

# ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ЖИВОПИСНЫХ ПАННО МАРКО РОТКО ДЛЯ ГАРВАРДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

## HISTORY OF CREATION OF PICTURESQUE PANELS OF MARK ROTHKO FOR HARVARD UNIVERSITY

*I. Ignatov*

### Annotation

This article focuses on the last period of creativity of Mark Rothko, on the example of series of painting for room penthouse Harvard University Holyoke Center. The author describes the history of the emergence of the idea of the decorating room, the process of creating picturesque wall panels and placing them in the space. Basing of the experience of the latest foreign studies the author reveals uniqueness of artistic language on the last period of creativity of Mark Rothko and the details of the internal space around the painting of the master.

**Keywords:** Mark Rothko, Harvard University, abstract expressionism.

*Игнатов Илья Олегович*

*Аспирант Московской*

*Государственной Художественно-промышленной*

*Академии им. С.Г. Строганова*

### Аннотация

В статье рассматривается поздний период творчества Марка Ротко на примере серий работ для комнаты пентхауса Гарвардского университета центра Халуоке. Автор описывает историю возникновения идеи оформления комнаты, процесс создания живописных настенных панно и размещения их в пространстве. Привлекая новейшие зарубежные исследования, автор раскрывает уникальность художественного языка позднего творчества Марка Ротко и особенности организации внутреннего пространства вокруг работ мастера.

### Ключевые слова:

Марк Ротко, Гарвардский университет, абстрактный экспрессионизм

В позднем творчестве Марка Ротко, овладевает пространством перед картиной, которое вовлекает зрителя в свое поле и стремится создать вокруг нее специфическую окружающую среду. Так как работа теряет самодостаточность картины – окна в трехмерное пространство, это желание вполне естественно. Художник очень серьезно относится к окружающему картину пространству, поэтому мечтает о создании конкретного интерьера для своих работ. Картина важна как основной создатель пространства, задуманного художником. Но акцент смещается именно в сторону организации среды, погружения вошедшего в сочиненную художником среду. Ротко стремился "нанести поражение" физическому пространству комнаты [3], создать интимное пространство. Для этого Ротко стремился объединить картины, окружить ими зрителя, практически не оставляя свободных стен и не допуская никакого иного влияния.

Желания мастера не всегда могли быть претворены в жизнь, т.к. и на выставках, и в организации убранства интерьеров коллекционеры и заказчики не хотели этой атмосферы. Для них живопись Ротко – красота цвета, потрясающие колористические сочетания. К работам художника они относились как к украшению интерьера. Для него самого полотна несли более важный, сакральный смысл.

Первой проблемой, с которой столкнулся Ротко, стала проблема организации выставочного пространства. Художник все чаще нехотя отдавал свои работы на выставки, ему всегда не нравилось то, как их вешали. Основными требованиями к выставочному пространству были отсутствие предметов и инородных работ в залах, где вы-

ставлялся художник, тусклый свет, а значит, закрытые окна. Ему хотелось, чтобы зал, в котором выставляются работы, не был сквозным. Картины вешались на расстоянии 30 см от пола, и никак иначе. Причем идеальным расстоянием рассматривания работы от зрителя до произведения считалось приблизительно 40 см. Серьезное отношение к выставочному пространству, в котором располагались работы, было характерно и для Б. Ньюмана, и Кл. Стилла. Целью всех этих требований, во-первых, было создание мистической атмосферы, в которой центральное место занимала работа или работы, тщательно подобранные друг к другу. Во-вторых, зритель уже входя в зал, должен был окунуться в атмосферу, создаваемую художниками, и подойти к картине подготовленным. Картина же, в свою очередь, висела так, чтобы была воспринята непосредственно – т.е. абсолютно завладела вниманием зрителя.

Эти требования были далеки от выставочной практики. Они ставили крест на участии Ротко в тематических выставках. До сих пор притча во языцех художественного мира Америки то, как безмолвно боролись друг с другом художник и организатор выставки "Пятнадцать американцев" Сидней Джанис. Когда Ротко приходил в зал, где были выставлены его работы, он пригласил свет, чтобы они как бы проявлялись из темноты; как только художник выходил из галереи, в залах появлялся Джанис и подходил к выключателю, чтобы вернуть уровень освещенности, каким он был до прихода художника. Джанис объяснял свои действия тем, что все помещение становилось тусклым и мрачным. Понятно, что галерист не хотел, чтобы коммерческое пространство выставочного зала превра-

щались в пространство мистериальное, к чему стремился художник [3].

Попытки объединить живопись Ротко с работами других художников, действительно, сомнительны. Как кажется, работы мастера проигрывают в данном случае. На таких выставках они действительно звучат будто не в полную силу. Да они и не были предназначены для выставочных залов.

Еще более неоднозначно смотрятся картины художника в жилой среде, в которой они превращаются в одно из многочисленных, хотя и красивых, убранств интерьера. Само построение пространства – "игровое". Это некий способ презентации роскоши и стиля с помощью современного искусства. Кроме того, в подобных условиях, среди возникающей разноголосицы, трудно услышать негромкий аристократический голос работ Ротко. Здесь нарушено главное – прямой контакт со зрителем. Концом 60-х датируется съемка спальни в апартаментах Бена Хеллера в Нью-Йорке. Соединение в одном пространстве, предназначенном для сна, трех совсем не спокойных художников – Мазервела, Поллока и Ротко, – кажется профанацией. Их энергетика, отличающаяся друг от друга, их художественные устремления, теряются в безразличной сонной атмосфере. Интерьер в резиденции Энида Хаупта, сфотографированный для журнала "Vog" представляет еще один вариант внесения произведений Ротко в комнатную среду. Картина здесь воспринимается создателями этого мини-пространства как декоративное пятно, которое можно использовать всего лишь как фон для цветов и скульптуры. Работам Ротко навязывается только лишь декоративный характер. В рассмотренных случаях среда, в которой они находятся, им не помогает, а только затрудняет "общение" работы с человеком, стоящим перед ней. А ведь Ротко сознательно старался "очистить" связь между картиной и зрителем через непосредственного "разговора двух душ".

В ряде неудачных выставочных залов для работ Ротко особняком стоит комната Ротко в доме известного коллекционера Дункана Филлипса из Вашингтона. Дом Филлипса частично был и музеем. В 1960 г. Филлипс приобрел три работы Ротко ("Зеленое на красно-коричневом" 1953 г., "Оранжевое и красное на красном", 1957 г., "Зеленый и оранжевый на красном" 1956 г.), а спустя год разместил их в одной из комнат своего дома, специально предназначенной для этих картин. В небольшом прямоугольном помещении с искусственным верхним светом не было ничего, кроме живописи художника. Только в центре комнаты стояла простая скамья для сидения. Работы были повешены так, как хотел Ротко. Они были подобраны друг к другу, и представляли собой продуманную серию. Цветовые переклички создают взаимодействие между работами и их частями, усиливая драматизм, присутствующий конкретной работе художника. Комната Ротко Филлипса является практически идеальным выставочным залом для картин мастера. Хотя привередливый художник так не считал, многие исследователи отмечают, что настоящее знакомство со смыслом работ Ротко происходило у них именно здесь.

Первым опыт освоения пространства вокруг картины

были росписи для ресторана "Четыре времени года" ("Фор сизонс"), расположенном в здании Сигрем Билдинг, и впоследствии одного из лучших и самых дорогих ресторанов Нью-Йорка. Но проекту не суждено было воплотиться в реальность. Своим друзьям Марк Ротко говорил, что люди, которые будут приходить в этот ресторан, даже не взглянут на его картины [10]. Как бы его не пытались переубедить, он твердо решил, что расторгнуть контракт будет самым верным решением. Аннулирование сделки с Сигремом расшевелило прессу, которая стала с интересом следить за деятельностью художника. Полотна Ротко разошлись по всему миру, из-за этого очень сложно реконструировать первоначальный замысел художника. Девять из них висят в Национальной галерее в Лондоне, вторая группа – в Мемориальном музее Кавамура в Японии, а остальные – в коллекциях Национальной галереи искусств в Вашингтоне и у наследников Ротко.

Вдохновившись заказом для зала-ресторана, Ротко принимает новый заказ на оформление одной из комнат пентхауса в строящемся Гарвардском центре Халуоке, спроектированном испанским архитектором Хосе Луисом Серта. Комната пентхауса предназначалась для встреч Гарвардской верхушки. Однако в итоге в 1961 г. было решено сделать и здесь ресторан. Он был менее роскошен, чем "Четыре времени года", но и, безусловно, не предназначался "для рабочих". Снова началась борьба художника с заказчиками на предмет решения пространства. Казалось, художник наступает на те же грабли.

Заказчики хотели одну большую роспись, которая привлекала бы внимание обедающих, но не доминировала бы в среде, т.е. опять-таки имела чисто декоративный смысл. Ротко же важно было создать свою среду. Поэтому художник заявил, что он может сделать не одну, а больше работ за те же деньги. Ротко мечтал о духовном пространстве, которое создал бы цикл его работ, заполнивший бы все стены. В конце концов, ему предоставили полную свободу действий, вплоть до небольших изменений дизайна комнаты.

Прямоугольная комната будущего ресторана была длинной и узкой, приблизительно 14.5x6 м.. Большая часть западной стены по центру углублялась на 180 см. Восточная была разбита двумя дверными проемами, между которыми было расстояние, равное 120 см. Северная и южная стена были полностью отданы большим горизонтальным окнам высотой 136 см. Деревянные стены помещения Ротко покрасил в оливково-зеленоватый цвет. Вешать панели пришлось вплотную к потолку из-за небольшой высоты помещения.

В случае с этим заказом уже определенно можно говорить не только об организации пространства помещения самим художником, но и – что не менее важно – о соединении полотен в одно общее целое, об их связи друг с другом – т.е. о продуманном цикле работ. Ротко сделал 22 эскиза, по которым написал пять композиций. Серия состояла из триптиха ("Панели I", "Панели II", "Панели III", и двух одиночных работ ("Панели IV" и "Панели V"). В них Ротко дальше развил наработки росписей для ресторана Сигрэма. Формы стали сложнее. К ощущению некоего портала, входа, окна, прибавлялось чувство перекрываю-

щих красочное поле своей шириной столбов. Два (в центральной панели триптиха три) прямоугольника соединялись сверху и снизу полосами, в центре которых находились маленькие прямоугольники (узлы). Триптих заполнил находящуюся в углублении часть западной стены, два одиночных панно заняли восточную стену с двух сторон от дверных панелей. При первом взгляде на гарвардские работы складывается ощущение их стабильности, монументальности. Однако они, вывешенные по периметру, содержат разные варьирующиеся формы: от похожей на портал тончайшей формы пятой панели до столбообразных форм второй. Это ощущение добавляет геометрия стеклянных дверей и двух противоположных друг другу окон. Подвижность форм воздействует сильнее всего на зрителя, который тщетно должен был бы искать стабильности в этих головокружительных ритмах.

Все панели имели объединяющий их малиновый фон, варьирующийся от светлого к темному. Формы же написаны разными цветами: оранжевый в №1, черный в №2 и 4, коричневый в №3, белый в №5. Сам Ротко в разговоре с президентом Гарварда Натаном Пусеем, сказал, что он ассоциативно связывает свой триптих со Страстной пятницей, и что самая светлая его работа – это утро Пасхального воскресенья. Действительно, Ротко пытался выразить в своем цикле работ смерть и обновление. Но разрушение и созидание никак не выделены, и создают замкнутый циклический круг, из которого трудно вырваться.

Таким образом, Ротко создал пространство, в котором вошедший сюда человек, намеревающийся выпить, пообщаться с верхушкой Гарварда, оказывался во власти картин художника. Он стремился к тому, чтобы пришедший человек стал даже не зрителем, а участником духовного опыта, на которое направляют панно художника. Но для того, чтобы это произошло, вошедшего ничего не должно было отвлекать от его живописи. Опять Ротко попытался сократить проникновение света в комнату из окон, повесив на них занавески из стекловолокна. Он сделал все, что мог, однако остался недоволен работой: ему не нравились маленький потолок, все равно проникающий природный свет, и, самое главное, мебель. Но это был ресторан, диктующий свои законы оформления, и с мебелью ничего нельзя было поделать. Больше всего

художника раздражало то, что спинки стульев загораживают нижние части работ.

Пентхауз был преобразован в офисы Гарварда в 70-е гг, работы Ротко перестали быть нужны, и были помещены на хранение в музей Фогг при университете. Состояние панелей было крайне плачевным. Из-за того, что в ресторан все равно попадал дневной свет (заказчики не пользовались занавесками, придуманными Ротко), краски выцвели. Одна работа была порезана (около 6 см), другая имела восьмисантиметровую вогнутость, на третьей, очевидно, в пьяном угаре, было нацарапано чье-то имя.

В работах для Сигрэма и для Гарварда была создана игра форм, становящихся то порталами, то, наоборот, перекрывающими красочный слой столбами. Тот же смысл угадывается в работах конца 60-х годов, где края работы по периметру остаются белыми. Картины такого рода, висят на белой же стене, создают ощущение, что сами они – щель, отверстие, в которое смотрит зритель. Более подробно о Гарвардских панно и работах 60-х годов будет сказано далее.

Сам художник всю жизнь мечтал для размещения своих работ о небольших помещениях, похожих на капеллы, которые были бы рассеяны по всей территории Америки. В них должна была висеть только одна работа художника. Свет должен был быть приглушен, а само помещение напоминало бы склеп или пещеру, в центре которых звучала бы картина Ротко. Подобные капеллы должны были быть удалены от города, чтобы опыт общения с работой художника стал целью для человека, а не случайностью. Главным для Ротко было то, чтобы его картины находились в специально созданной для них среде. И чтобы эта среда чутко улавливала звучание его живописи, концентрировала внимание на ней.

Хьюстонская капелла была последним и одним из самых важных произведений творчества Марка Ротко, над которым он работал совместно с Домиником и Джоном де Меннилом. Эта современная работа религиозного искусства, капелла, построенная для Католического университета Святого Фомы в Хьюстоне, сопоставима по важности с Капеллой Четок в Вансе, построенной и декорированной Анри Матиссом или с Капеллой во французском местечке Роншан, построенной по проекту Ле Корбюзье.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Anfam, D. Abstract Expressionism. New York. 1990.
2. Anfam, D. Mark Rothko. The Works on Canvas: a catalogue raisonne. Yale University Press, New Heaven and London, National Gallery of Art, Washington, 1998
3. Breslin, J.E.B. Mark Rothko: a Biography. The University of Chicago Press, 1993
4. Clearwater, B. The Rothko Book, UK. 2007
5. Mark Rothko: the Seagram Mural Project (Catalogue). Tate Gallery Liverpool. 1988
6. Всеобщая история архитектуры в 12-ти томах. Том 11. Архитектура капиталистических стран XX в. / Отв. ред. А.В.Иконникова. М., 1973
7. Всеобщая история искусств. Том 6. Книга первая. Искусство 20 века \под общей редакцией Б.В. Веймарна и Ю.Д. Колпинского, М., 1965
8. Дайана Уолдмэн. Марк Ротко. 1903–1970. Ретроспектива. Нью-Йорк, 1978
9. Ротко, К.// Марк Ротко. К 100-летию со дня рождения. Материалы международной конференции
10. Якоб Бааль-Тешува. Ротко. М. 2006