

О.С. Шпилько

искусствовед, независимый исследователь

[olya.shpilko@gmail.com](mailto:olya.shpilko@gmail.com)

## О КОНЦЕПЦИЯХ «ПУСТОТЫ» И «ПОЛНОТЫ» В ТВОРЧЕСТВЕ ИВА КЛЯЙНА И НОВЫХ РЕАЛИСТОВ

Произведения Ива Кляйна, одного из самых неоднозначных художников группы новых реалистов, многократно интерпретировались то с точки зрения неоавангардного характера его практики, то как предвестие концептуализма. Одним из ключей к таким трактовкам была репрезентация пустоты Кляйном, в частности, его выставка «Пустота» в Galerie Iris Clert 1958 года. В статье предпринимается пересмотр концепции пустоты в творчестве художника; и анализ ее в контексте искусства нового реализма и современной Кляйну художественной ситуации выявляет ее как самостоятельное явление, которое нужно освободить от начинающих закрепляться, но по своей сути поверхностных связей с «пустотными» традициями двадцатого века.

**Ключевые слова:** Ив Кляйн, неоавангард, новый реализм, полнота, пустота

Works of Yves Klein, one of the most ambiguous Nouveaux réalistes, have been interpreted a lot in terms of the neo-avant-garde character of his practice, or as precursor of the conceptual art. The clue was mostly in Klein's representation of the void, in particular, in the eponymous exhibition of his in Galerie Iris Clert in 1958. The article aims to reassess the concept of void in Klein's oeuvre. Its examination in the context of the Nouveau Réalisme and contemporary to Klein artistic situation reveals it as a totally self-contained phenomenon which should be released from already consolidating but essentially superficial links to the various "void" traditions of the twentieth century.

**Keywords:** Yves Klein, neo-avant-garde, Nouveau Réalisme, plentitude, void

### I. Вступление

Не так давно наступивший двухтысячный год, закрыв вековую страницу в истории искусства, дал исследователям формальную возможность приступить к изучению двадцатого столетия не с тех зыбких позиций, когда они находились внутри изменчивого процесса, а с позиции извне. Выстроенные ими связи могли отныне получить неприкосновенный статус и прочно прикрепиться к большой истории искусства. Одним из главных предметов исследования стала пустота.

Пустота проявила себя в искусстве двадцатого века двумя способами.

Первый способ – пустота как концепция, которой обусловлено появление монохромной живописи и которая впервые претворилась в ряде монохромных супрематических квадратов Казимира Малевича. Несмотря на то, что словарь исторического авангарда понятие «пустоты» заменял понятием «нуля» (его употреблял в том числе и Малевич), мы предлагаем остановиться на термине «пустота». Обратившись к Хосе Ортега-и-Гассету, мы увидим, как уже в 1924 году философ использовал его для того, чтобы объяснить появление авангардной живописи. В своей статье «О точке зрения в искусстве» он проследил, как ближнее видение художника, сфокусированное на плотных, почти осязаемых, скульптурных формах (первый представитель такого видения – Джотто), сменилось дальним, или расфокусированным, видением. В дальнем видении исчезает иерархическая структура: «видимое пространство становится однородным <...> предметы, удаляясь, теряют свою телесность, плотность, цельность и превращаются в чистые хроматические сущности, лишённые полноты, упругости, выпуклого объема»<sup>1</sup>. Переходя из ближнего видения в область дальнего, писал Ортега-и-Гассет, вещь дематериализуется. Отсюда он вывел предмет дальнего

О.С. Шпилько *О концепциях «пустоты» и «полноты»  
в творчестве Ива Кляйна и новых реалистов*

видения и предмет новой авангардной живописи – «пустота как таковая»<sup>2</sup>.

Второй способ – пустота как практика, который стал доминировать в середине века (прежде всего, можно назвать концептуализм), и в конце его стал ассоциироваться с необъектными эфемерными формами искусства, например, с перформансом.

В этой линии, которая может показаться довольно стройной и, начинаясь в авангарде, ведет к полному уничтожению материального произведения искусства во второй половине двадцатого века, одну из опорных точек неизменно составляло творчество Ива Кляйна – его монохромны и в особенности его выставка «Пустота». Считая нужным извлечь искусство Кляйна из широкого ряда «пустотных» работ, мы рассмотрим его творчество в контексте творчества группы новых реалистов, к которой он принадлежал, и в контексте культуры 1950-1960-х годов; покажем не просто отличие, но антагонистичность в этом пункте авангардной и неоавангардной практик.

## II. Пустота

Группу новых реалистов, подписавших свой первый манифест в 1960 году, помимо Ива Кляйна составили Арман, Жан Тэнгли, Марсиаль Райс, Франсуа Дюфрен, Жак Виллегле, Реймонд Хайнс и Даниэль Сперри. Позднее к ним присоединились Христо, Сезар, Ники де Сен-Фаль, Миммо Ротелла, Жерар Дешан. Строго говоря, у этих художников не было ни единой общей, ни индивидуальной стратегии. Теоретик группы – критик Пьер Рестани – настаивал на ее преемственности с дадаизмом. Однако вопрос, в каких все-таки отношениях новые реалисты состояли с представителями авангарда, в частности, с Марселем Дюшаном (одна из основополагающих выставок нового объединения, устроенная Рестани в 1961 году, называлась «40 градусов выше дада»)<sup>3</sup>, до сих пор не решен. Новые реалисты, в отличие от параллельно им развивающихся групп и течений, действительно почти буквально восприняли приписанный им титул неоавангардистов. «Почти системным образом участники группы открывали, переосмыслили и перераспределяли модернистские парадигмы 1916-36 годов, предвосхищая то, как рекламные агентства будут позже обкрадывать культуру авангарда: редимейд (Арман), монохром (Кляйн), сконструированная кинетическая скульптура (Тэнгли) и коллаж (Дюфрен, Хайнс, Ротелла, Виллегле)<sup>4</sup>. Но представляется важным из всех обособить связанную с монохромной живописью и возродившуюся в неоавангарде концепцию пустоты. Можно решить, что пустота, соотносимая прежде всего с творчеством Ива Кляйна, так же была заимствована у авангарда, и эту преемственность отмечали многие, в том числе Екатерина Андреева в своей книге «Все и Ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX века». Мы же хотим обратить внимание на ряд существенных различий, способных убедить в том, что к формально схожим изменениям – к репрезентации пустоты – художники авангарда и неоавангарда пришли совершенно разными путями.

В начале двадцатого века главное, что символизировала пустота в искусстве, это долгожданный «выход за нуль» – в беспредметность. Путь этот был абсолютно последователен и заключался во все более радикальной редукции художественных средств, доведенной до своего логического конца. Так, например, в супрематизме все формы были сведены к трем основным фигурам – квадрату, кругу и кресту. Живописный же элемент сокращался согласно следующей, выделенной Малевичем, закономерности: супрематизм, он писал, в своем историческом развитии имел три ступени – черного, цветного и белого, цвет постепенно угасал, и в белом он исчез<sup>5</sup>. Именно супрематизм, используя монохромную живопись как одну из ключевых «редукционных» художественных стратегий, дал беспрецедентное по своей значимости произведение исторического авангарда – «Черный квадрат»<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Там же, С.190.

<sup>3</sup> Известно, что некоторые участники группы, в том числе Ив Кляйн, отрицали свою связь с дадаистами.

<sup>4</sup> Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yves-Alain; Buchloh, Benjamin H.D. Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism. London, 2004. P. 434.

<sup>5</sup> Малевич, Казимир. Черный квадрат. СПб., 2008. С. 57.

<sup>6</sup> Buchloh, Benjamin H.D. The primary colors for the second time: a paradigm repetition of the neo-avant-garde // October 37. Summer 1986. P. 43.

O. Shpilko *On the concepts of “void” and “plentitude” in the art of Yves Klein and Nouveaux Réalistes*

Но «ничтожащий» (в терминах Андреевой) характер авангарда был не просто стихийной тенденцией, а сознательной манифестацией<sup>7</sup>, и вследствие декларативной природы манифестации стремящаяся к нулю форма не могла исчезнуть бесследно: художники должны были предъявить зрителю некое свидетельство, то есть парадоксальным образом попытаться воплотить оставшееся после их разрушительного акта «ничто». Это мог быть монохромный холст, пустой звук или характерный жест.

Для того, чтобы сравнить понятие пустоты в начале и в середине века, можно сопоставить два произведения, авангарда и неоавангарда, использовавших один и тот же прием – «Поэму конца» эгофутуриста Василиска Гнедова (которая была воспроизведена и на бумаге как белый лист, но задумывалась в первую очередь как перформативное действие)<sup>8</sup> и пьесу «4'33"» Джона Кейджа. Обе формально являли собой пустоту. Но если в первом случае, как свидетельствовал Владимир Пяст, представление состояло «только из одного жеста руки, быстро поднимаемой перед волосами и резко опускаемой вниз, а затем вправо вбок»<sup>9</sup>, то во втором случае пустотное действие на сцене длилось почти пять минут. Субъективно этот временной отрезок должен был казаться еще дольше, раздуваясь от напряжения зрительского негодования, наполняясь устремившимися на сцену посторонними звуками. В первом случае произведение было сокращено до минимума, лишено протяженности как пространственно, так и темпорально, сведено к моменту. И такая смена традиционно длящегося времени «симультизмом и взрывом, сжимающими линейное движение в мгновение вспышки», по мнению Екатерины Бобринской, отражала сам дух авангарда<sup>10</sup>. Во втором случае произведение было, ровно наоборот, устремлено вовне. Пустота была наделена совершенно противоположными от авангарда качествами, была неотделима от чрезмерности реальности 1960-х, которая, как среди других отмечала Сьюзен Сонтаг, «зиждилась на избытке», «на принципе избыточности, главном недуге нынешней жизни»<sup>11</sup>. Более того, пустота разделяла экспансивный характер этой избыточности, будучи не в состоянии удержаться в рамках традиционного произведения искусства, она выплескивала себя в среду и растворялась в ней.

Это ключевое различие в характере пустоты авангардной и неоавангардной можно точно так же обозначить на примере монохромной живописи. «Квадраты» Малевича состоят из двух плоскостей, одна из которых создает раму, ограничивая таким образом помещенное внутрь изображение, урезая его. Ив Кляйн же, наоборот, намеренно избегал всяких ограждений для цвета. Его монохромы не только не имели ни живописной, ни реальной рамы, но даже грани картин, как на выставке «Голубая эпоха» в миланской Galleria Apollinaire 1957 года, были выкрашены в синий пигмент<sup>12</sup>. Иногда художник скруглял углы холстов с помощью специальных деревянных планок, обращаясь к давно установленному фигуральному эквиваленту бесконечного – к форме круга, и тем самым еще больше стремясь к эффекту беспредельного заполнения пространства сущностью монохромов<sup>13</sup>. Нельзя не привести в пример рисунок Кляйна, названный им «Малевич, или Пространство, увиденное издалека», где Малевич, стоя у мольберта, рисует монохром Кляйна, висящий перед ним на стене<sup>14</sup>.

Знаменательным примером послевоенного триумфального шествия пустоты стала выставка Ива Кляйна «Специализация чувствования в состоянии первовещества как стабилизированной

<sup>7</sup> Что отметил Петер Бюргер на примере Марселя Дюшана: «Реди-мейды Дюшана – не произведения искусства, а манифестации» (*Бюргер, Петер. Теория авангарда. М., 2015. С. 81*).

<sup>8</sup> Есть много подтверждений тому, что футуристы в своем творчестве ориентировались именно на устное исполнение своих текстов, а не на письменное. Это и фонетический строй их произведений; и то, что, к примеру, в манифесте «Буква как таковая» поэт назван «речаром»; и постоянная работа футуристов с форматом книги (с начертанием букв, в частности) с целью оживить «мертвое» письменное слово.

<sup>9</sup> Пяст, Владимир. Встречи. М., 1997. С.176.

<sup>10</sup> Бобринская, Екатерина. Русский авангард: границы искусства. М., 2006. С.14.

<sup>11</sup> Сонтаг, Сьюзен. Против интерпретации и другие эссе. М., 2014. С.23.

<sup>12</sup> Brougher, Kerry, et al. Yves Klein: with the void, full powers. Washington, 2010. P.27.

<sup>13</sup> Karmel, Pepe. Yves Klein: art and alchemy // Art in America [Интернет-журнал]. Май 2010. URL: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/yves-klein/> (дата обращения: 11.09.15).

<sup>14</sup> Brougher, Kerry, et al. Yves Klein: with the void, full powers. Washington, 2010. P.278.

О.С. Шпилько *О концепциях «пустоты» и «полноты»  
в творчестве Ива Кляйна и новых реалистов*

живописной чувствительности», открывшаяся в 1958 году в парижской Galerie Iris Clert. Быстро закрепившееся за ней более короткое название «Пустота» (Le Vide), вкуче с газетными заголовками, сообщавшими о выставке пустоты («Да здравствует ничто!», «Революция пустотой», «Экспозиция белого»<sup>15</sup> и т.д.)<sup>16</sup>, надолго определили однозначность трактовки произведения Кляйна, чье появление ставилось в зависимость от разрушительного импульса авангарда. Здесь стоит опять задать вопрос, насколько утверждение этой связи правомерно.

Чтобы опровергнуть ее, к названной выставке стоит применить формулу, которую Ив Кляйн сам вывел для своего творчества в 1957 году: «Мои работы – это только пепел моего искусства»<sup>17</sup>. Зритель в понимании художника видел не пустоту, а лишь ту часть его творчества, которая могла быть зафиксирована в материале. И то небольшое, что было открыто взгляду – есть результат непреднамеренной (в отличие от исторического авангарда) редукции формы. «Пепел, эти останки – не ничто. <...> Они еще помнят языки пламени, в которых они родились и в которых они остаются. А значит, в этих останках есть то истинное содержание»<sup>18</sup>, в котором [Вальтер] Беньямин видел эпистемическую, эстетическую, этическую ставку всякой критики, каковую он противопоставляет в знаменитом тексте простому комментированию «вещного содержания», – писал Жорж Диди-Юберман в своем развернутом анализе минималистской скульптуры, в частности, большого черного куба Тони Смита<sup>19</sup>. Маркировка этих двух этапов (собственно горение и продукт его – пепел) заключена в двухчастной структуре, которая, как заметил Дени Риу, неизменно повторялась в большинстве работ Кляйна. Именно она дает ключ к осмыслению нематериального у Кляйна<sup>20</sup>.

Самым наглядным образом эта структура выявлена в его «Монотонной симфонии», представление которой занимало сорок минут: половину из них звучал один монотонный звук, другую – следующие за ним эхо и молчание<sup>21</sup>. Аналогичным образом «вещное содержание» выставки «Пустота» следовало за более ранним, хотя и скрытым от зрительских глаз, этапом – насколько возможно длительным пребыванием в галерее самого художника. Кляйн собственноручно перекрасил стены в белый, чтобы стать исполнителем очищения этого «пропитанного предыдущими выставками» пространства, и далее, превратив его в свою мастерскую – «специализации» его атмосферы<sup>22</sup>. Таким образом, будучи с виду пустым, пространство было насыщено невидимой материей, присутствие которой, однако, могло быть легко поставлено под сомнение, потому как ощутить его трудно, если не невозможно.

Становится очевидным, что пустота Кляйна не была напрямую связана ни с предваряющей ее и до сих пор инертной «ничтожащей» практикой авангарда, ни со следующим за ней хронологически процессом дематериализации произведения искусства, который прослеживала Люси Липпард<sup>23</sup>, а если и являлась частью традиции, то гораздо более обширной – не исключительно западной модернистской – традиции дзен буддизма, с которым художник мог близко познакомиться во время своего пребывания в Японии в 1952-1954 годах<sup>24</sup>. В буддизме пустота не бесплодна, а наоборот, потенциально заключает в себе абсолютную полноту мироздания, что парадоксальным образом артикулировал Альбер Камю. Записка, которую писатель и философ послал Кляйну после посещения выставки «Пустота», говорила: «С пустотой, неограниченные полномочия» («Avec le vide, les pleins pouvoirs»)<sup>25</sup>, в оригинале фактически отождествляя понятия «пустоты» и «полноты». Справедливо

<sup>15</sup> Или «Экспозиция пустого», так как «белое» и «пустое» во французском языке может обозначаться одним и тем же словом.

<sup>16</sup> Riout, Denys. Yves Klein. Manifeste l'immatériel. Paris, 2004. P.73.

<sup>17</sup> Klein, Yves. 1928-1962. Selected writings. London, 1974. P.35.

<sup>18</sup> Курсив – Ж. Диди-Юберман.

<sup>19</sup> Диди-Юберман, Жорж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб., 2001. С.168.

<sup>20</sup> Riout, Denys. Yves Klein. Manifeste l'immatériel. Paris, 2004. P. 46.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Ibid, P. 63.

<sup>23</sup> См. Lippard, Lucy. Six years: the dematerialization of the art object from 1966 – 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries. London, 1973.

<sup>24</sup> Brougher, Kerry, et al. Yves Klein: with the void, full powers. Washington, 2010. P.55.

<sup>25</sup> Cabañas, Kaira M. The myth of nouveau réalisme. Art and the performative in postwar France. New Haven; London, 2013. P.55.

O. Shpilko *On the concepts of “void” and “plentitude” in the art of Yves Klein and Nouveaux Réalistes*

сказать, что амбивалентность пустоты, «взаимопереходность нулевой и всёческой концепций творчества»<sup>26</sup> были известны и историческому авангарду, и свойственны «Черному квадрату», в частности. Однако в отличие от множества абстрактных потенциалов, которые включает ноль, содержание пустоты у Кляйна, как показано выше, во-первых, было предельно конкретно, а во-вторых, находилось в созвучии с общим избыточным характером культуры.

### III. Полнота

То, что именно наполненность и избыточность определяли современную новым реалистам культуру, можно прочесть непосредственно у их теоретика Пьера Рестани. Он писал, что искусство нео-дада есть «аналитическое осмысление современного барокко»<sup>27</sup>, отсылая нас к стилю, отличающемуся именно своей чрезмерностью и переполненностью эффектами. Это могло бы казаться субъективным суждением Рестани, но данную параллель подтверждают и слова Умберто Эко. «В современной научной вселенной, как в барочной архитектуре и живописи, разные компоненты наделены равной ценностью и значением, и вся конструкция стремится к тотальному, бесконечному», – писал он о новейшей культуре в 1962 году, одновременно подчеркивая ее экспансивный характер<sup>28</sup>. Как стремился за пределы холста синий цвет Ива Кляйна, то переходя на стороны подрамников, то перетекая в среду вместе со множеством взлетевших синих воздушных шаров в Galerie Iris Clert в 1957 году, так и звук в монотонной симфонии «сбивал с толку, создавая ощущение устремления, чувственности вне и за пределами времени»<sup>29</sup>.

Эта новая логика искусства, логика чрезмерности и экспансивности, скорее становится очевидной в том, как трансформировались произведения других новых реалистов – Армана, Жана Тэнгли, Марсиаля Райса, Сезара. Важно отметить, на каком основании Рестани объединял их с Кляйном, а именно – на основании общего художественного приема – «выражения через количество», прописанного в третьем манифесте критика «Новый реализм: что нужно о нем думать?». Теоретик писал: «Начиная с 1959 года и как раз до первой Парижской биеннале, где были выставлены монохромные пропозиции Ива Кляйна, машина для живописания Тэнгли («Метаматик») и палисад Реймонда Хайнса, я вывел общий знаменатель для их столь разных по силе выступлений, которые до сих пор эволюционировали совершенно независимо друг от друга: общий и основной способ присвоения реальности, лежащий в феномене количественного выражения (всепроникающий цвет у Ива Кляйна, механическое одушевление у Тэнгли, подборка рваных афиш у Хайнса)»<sup>30</sup>. Таким образом, реплика Армана на выставку Кляйна «Пустота» – его инсталляция «Полнота» в той же Galerie Iris Clert в 1960 году (пространство было до предела заполнено предметами быта, сваленными, как на помойке) – антагонистична первой лишь внешне, внутренне же они движимы одной и той же силой.

Этот «количественный» прием, отмеченный Рестани, связан и со скачком массового производства товаров – новой гранью действительности, открывшейся в 1960-х годах. Во Франции, по сравнению с США, взрыв потребления был довольно скромным: в 1961 году только один из восьми во Франции имел машину, по сравнению с тремя из восьми в США, писал Дэвид Хопкинс. Однако, уточнял он, утопический образ роскошного будущего распространялся быстро и активно<sup>31</sup>. Экономический цикл производства и накопления товаров стал определяющим как для общественного послевоенного сознания французов, так и для визуального облика городов. Определяющим он стал и для творчества новых реалистов, которые в погоне за реальностью обратились в том числе и к этой новой образности чрезмерности. Кульминационной точкой этого явления Пьер Рестани видел 1962 год, когда в рамках групповой выставки в амстердамском

<sup>26</sup> Андреева, Екатерина. Все и Ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб., 2011. С.69.

<sup>27</sup> Restany, Pierre. Le nouveau réalisme. Paris, 1978. P.31.

<sup>28</sup> Цит. по: Андреева, Екатерина. Все и Ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб., 2011. С.220.

<sup>29</sup> Klein, Yves. 1928-1962. Selected writings. London, 1974. P.17.

<sup>30</sup> Restany, Pierre. Le nouveau réalisme. Paris, 1978. P.288-289.

<sup>31</sup> Hopkins, David. After modern art. 1945 – 2000. Oxford, 2000. P.76.

О.С. Шпилько *О концепциях «пустоты» и «полноты»  
в творчестве Ива Кляйна и новых реалистов*

Stedelijk Museum «Dylaby» по случаю смерти Виллема Сандберга Марсиаль Райс представил «Пляж Райса». Рестани назвал работу «бассейном-ассамбляжем», сейчас вернее будет определить ее как инсталляцию, которая объединила фотографии купающихся в полный рост и многочисленные атрибуты пляжного отдыха: спасательные круги, надувные игрушки и прочее. Над всем доминировала неоновая надпись «Пляж Райса»<sup>32</sup>. Таким образом, новая форма искусства, появившаяся в творчестве новых реалистов и уже позже именованная то энвайронментом, то инсталляцией, была предопределена количественным натиском художественной материи, которой стало тесно не только в рамках двухмерной поверхности (будь это картина или ассамбляж), но даже в рамках традиционного трехмерного представления. Марк Розенталь отмечал, что «инсталляция умножает и увеличивает возможности скульптуры как медиума», и в этом новом виде искусства «целостность одной единственной работы и фокус на ее одну покидаются в пользу множественности объектов, образов и опытов, которые извергаются вперед без оглядки на границы»<sup>33</sup>. Это форма, которая обладает центробежной силой, приумножает и выплескивает себя в среду, преодолевая свои собственные границы – границы рамы, как в случае с живописью Кляйна; границы пьедестала, как в случае с единичной изолированной скульптурой; или границы музея или галереи, как в случае ленд-арта.

Два этих принципа, характерных для нового формообразования 1960-х – множественность как разнообразие и приумножение как экспансия – можно проследить почти у каждого из новых реалистов.

Так, произведения Жана Тэнгли создавались буквально из ширпотреба, из огромного числа металлических предметов и механизмов, составлявших в итоге единый организм. Приращением все новых деталей художник был озабочен больше, чем способностью машины работать, писал Кэлвин Томкинс<sup>34</sup>: как известно, его «Оммаж Нью-Йорку» – саморазрушающаяся скульптура из моторов, колес, труб и металлического хлама, представленная в саду нью-йоркского Музея современного искусства в 1960 году – в итоге работала и разрушалась совсем не так, как было задумано в начале, что повторялось и с некоторыми другими произведениями художника. Такое же множество вещей машины Тэнгли должны были производить или, наоборот, уничтожать в результате своей работы. Его механизм «Метаматик», например, создавал абстрактные рисунки в промышленных масштабах. Нам важно отметить, что эта работа не только критиковала живопись информель, но фактически, как указывал Пьер Рестани, представляла собой структуру, осуществляющую «механический партеногенез»<sup>35</sup>, умножение самой себя – то есть, опять же, ярко выраженную пространственную экспансию.

В этом же ряду находится творчество Сезара, который также работал с металлом. Один из немногих новых реалистов, он начинал скульптором, а не живописцем. Уже его первые работы – барельефы, созданные в результате наслоения массы металлических пластин – буквально фиксировали собой феномен накопления. Рестани писал, что сюжет этих его объектов – «собственно металл, аккумуляция составных частей, их нарастание, их количественное выражение»<sup>36</sup>. Самые известные произведения Сезара, которые он называл «Компрессиями», были созданы путем сжатия отработавших свой ресурс автомобилей, мотоциклов или другого металлолома под гигантским американским прессом последней модели, появившимся вблизи Парижа в 1960 году. С 1961 года «Компрессии» перестали быть просто апроприацией, а стали появляться в результате осуществления художником контроля над прессом<sup>37</sup>. И несмотря на то, что процесс рождения этих работ – это процесс сжатия материала (то есть уменьшения его формы), конечная цель его находится в совершенном согласии с той ситуацией всеобщей чрезмерности и изобилия, которую мы

<sup>32</sup> Restany, Pierre. Le nouveau réalisme. Paris, 1978. P.94.

<sup>33</sup> Rosenthal, Mark. Understanding installation art. From Duchamp to Holzer. Berlin, 2003. P.25.

<sup>34</sup> Tomkins, Calvin. The bride and the bachelors. Five masters of the avant garde. Harmondsworth, 1976. P.172.

<sup>35</sup> Restany, Pierre. Le nouveau réalisme. Paris, 1978. P.31.

<sup>36</sup> Restany, Pierre. César. New York, 1976. P.86.

<sup>37</sup> Durozoi, Gerard. Le nouveau réalisme. Paris, 2007.26.

O. Shpilko *On the concepts of “void” and “plentitude” in the art of Yves Klein and Nouveaux Réalistes*

рассматриваем. Эта цель – уместить на минимальном пространстве максимальное количество вещества. К концу 1960-х годов, исследуя возможности новых синтетических материалов, Сезар пришел к созданию работ с говорящим и важным для нас названием – «Экспансии», которые по своей сущности вторят умножающим самих себя «Метаматикам» Жана Тэнгли. Смесь полиэфира и изоцианатов, которую разводил художник, в результате контакта с фреоном вступала в реакцию и начинала существенно увеличиваться в объеме, приумножаясь в разы по сравнению с исходным количеством материала, после чего обретала конечную, похожую на органическую, форму<sup>38</sup>.

В художественном осмыслении Армана реальность общества потребления с его культом накопления вылилась в обширнейшую серию «Аккумуляций», чаще всего формируемых скоплением предметов одного и того же вида. Как и Сезар, Арман сначала опробовал прием на плоской поверхности: первая настоящая аккумуляция, по его словам, появилась в 1959 году, когда он купил множество радио ламп по десять франков, чтобы потом окрасить их и прикрепить к холсту. Это было отправной точкой для дальнейших объектов серии<sup>39</sup>. В 1962 году, осознав недостаточность двухмерной поверхности для своих произведений, Арман пришел к созданию трехмерных объектов – коробок, также наполненных множеством идентичных предметов разной степени изношенности, во власти которых оказалось общество. Он аккумулялировал часы, тюбики с краской, телефонные трубки, чайники, даже сами денежные купюры.

Здесь важно указать на разницу между новыми реалистами и американскими поп-артистами, с которыми первых часто сравнивают. Несомненно, у них было много общего, и в первую очередь – обращение к современной им реальности общества потребления, к феномену массового производства и перепроизводства и, что закономерно, к новым технологиям в искусстве. Однако тот количественный прием, о котором сейчас идет речь, у них принципиально разный. Поп-артисты работали с мультиплем, который Катрин Милле определяла как «произведение искусства, сделанное во множестве экземпляров, идентичных друг другу (в отличие от гравюры, где качество меняется в зависимости от тиражного номера) и без предшествующего им оригинала (мультипл – это не репродукция)»<sup>40</sup>. Таким образом, множественность поп-арта – это множественность одного и того же; в случае же с Арманом, Тэнгли, Сезаром очевидно, что их множественность не однородная, но насыщена самыми разнообразными проявлениями реальности, пусть разница между ее элементами и варьируется от менее очевидной (у Армана) к более очевидной (у Тэнгли). Интересно в связи с этим отметить, что первые свои работы, которые Арман начал делать после своего незрелого живописного периода, назывались «Печати» (Cachets) и были созданы именно в печатной технике, о которой писала Милле. Они представляли собой листы бумаги, плотно покрытые отпечатками с резиновых штемпелей. Последние, и самые сложные, были сделаны художником в конце 1958 года, после чего он и перешел к «Аккумуляциям»<sup>41</sup>. Пьер Рестани неоднократно подчеркивал, что Арман, в отличие от Энди Уорхола, не показывает бесконечное повторение одного и того же предмета, а подчеркивает уникальность каждого из использованных им. «Не все предметы одинаковы, но Арман показывает нам, что мы обходимся с ними, как будто это так», – писал Генри Мартин о художнике в конце 1960-х годов<sup>42</sup>.

Здесь можно еще раз вспомнить о монохромах Ива Кляйна. Как в аккумуляциях Армана, в них можно ошибочно увидеть проявление поп-артистской серийности. Однако подобно Арману, Кляйн в этом, казалось бы, нулевом акте живописи акцентировал не тождественное, а различное, даже если это и являло «почти шизофренический разрыв между живописным содержанием Кляйна и тем чувственным опытом, который он хотел извлечь»<sup>43</sup>. По Кляйну, его зритель представал перед целым

<sup>38</sup> Restany, Pierre. César. New York, 1976. P.157.

<sup>39</sup> Arman. Arman, or four and twenty blackbirds baked in a pie or why settle for less when you can settle for more. New York, 1968. P.29.

<sup>40</sup> Millet, Catherine. L'art contemporain en France. Paris, 1987. P.320.

<sup>41</sup> Arman. Arman, or four and twenty blackbirds baked in a pie or why settle for less when you can settle for more. New York, 1968. P.12.

<sup>42</sup> Ibid, P.36.

<sup>43</sup> Buchloh, Benjamin H.D. The primary colors for the second time: a paradigm repetition of the neo-avant-garde // October 37. Summer 1986. P.49.

О.С. Шпилько *О концепциях «пустоты» и «полноты»  
в творчестве Ива Кляйна и новых реалистов*

спектром реальностей, и, переходя от одного монохрома к другому, он «незамедлительно проникал во вселенные синего цвета»<sup>44</sup>. «Вселенная каждой отдельно взятой картины, – писал художник, – несмотря на одинаковый синий цвет и одинаковый стиль письма, проявляла себя как совершенно особенная сущность с отличной от других атмосферой; ни одна вселенная не была похожа на другую, не более, чем живописный момент или поэтический момент похож один на другой»<sup>45</sup>.

#### IV. Заключение

Произведения Ива Кляйна – при тщательном анализе и взятые в контексте творчества новых реалистов, к которым принадлежал Кляйн и чье существование он определил<sup>46</sup> – теряют ту очевидную связь с историческим авангардом, которую им легко приписать. Пустота Кляйна оказывается частным вариантом концепции полноты и чрезмерности, которая нашла отражение в искусстве 1950-1960-х годов и со всей очевидностью проявилась в творчестве Армана, Сезара, Жана Тэнгли и др. Не является пустота Кляйна и предвестником концептуального искусства, как часто можно прочесть в исследованиях. И если есть у них нечто общее, то только то, что как в концептуализме реализации предшествует идея, так и у Кляйна процесс создания произведения делится на две фазы: нематериальную и предметную. Однако эта нематериальная часть не может быть выражена вербально, как в концептуализме. Будучи не проговариваемой, она при этом, заполняя пустотные формы, предельно конкретна, что и отличает пустоту Кляйна от буддистской пустоты, заключающей в себя лишь абстрактное множество смыслов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева, Екатерина. Все и Ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб., 2011.
2. Бобринская, Екатерина. Русский авангард: границы искусства. М., 2006.
3. Бюргер, Петер. Теория авангарда. М., 2015.
4. Диди-Юберман, Жорж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб., 2001.
5. Малевич, Казимир. Черный квадрат. СПб., 2008.
6. Ортега-и-Гассет, Хосе. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
7. Пяст, Владимир. Встречи. М., 1997.
8. Сонтаг, Сьюзен. Против интерпретации и другие эссе. М., 2014.
9. Arman. Arman, or four and twenty blackbirds baked in a pie or why settle for less when you can settle for more. Нью-Йорк, 1968.
10. Brougher, Kerry, et al. Yves Klein: with the void, full powers. Вашингтон, 2010. 352 p.
11. Buchloh, Benjamin D. Neo-avantgarde and culture industry. Essays on European and American art from 1955 to 1975. Кембридж; Лондон, 2003.
12. Buchloh, Benjamin D. The primary colors for the second time: a paradigm repetition of the neo-avant-garde // October. 1986. №37. С. 41-52.
13. Cabañas, Kaira M. The myth of Nouveau Réalisme. Art and the performative in postwar France. Нью-Хейвен; Лондон, 2013.
14. Durozoi, Gerard. Le nouveau réalisme. Париж, 2007.
15. Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain, Buchloh, Benjamin H.D. Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism. Лондон, 2004.
16. Hopkins, David. After modern art. 1945-2000. Оксфорд, 2000.
17. Karmel, Pepe. Yves Klein: art and alchemy // Art in America. Интернет журнал. Май 2010. URL: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/yves-klein/> (дата обращения: 11.09.15).
18. Klein, Yves. 1928-1962. Selected writings. Лондон, 1974.
19. Lippard, Lucy. Six years: the dematerialization of the art object from 1966-1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries. Лондон, 1973.
20. Millet, Catherine. L'art contemporain en France. Париж, 1987.

<sup>44</sup> Ibid, P.49-50.

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Напомним, что группа официально распалась со смертью Ива Кляйна.

O. Shpilko *On the concepts of “void” and “plentitude” in the art of Yves Klein and Nouveaux Réalistes*

21. Restany, Pierre. *César*. Нью-Йорк, 1976.
22. Restany, Pierre. *Le nouveau réalisme*. Париж, 1978.
23. Riout, Denys. *Yves Klein. Manifester l'immatériel*. Париж, 2004.
24. Rosenthal, Mark. *Understanding installation art. From Duchamp to Holzer*. Берлин, 2003.
25. Tomkins, Calvin. *The bride and the bachelors. Five masters of the avant garde*. Хармондсворт, 1976.

REFERENCES

1. Andreeva, Ekaterina. *Vse i Nichto: simvolicheskie figury v iskusstve vtoroy poloviny XX veka* [All and Nothing: symbolic figures in the art of the second half of the XX century]. Saint-Petersburg, 2011.
2. Arman, or four and twenty blackbirds baked in a pie or why settle for less when you can settle for more. New York, 1968.
3. Bobrinskaya, Ekaterina. *Russkiy avangard: granitsy iskusstva* [Russian avant-garde: limits of art]. Moscow, 2006.
4. Brougher, Kerry, et al. *Yves Klein: with the void, full powers*. Washington, 2010.
5. Buchloh, Benjamin D. *Neo-avantgarde and culture industry. Essays on European and American art from 1955 to 1975*. Cambridge; London, 2003.
6. Buchloh, Benjamin D. 'The primary colors for the second time: a paradigm repetition of the neo-avant-garde' in *October*. 1986. №37. P. 41-52.
7. Burger, Peter. *Teoriya avangarda* [Theory of the avant-garde]. Moscow, 2015.
8. Cabañas, Kaira M. *The myth of Nouveau Réalisme. Art and the performative in postwar France*. New Haven; London, 2013.
9. Didi-Huberman, Georges. *To, chto my vidim, to, chto smotrit na nas* [What we see, what looks at us]. Saint-Petersburg, 2001.
10. Durozoi, Gerard. *Le nouveau réalisme*. Paris, 2007.
11. Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain, Buchloh, Benjamin H. D. *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*. London, 2004.
12. Hopkins, David. *After modern art. 1945-2000*. Oxford, 2000.
13. Karmel, Pepe. 'Yves Klein: art and alchemy' in *Art in America. Internet magazine*. May 2010. URL: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/yves-klein/> (date of access: 11.09.15).
14. Klein, Yves. 1928-1962. *Selected writings*. London, 1974.
15. Lippard, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966-1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*. London, 1973.
16. Malevich, Kazimir. *Cherniy kvadrat* [Black square]. Saint-Petersburg, 2008.
17. Millet, Catherine. *L'art contemporain en France*. Paris, 1987.
18. Ortega y Gasset, José. *Eстетика. Filosofiya kultury* [Aesthetics. Philosophy of culture]. Moscow, 1991.
19. Pyast, Vladimir. *Vstrechi* [Meetings]. Moscow, 1997.
20. Restany, Pierre. *César*. New York, 1976.
21. Restany, Pierre. *Le nouveau réalisme*. Paris, 1978.
22. Riout, Denys. *Yves Klein. Manifester l'immatériel*. Paris, 2004.
23. Rosenthal, Mark. *Understanding installation art. From Duchamp to Holzer*. Berlin, 2003.
24. Sontag, Susan. *Against interpretation and other essays*. Moscow, 2014.
25. Tomkins, Calvin. *The bride and the bachelors. Five masters of the avant garde*. Harmondsworth, 1976.