью со старыми шнурками, Джозеф Кошут с его «глубокомысленным» концептуализмом. Даже вдохновивший когда-то Бэкона писать Пабло Пикассо, распадающийся после своей «Герники» (1937) словно огромный утративший цель механизм – все они гнутся перед ним как манекены на шарнирах.

У Макса Эрнста есть прекрасная картина «Европа после дождя» (1942), написанная в часы войны, когда даже дождь казался фантазмом. Мы видим причудливые развалины, облепленные кораллами, и две фигуры – рыцаря и дамы, которые смотрят вдаль. Они похожи на памятники навеки ушедшей эпохи, но над их головой светлое небо, и это дает надежду, что впереди нас всех ждет что-то прекрасное. В конце концов европейцы так любят руины, что иногда позволяют себе их строить. Вот и тут – это такая красивая поза: жертва принесена, нацизм побежден, фашизм затаился, впереди 50-е годы, экономический рост, оттепель, полеты в космос. Но все же кое-чего не хватает в этой приятной картине. В ней не хватает подлинного отчаяния, пятен крови, скрижалей двойных стандартов и сожженного креста, в ней не хватает крика того, кто гуляет по закоулкам некогда величественных зданий.

Этот крик зазвучит в искусстве, когда в плоскости холста проступят очертания фигур новой иконографии, когда у отсутствующего креста явят себя полные бытия апостолы гнева и отчаяния. Это будет крик Фрэнсиса Бэкона.

Глава первая

«Три этюда к фигурам у подножия распятия»

В апреле 1945 года уставший и растоптанный мир обратит свой взгляд на Фрэнсиса Бэкона.

В это время ему 36 лет, он британец и гомосексуалист. Он показывает в лондонской «The Lefevre Gallery» свой триптих «Три этюда к фигурам у подножия распятия», написанный годом ранее. Именно это произведение стало для Бэкона, по его собственному мнению, моментом его рождения как художника.

Почти все, созданное ранее, будет им уничтожено (за исключением «Распятия» 1939 года, «Картины» 1944 года и некоторых других вещей).

Попробуем деконструировать эту его работу. Во-первых, помимо недвусмысленного названия, сама форма триптиха, избранная автором, полна религиозного символизма и отсылает к алтарным композициям. Эта форма стала актуальной благодаря художникам направления «новая вещественность», таким как Отто Дикс и Макс Бекман.

Отто Дикс, прямо назвавший себя продолжателем Маттиаса Нидхарда (Грюневальда), открытого в начале XX века, создает свой впечатляющий реквием Первой мировой войне. Его «алтарная» композиция «Война» – парафраз «Распятия Христа» Изенгеймского алтаря в контексте новой реальности тотального разрушения.

Фрэнсис Бэкон, которого вполне заслуженно называют экспрессионистом, скорее близок художникам именно этого направления – не пластически, но эмоционально. Его выпотрошенным, но вечно подвижным персонажам неуловимо созвучен механический гротеск киборгов Дикса. Однако в отличие от произведений немецкого живописца триптих Бэкона не изображает солдат и последствия бомбежек. Здесь только три фигуры: подавленная слева, атакующая справа, защищающаяся в центре. Кажется, это матрица конфликта насилия как такового, и фигуры объединены этим конфликтом как тайной, родством.

Большинство исследователей считают триптих своеобразным семейным портретом. Справа – жесткая, даже жестокая фигура отца. Он иступленно кричит, подавляя остальных (отец Бэкона не принял гомосексуализм сына и выгнал его из дома). Слева – склонившая голову мать, она наблюдает за разворачивающейся схваткой, являя собой молчаливый упрек, пассивную агрессию. И наконец в центре – нечто символизирующее самого автора, оно как будто вращается на подставке, напоминающей те, на которых лепят скульптуры из глины. Это существо огрызается, его глаза закрыты повязкой, оно дезориентировано и скорее всего напугано. Оно – дитя этих фигур, таких же безглазых, будто бы слепых от рождения (как кажется, ему закрыли глаза насильно, или, издеваясь, подчеркнули их отсутствие).

Отсутствие глаз усиливает ощущение крика, скрежета зубов. Кажется, этим существам не светит ничего хорошего, они погужены в вечное противостояние

друг с другом. Все трое искалечены, словно жертвы некоего эксперимента, породнившиеся друг с другом в момент пытки, но не осознающие причин этого родства. В пластике центрального существа можно увидеть единство мужского и женского – фигура одновременно похожа на головку пениса и женские ягодицы. Их очертания, очевидно, взяты Бэконом из картины Диего Веласкеса «Венера перед зеркалом», о которой он однажды сказал: «Если вы не понимаете “Венеру Рокби” – вы не понимаете мою живопись». Синтез мужского и женского постоянно осмысливается в искусстве Бэкона и его рефлексии о самом себе и своей природе.

Эстетика существ из «Трех этюдов...» определенно оказала значительное влияние на многих художников.

Вспомним хотя бы зловещего ксеноморфа Ханса Руди Гигера, художника, увлеченного биоинженерией и порнографией. «Чужой», созданный Гигером в 1979 году для одноименного фильма, потрясает прежде всего тем, что, будучи зверем, кажется испытывает сверхчеловеческую ненависть к своим жертвам – ненависть, существующую в нем на органическом уровне инстинкта.

Существа Бэкона по своей сути – органы, транслирующие эмоции, чувства и состояния, их физиология подчинена единственной задаче – максимально полно выразить гнев, боль и негодование. Гнев или боль как бы нивелируют все остальное. Когда ты кашляешь в астматическом припадке, ты не человек с целями и проектами, прошлым и будущим, ты не человек с руками и ногами, ты кашляющий, ты гортань, которая кашляет, ты нехватка воздуха в легких (к слову, Бэкон страдал от астмы).

Попробуем на секунду представить, что происходит во время пытки. В югославском лагере Голи-Оток заключенных заставляли избивать друг друга, как бы стирая в них постепенно все человеческое, сглаживая очертания вращающейся на подставке скульптуры. Бэкон показывает нам не внешние атрибуты насилия: ружья, раны, ножи, руины, он показывает трансформацию переживающего и производящего насилие, его расчеловечивание. И чтобы это испытать, совсем необязательно строить Освенцим или ГУЛАГ – иногда достаточно просто вернуться домой. Цитируя автора: «Между рождением и смертью всегда происходит то, что мы называем насилием».

Глава вторая

«Лежащая фигура»

Бэкон постоянно помещает свои фигуры в своеобразное герметичное пространство – нечто наподобие сцены, круглой по форме, как будто засыпанной песком. Она окружена непроницаемыми стенами обычно самых изысканных оттенков. К природе этой сцены мы будем то и дело возвращаться: ее мотив навязчиво повторяется, очерчивая контуры создаваемого Фрэнсисом мира. Мы видим лежащую на круглой кровати фигуру, которая раскрыта перед нами, практически вывернута наизнанку – то ли завлекает, то ли позволяет трактовать ее так.

Повторяющиеся овалы напоминают театральную эстетику барокко, например, разорванный фронтоны капеллы Корнаро, который открывает перед нами скульптурную группу «Экстаз святой Терезы» Лоренцо Бернини. Эта композиция – одна из квинтэссенций барокко как стиля и метода воздействия на прихожан, главная суть которого – раскрыть простой тезис: вся жизнь – театр. Тут, в церкви, зритель может созерцать театр самого высокого уровня, освященный Богом, и делать это в компании с лучшими людьми города: по бокам от основной композиции Бернини создал балконы со зрителями, среди которых сам заказчик скульптуры кардинал Корнаро.

Бэкон тоже направляет композицию на зрителя, но есть существенное отличие – в капелле Корнаро ты все-таки смотришь снизу вверх, что соответствует логике происходящего: ты лишь свидетель божественного вмешательства. Что касается «Лежащей фигуры», то тут взгляд идет сверху вниз, словно мы стоим на возвышении. Это положение подчеркивается тенями, отбрасываемыми фигурой и кроватью. Где же мы находимся в этот момент, что подразумевает этот угол зрения? Похоже, он воспроизводит наблюдение откуда-то сверху за хирургической процедурой в прозрачной операционной.

Наверняка вы видели подобные фрагменты в каком-нибудь фильме: на столе неподвижно лежит рассеченный пациент, вокруг которого торжественно движутся врачи, и зрители – студенты или встревоженные родственники –

застыли, как в музее перед картиной. В нашем случае картина рассечена, как и пациент, но Бэкон не изображает врачей, и фигура не под наркозом: она раздвигает ноги, мотает головой. Картина оперирует себя сама. Или же автор, как жестокий демиург, заставляет фигуры ломаться и выворачиваться даже в момент влечения? Может, он издевается над естественным, трактуя его как болезнь, требующую хирургического вмешательства?

Конец ознакомительного фрагмента.

Купить: https://tellnovel.com/zhilkin_kirill/frensis-bekon-geniy-iskazhennyh-mirov

надано

Прочитайте цю книгу цілком, купивши повну легальну версію: [Купити](#)