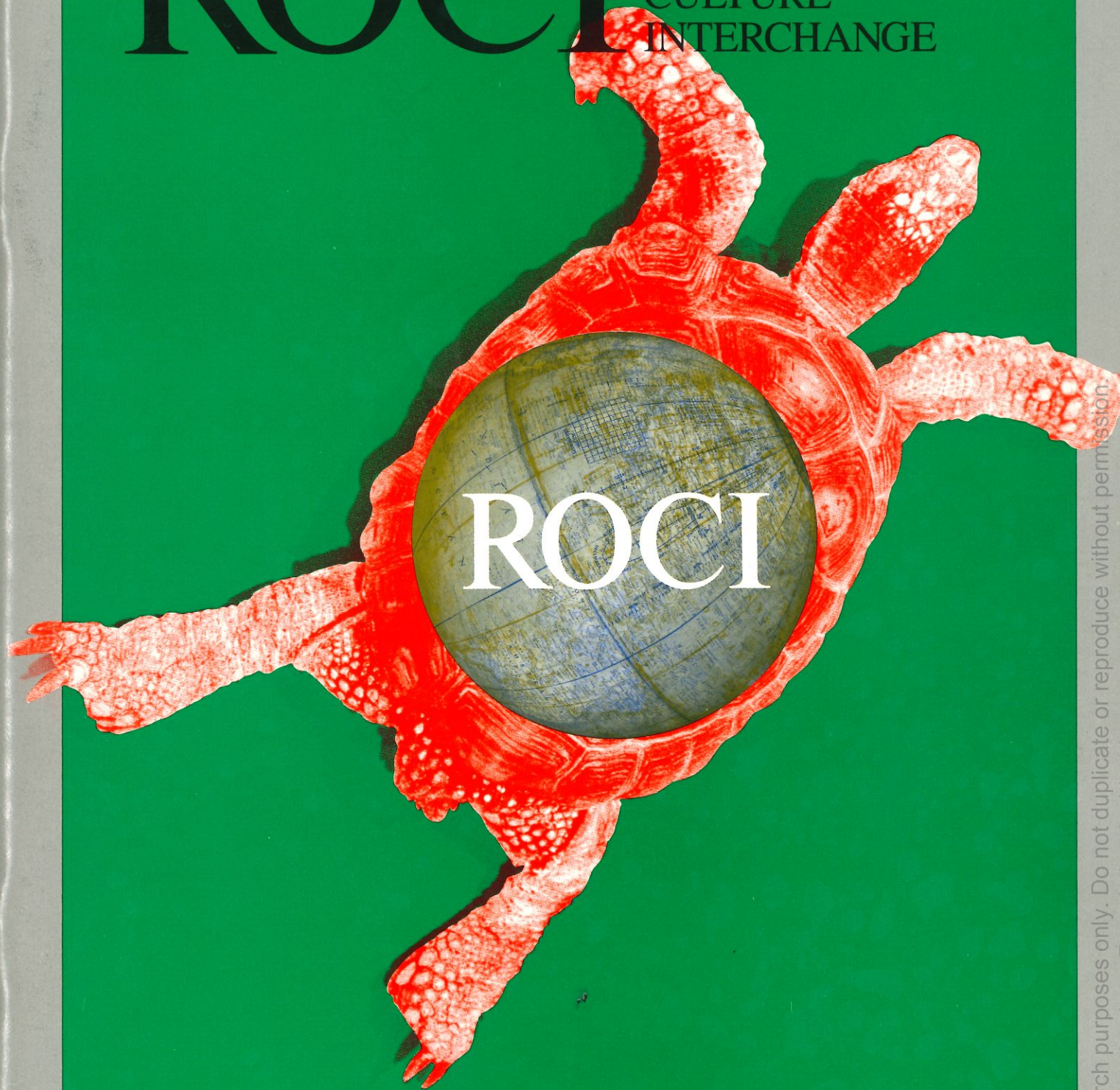


# ROCI

RAUSCHENBERG  
OVERSEAS  
CULTURE  
INTERCHANGE



ROCI

Центральный Дом Художника  
2-ГО ФЕВРАЛЯ — 5-ГО МАРТА, 1989

# ROCI RAUSCHENBERG OVERSEAS CULTURE INTERCHANGE

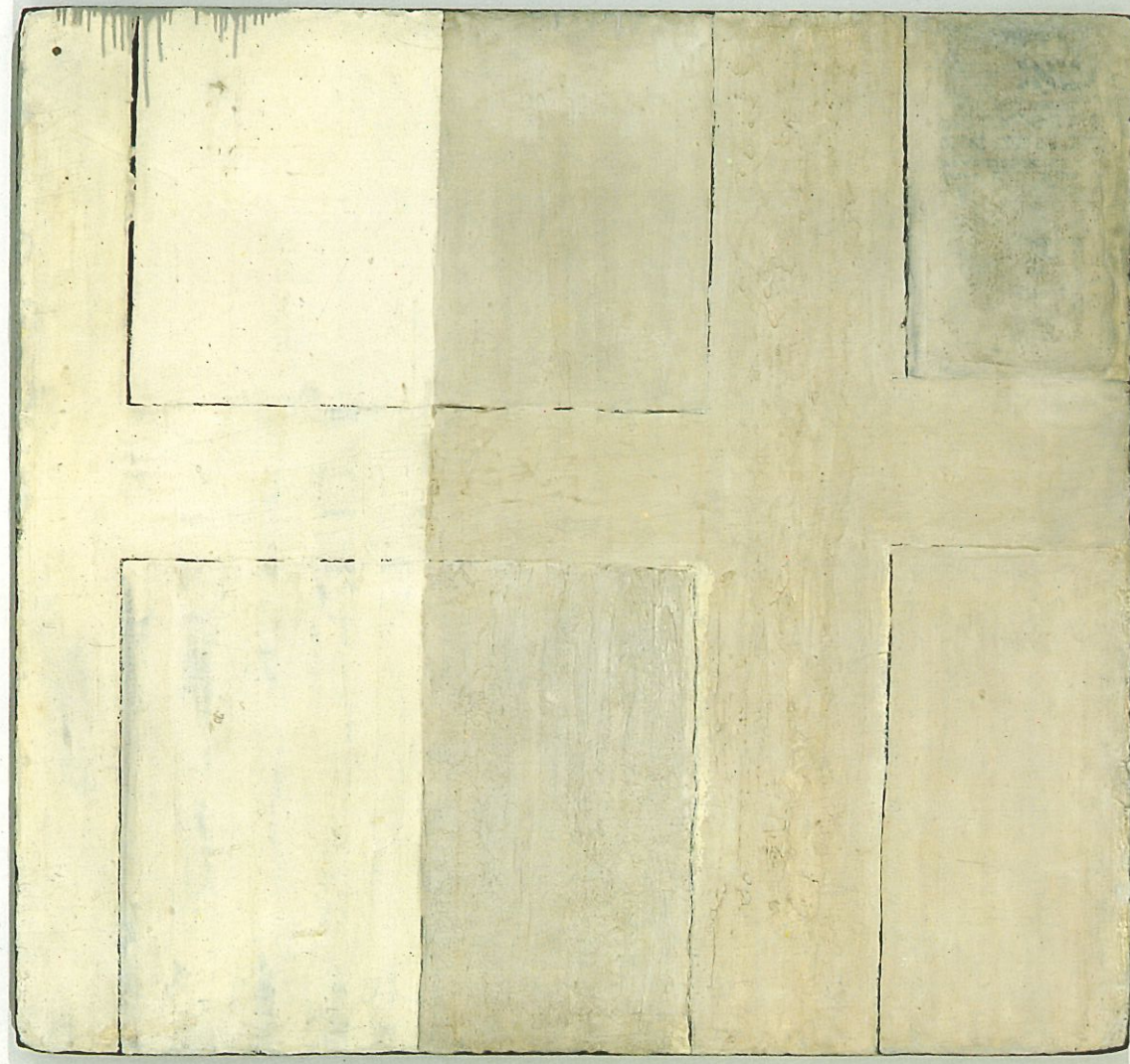
ULAE



**Таня, 1974**  
(Таня)

Этот каталог посвящен памяти  
Татьяны Гросман

RICK GARDNER



**Crucifixion and Reflection, circa 1950**  
(Распятие и рефлексия)

# ROCI

**Роберт Раушенберг** — один из крупнейших современных американских художников. Он задумал и создал проект Р.О.К.И.

GIANFRANCO GORGONI



**Роберт Хьюз** — бывший архитектор и карикатурист; ныне известный автор и критик журнала «Тайм».

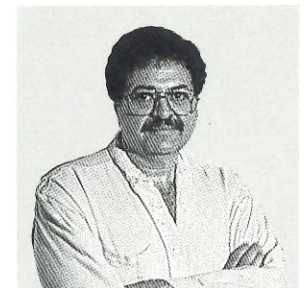
**Евгений Евтушенко** — поэт, работы которого одновременно продолжают великие традиции русской литературы и скорбят о несправедливостях современной жизни. Его поэзия и проза широко опубликованы в различных переводах. Они знакомы и признаны в литературных кругах всего мира.



**Салахов** — Таир Первый секретарь правления Союза художников СССР, Действительный член Академии художеств СССР, Народный художник СССР, Лауреат Государственных премий СССР и Азербайджанской ССР, профессор.



**Дональд Сафф** — Художественный Директор Р.О.К.И., директор и основатель «Графикстудио», художник, профессор.



**Роберт Раушенберг — К Посетителям**  
Выставки ..... 4

**Таир Салахов — Новые Пути** ..... 6

**Дональд Сафф — Художник и Искусство** ..... 8

**Евгений Евтушенко — Боб Раушенберг и Царевна-Лягушка** ..... 10

**Роберт Хьюз — Жизнь в Художнике** ..... 14

Р.О.К.И. (ISBN 0-910435-08-1) Каталог Роберта Раушенберга — СССР. Никакие материалы из данного опубликования не могут быть употреблены или перепечатаны с иной целью или иным образом без позволения редактора, за исключением критиков цитирующих некоторые отрывки для журнальных статей и радиопередач. Статья, подписанная Робертом Хьюзом, была опубликована 29 ноября 1976 года в "Тайм Магазин". Все права репродукции этих изданий принадлежат "Тайм Инк". Напечатано в США "Норман Литографс", Амитивилл, Нью-Йорк. Типографский набор был сделан "Ренерт Байлингвал", Нью-Йорк, Нью-Йорк. Оформление каталога — Джеймса Эльсиса, Нью-Йорк, Нью-Йорк. За получением сведений обращайтесь в "Юниверсал Лимитэд Арт Эдишенс Инк", 5 Skidmore Place, West Islip, New York 11795, США. Авторские права получены в 1989.

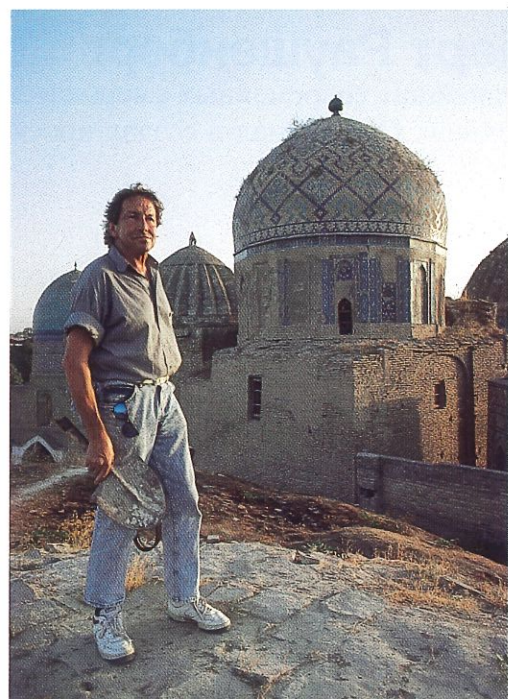
## Роберт Раушенберг

### К Посетителям Выставки

Программа Зарубежных Культурных Обменов Раушенберга (The Rauschenberg Overseas Culture Int.), к которой мы шли целых шесть лет, получая лишь моральную поддержку, стала теперь реальностью. Р.О.К.И., как сокращённо мы её называем, — частное предприятие, рассчитанное на 4 года и имеющее целью собирать, создавать и обмениваться произведениями искусства и фактическим материалом в различных странах мира.

Упор будет сделан на обмен опытом со странами, менее знакомыми с неполитическими идеями и общением с остальным миром с помощью искусства. Ряд работ, созданных в странах-участницах программы, или навеянных впечатлениями от этих стран, — в том числе видео- и звукозаписи, фотографии, рисунки, графика и каталоги — присоединятся к выставке и продолжат свой путь в следующую страну по маршруту, каждый раз перекрывая размеры выставки на очередном открытии, функционирующем как катализатор существования и роста международного сотрудничества и выставок.

TERRY VAN BRUNT

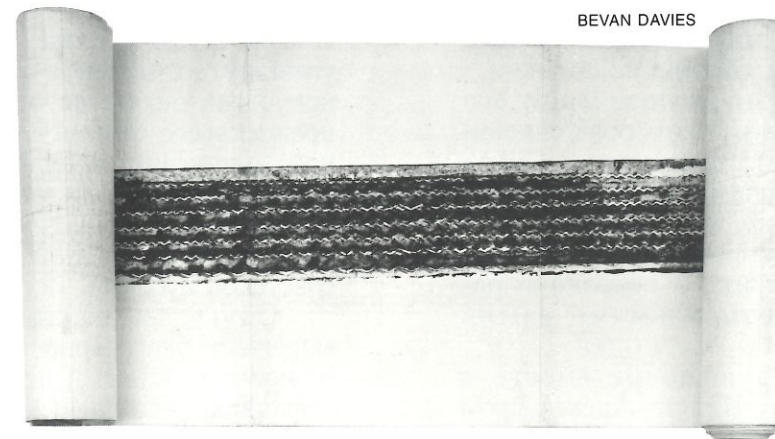


Я твёрдо верю, исходя из своего разнообразного и широкого опыта сотрудничества в разных странах, что непосредственные контакты людей с помощью искусства, несут в себе мощную миротворческую силу, как и самый неэлитарный способ обмена редкой и обычной информацией, что, я надеюсь, должно расположить нас к творческому взаимопониманию на пользу всем.

Искусство обучает, побуждает к действию, просвещает, хотя поначалу может быть и непонятным. Но именно сложность восприятия творчества стимулирует любопытство и развитие, ведя к доверию и терпимости. Гордо обмениваясь наиболее дорогим и самобытным в наших культурах, мы сможем стать ближе друг к другу. Будучи студентом Художественной Лиги в Нью-Йорке, я жил среди групп художников, которые постоянно занимались исследованием схожести и подобия между вещами. Но только осознав, что прекрасное именно в различиях, я стал художником, который может видеть. Я знаю, что Р.О.К.И. смог бы дать зрителю возможность именно **такого** видения.

ВЫРАЖАЕМ ИСКРЕННИЮ ПРИЗНАТЕЛЬНОСТЬ ВСЕМ СОВЕТСКИМ И АМЕРИКАНСКИМ ЧАСТНЫМ И ГОСУДАРСТВЕННЫМ ОРГАНИЗАЦИЯМ И ЛИЦАМ ЗА ПОМОЩЬ В ОРГАНИЗАЦИИ И ПРОВЕДЕНИИ ВЫСТАВКИ РАБОТ РОБЕРТА РАУШЕНБЕРГА.

Суровцева А.А., Секретаря Союза Художников СССР  
Попова Г.П., Начальника Отдела USO и охраны памятников М.К. СССР  
Манина В., Секретаря Союза Художников СССР  
Васнецова, Председателя Союза Художников СССР



BEVAN DAVIES

**Automobile Tire Print, 1951**  
(Отпечаток автомобильной шины)

Устроители выставки особенно благодарят:

Захарова В.Г., Зам. Министра культуры СССР  
Казенина В.И., Зам. Министра культуры СССР  
Паченко В.В., Директора Госконцерта СССР  
Салахова Т.Т., Первого Секретаря Союза Художников СССР  
Рыжникова А.Д., Заведующего Международным Отделом Союза Художников СССР  
Милитанян, сотрудницу аппарата Союза Художников СССР  
Михеева М.М., Заведующего Отделом Пропаганды Союза Художников СССР  
Церетели З.К., Председателя Союза Дизайнеров Грузинской СССР  
Гия Гуния, Первого Секретаря Союза Художников Грузинской СССР  
Курапатов В.Е., Директора Центрального Дома Художника Союза Художников СССР  
Глуховскую Р.А., сотрудницу Центрального Дома Художника  
Цельтнера В.П., сотрудника Центрального Дома Художника  
Берещанского Д.А., сотрудника Центрального Дома Художника  
Градову Д.А., Директора Выставочного Зала «Манеж», г. Ленинград

Коллектив студии графики Ю.П.А.И.  
Коллектив студии графики Ю.С.Ф.  
Дели Сачилотто  
Бренду Вудард  
Университет штата Южная Флорида  
Терри Ван Брунта  
Чарльза Йодера  
Томаса Бюлера  
Илону Тальмин-Бюлер  
Ника Хауи  
Дарила Потторфа  
Джона Пита  
Лоренса Войтека  
Бредли Фрею  
Рубена Горевитца  
Дебору Ла Лонд  
Д-ра Арманда Хаммера  
Д-ра Мори Лейбовица  
Дональда Саффа  
Роберта Хьюза  
Билла Голдстона  
Азию Шкондиму  
Джака Коварта  
Сидни Фельсена  
Ричарда Джакобсона  
Национальную Галерею Искусства  
Александра Рудинского  
Родни Шмидта  
Дэйвида Вайта

Салахов

## Новые Пути

Искренне приветствуя организацию персональной выставки произведений Роберта Раушенберга, мы придаем ей особое значение для развития творческих контактов между художниками наших стран, в расширении сфер, открывающих новые пути к доверию и взаимопониманию.

Имя Роберта Раушенберга, его творчество стали своего рода синонимом современного искусства США. Он является одним из родоначальников поп-арта, художественных концепций, изменивших представления о специфике и образно-выразительных возможностях языка искусства.

Роберт Раушенберг вместе с Джексоном Поллоком, Александром Калдером, Марком Ротко, Джорджем Сегалом, Джаспером Джонсом, Энди Уорхолом, Клеисом Олденбургом и другими крупнейшими мастерами вы-

вели американскую художественную культуру на международную орбиту искусства. Их творчество подготовило почву для появления новейших течений и направлений, обозначив такое явление как транс-авангард. Вместе с тем, он как и большинство упомянутых лидеров американского искусства остаются, на мой взгляд, прежде всего феноменами национальной, американской культуры. Именно в этом аспекте выставка произведений Роберта Раушенберга представляет значительный интерес для советской публики.

Союз художников СССР выражает благодарность всем за любезное содействие и помощь в подготовке выставки Раушенберга в СССР.

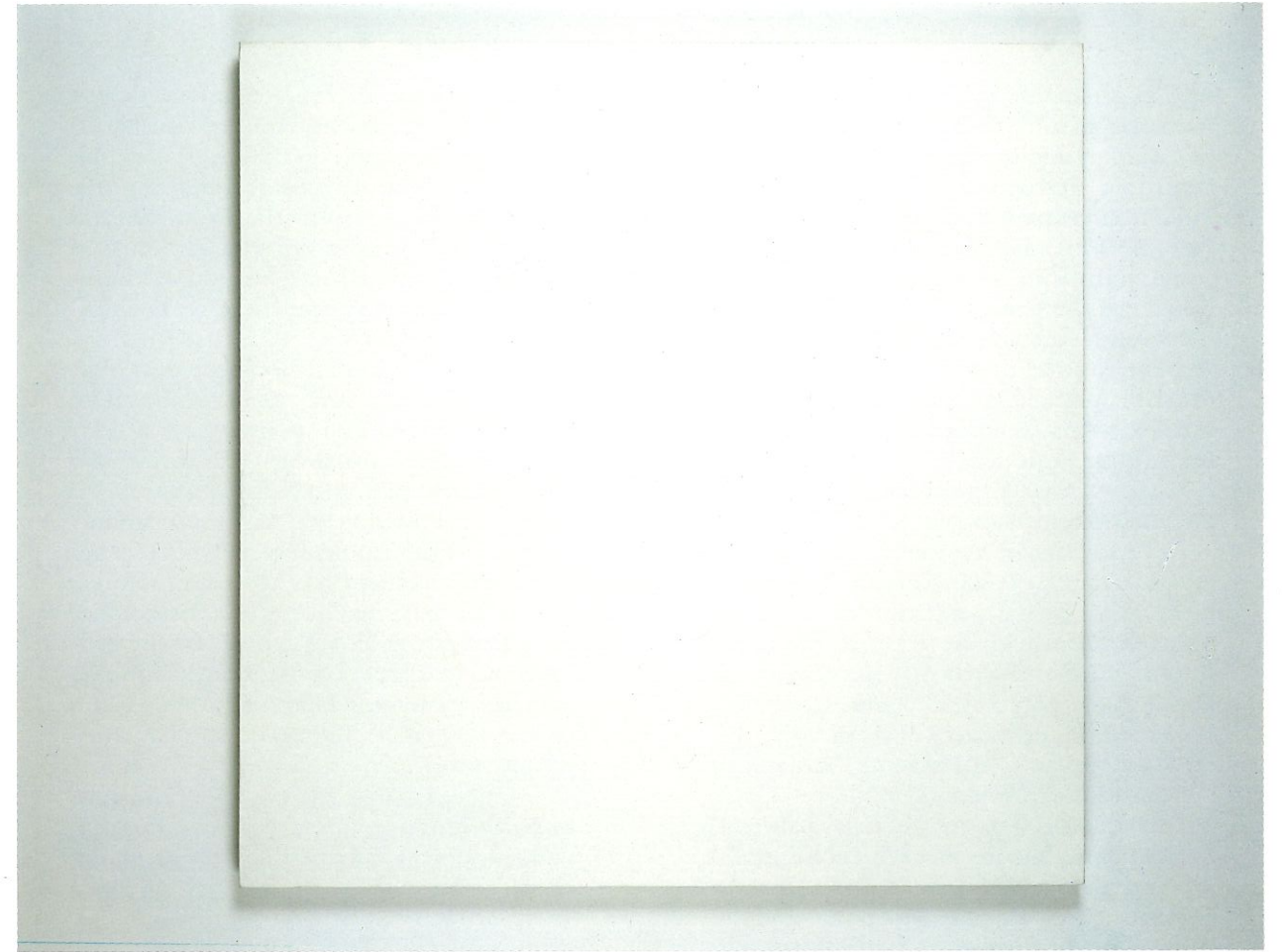
Таир Салахов, первый секретарь правления СХ СССР, академик

DAN BODNIK



Rauschenberg in his studio on Pearl Street, circa 1955  
(Раушенберг у себя в студии на Перл Стрит)

GLENN STEIGELMAN



White Painting, 1951  
(Белая Живопись)

GLENN STEIGELMAN



Black Painting, 1951-52  
(Черная Живопись)

## Дональд Сафф

### Художник и Искусство

Это восьмая выставка в широкой программе показа в разных странах мира творчества Роберта Раушенберга, с которым к сегодняшнему дню познакомились зрители в Мексике, Чили, Венесуэле, Китае, Тибете, Японии и Кубе. Программа представляет постоянное, развивающееся по всему миру сотрудничество, результатом которого становятся образы, определяющие национальные особенности конкретных культур и играющие ключевую роль в каждом показе, в его задаче облагородить жизнь людей с помощью искусства.

Уважение к тем вещам, которые делают каждого из нас единственным в своём роде, лежит в основе художественной эстетики Раушенберга. Его метод сотрудничества во всемирном масштабе является закономерным продолжением творческого процесса художника, ставшего делом всей его жизни.

В философском смысле работы, показанные здесь, имеют своих предшественников в более ранних произведениях Раушенберга. Его монохромные — только белого или только чёрного цвета — живописные работы 1951 года обосновали и утвердили на все времена идею объективности произведений искусства и субъективно личного творческого опыта как основополагающих элементов культуры.

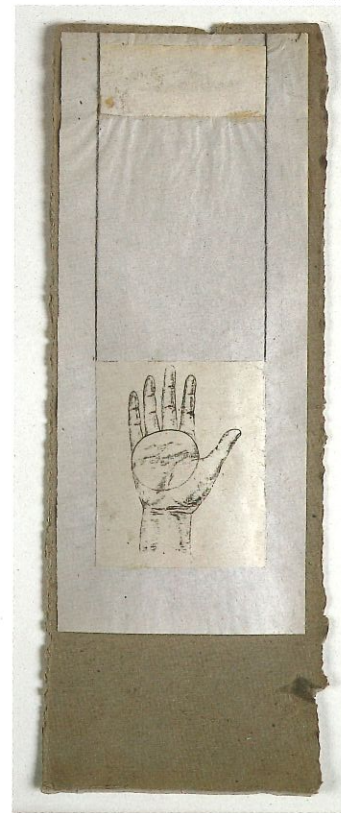
Одним величественным и смелым жестом Раушенберг отверг представление о том, что культурные и художественные ценности доступны лишь по предписанному пути и порядку, продиктованному историей и освящённому мнением культурной элиты. Не совсем понятные в момент создания, они стали сегодня буквально и в переносном смысле “табула раза”, на которой навечно будет записана история западного искусства, история осуществлённого права художников свободно думать и свободно объединяться, искать новые принципы воплощения своих замыслов . . . т.е. права на творчество.

Раушенберг изменил не только лицо искусства, но и метод создания его. Его свежий подход к

художественному творчеству привёл к тому, что картины были сняты со стен и помещены в новые и открытые пространственные измерения. Плоскость картины была выведена во внешний мир, пройдена насквозь и расширена, и использована живописью во всех измерениях. Отказавшись от наших традиционных определений живописи и скульптуры, Раушенберг дал нам новое понимание формы предмета искусства и выдвинул революционную идею об уместности использования для этого самих материалов, из которых может быть создано произведение искусства. Он показал нам, что художественные ценности определяются не имманентной ценностью материалов искусства, но скорее тем, насколько произведение сумело выявить их функции в более широком процессе смыслового развития.

Он сам, без чьей-либо помощи, переориентировал теорию рисунка, печатной графики и функциональной роли бумаги. Присущий ему интерес

GLENN STEIGELMAN



Untitled, 1952  
(Без названия)



Untitled, 1955  
(Без названия)

ко всем сферам искусства вывел его к коллективному творчеству, что значительно продвинуло наше представление о возможностях театра, танца и музыки.

Не связанные с иконографическими системами, которые прячут смысл и разделяют человеческое сознание, работы, показанные на этой выставке, раскрепощают человека духовно. Они позволяют, не прибегая к словам, преодолевать кажущиеся трудности в понимании в корне различных культур. Они служат тем каналом, по которому идёт поток общечеловеческих ценностей и качеств, способных объединить на-

роды ради одной цели и придать достоинство, цельность, полноту и силу смыслу самой жизни. Раушенберг не научил нас тому, как смотреть на мир, скорее он разработал уникальную возможность, чтобы мир увидел самого себя. Он предлагает не комментарий к жизни, но возможность жить. Чтобы воспользоваться этой возможностью, мы сами должны стать активными участниками в жизненном процессе, свободном от предрассудков, которые искажают мир, и выступить свободными участниками, открытыми для восприятия того, что составляет её истинное содержание.

GLENN STEIGELMAN

## Евгений Евтушенко

### БОБ РАУШЕНБЕРГ и ЦАРЕВНА—ЛЯГУШКА

DOROTHY ZEIDMAN

**В** 1925 году в американском провинциальном городке Порт—Артур, штат Техас, родился мальчик, которого сначала назвали Мильтоном, а позже будущий знаменитый художник назвал себя Робертом. В его жилах был причудливый американский коктейль — немецкая рассудительная кровь с бунтарской кровью индейцев племени Чероки. Если Вы приглядитесь к его живописи, то увидите, что свои картины он пишет именно этим коктейлем, ибо расчетливость аналитика сочетается в нем с буйством индейца, вставшего на тропу войны с регулярной армией производителей скуки.

В 1942 году, поступив на фармацевтические курсы при Университете Техаса в Аустине, семнадцатилетний Боб был исключен за то, что отказался препарировать живую лягушку в классе анатомии. Кто знает, может быть он увидел в ней потаенную царевну и пожалел ее, и именно это поэтическое воображение сделало его художником. Многие его картины как будто нарисованы не на холстах, а на сброшенной коже лягушки, превратившейся в прекрасную царевну. Есть художники, препарирующие действительность, как лягушку, разрезающие своим ловким и жестоким скальпелем на части живое тело жизни. Но есть другой тип художников — рассеченную, искромсанную жизнь они собирают воедино, склеивают ее по кусочкам, как разбитый чьими-то варварскими руками старинный прекрасный сосуд. Раушенберг принадлежит именно к этим склеивателям разбитого. Одна из статей о нем точно называлась «Из мириада материалов мастер творит мир». Сам художник так говорит о понимании задач искусства, которые выработались у него с юности: «В моем самом наивном периоде, в моей первой нью-йоркской студии меня всегда раздражали те художники, которые воображали, что мастерская — это какое-то специальное место, где они защищены от внешнего мира. Я всегда хотел, чтобы мои работы вы-



Bed, 1955  
(Кровать)

глядели больше, как внешний мир, чем мир, замкнутый четырьмя стенами. Моя дверь была всегда открыта, телевизор был всегда включен, и окна были всегда распахнуты».

Спасенная мальчиком Раушенбергом от вивисекции царевна-лягушка спасла его от скуки ремесленничества — она подарила ему вечное детство, оставив его навсегда мальчишкой. Раушенберг стал визуальным сказочником, не уставая играть, изобретать, выдумывать. По

неистоимости фантазии его можно сравнить в двадцатом веке, пожалуй, только с Пикассо.

Он перепрыгнул занудство механического конвейерного производства, позволив себе роскошь понимания искусства, как детской игры. Остаться ребенком в мире цинизма — это героический подвиг. Он плещется, как голое дитя, в радужном океане красок, и поднятые его озорными ладошками брызги — это и есть неуловимая феерия его стиля. Один из китайских студентов Главной Академии Искусств сказал после выставки Раушенберга в Пекине в 1985 году: «Сначала мы устали спрашивать снова и снова — это означает то или иное на его картинах. . . . Затем мы просто начали наслаждаться живописью. . . .» Крупнейший поэт испанского языка Октавио Пас посвятил Раушенбергу поэму «Ветер, называющийся Боб Раушенберг». Многие его скульптуры — это ветряные мельницы,двигающиеся от ветра его энергии, но он сам — Дон-Кихот с копьём. Вместе со своими товарищами и Джексоном Поллоком, Арчилом Горки, Боб—бывший хулиган, «инфант террибль» американской живописи ныне стал общепризнанным классиком. После недавно ушедших таких гигантских фигур, как Пикассо, Макс Эрнст, Генри Мур, Марк Шагал, все, что сделано Раушенбергом, выросло по своему значению в образованном вакууме. Величину таланта поэта нередко можно определить по одному признаку: если на стиль поэта легко писать пародию, только тогда он самостоятелен. Величину таланта художника можно определить по узнаваемости стиля его картин даже с дальней дистанции. У некоторых художников (Ив Танги, де Кирико, Фонтана) узнаваемость работ происходит благодаря единообразию. Но Пикассо, например, несмотря на все его разные периоды, узнаваем за километр. Таких легко узнаваемых, но в то же время разнообразных, все время меняющихся художников, в сегодняшнем мире осталось совсем мало. Раушенберг — один из них. Собственная детская влюбленность во все, что он делает, гипнотизирует, и влюбляет в него других.

Мы невольно начинаем любоваться его фантазией, как с оттенком зависти любуемся играми детей, верящих в игры, как в единственную реальность. Раушенбергу никогда не скучно играть в себя самого. Вот как он пишет об этом:

«У меня есть некоторые коллеги, которые относятся к искусству так, что они должны это делать профессионально и все. Я знаю некоторых выдающихся художников, которые в частной жизни признаются, что их работа для них это скука, но это все-таки их работа или еще нечто. Я никогда не бываю счастливее, чем тогда, когда я работаю, и это все углубляется. Я думаю, что я успокоюсь когда-нибудь, но кажется, что чем больше я делаю, тем больше это выглядит так, что я должен сделать еще больше!»

Раушенберг наслаждается всем — своими “combines”, являющимися чем-то средним между живописью, скульптурой и коллажами. Он обожает любые материалы, превращая их в слуг своих фантазий — краски, металлы, дерево, камень, мех, ткани, консервные банки, автопокрышки. Он любит фотографию, и его неосуществленная мечта — снять Америку дюйм за дюймом. Он создал R. O. C. I. — “Rauschenberg Overseas Culture Interchange” и разбросал свои реализованные фантазии по многим странам — с невиданной щедростью человеческого общения. Думаю, если бы Маяковский был жив — они бы подружились с Раушенбергом и что-нибудь придумали бы сообща. Мало ли у кого на Земле есть немало фантазий, но мало кто обладает талантом *реализатора* фантазий, как Раушенберг. И вот Раушенберг — в Москве.

Что это означает для него, и для нас?

Раушенберг прошел не только суровую школу Альберса, одного из пионеров американского абстракционизма, о котором он писал так: «Альберс был прекрасный учитель и невозможная личность». Возникновение Раушенберга и других сходных авангардистов XX века было безусловно генетически связано с великим русским авангардом, из которого ближе всего Раушенбергу по-



**Odalisque, 1955-58**  
(Одалиска)

видимому Кандинский. Таким образом, в каком-то смысле, приезд Раушенберга в Россию — это возвращение к истокам. Для нас его выставка это один из символов духовной перестройки нашего общества, когда те, в чьем ведении находятся выставочные залы, уже не могут закрыть их двери ни для Филонова под предлогом «искажения образа наших

Западе, что было отобрано у нас на долгие годы, мы, надеюсь, не станем на путь имитаторства, но зато и не будем изобретать деревянные велосипеды.

Западу тоже есть чему поучиться у нас — и в литературе, и в музыке, и в театре, и в кино, и в пластическом искусстве. Только мафиозность западного «марсианства» не



**Coca-Cola Plan, 1958**  
(План Кока-Колы)

советских людей», ни для Раушенберга под предлогом борьбы с «растлевающим влиянием Запада.»

Мы не имеем права отставать в познании всего нового, что делается на Западе в технологии, и в искусстве. Иначе — последствия будут катастрофические, и из бывшей страны авангарда мы превратимся на долгие годы в арьергардную отсталую страну с ракетами неестественно гиперболизированными по сравнению со всем остальным. Профильтровав через себя все лучшее на

позволяет нашим современным художникам попасть в постоянные экспозиции крупнейших музеев современного искусства. К сожалению, многие так называемые законодатели мод в искусстве пытаются искусственно разделить земной шар путем политической вивисекции на отдельные части, как лягушку. Но отдельных искусств не бывает. Мировое искусство, даже рассеченное на части, все равно волшебным образом сростается, как царевна-лягушка.

Евг. Евтушенко



Роберт Хьюз

## Жизнь в Художнике

(статья из журнала «Тайм»  
печатается с разрешения  
редакции журнала)

В искусстве, как и в большинстве других областей, 70-ые годы не получили ещё своего определения. Оглядываясь назад, на американское искусство 60-ых годов, историки явно различают и течения и ортодоксии — поп-арт, минимализм, концептуальное искусство, оп-арт, доктрины о двухмерности изображения и о выходе его за границы плоскости, проповеди и рецепты. Время «отщёлкивало» новые категории с быстротой и регулярностью автомата. Искусство 70-ых более полиморфно, менее амбициозно, труднее поддаётся разграничению. Его кредо — равное

уверование в Либо, Или и в Оба Святых.

В 60-ые годы формализм возвёл вкус до мессианской исключительности. Если кто-то был «за» определённый вид искусства, предполагалось, что он «против» всех других. Кроме того, новому классу коллекционеров, которым не терпелось вложить свои деньги только в то, на что можно было ставить наверняка — на Исторически Неотвратимое, то, что должно стать основным течением — нужны были авторитеты. Сегодня в них не нуждаются. Главный поток американской культуры направился в



Monogram, 1955-59  
(Монограмма)

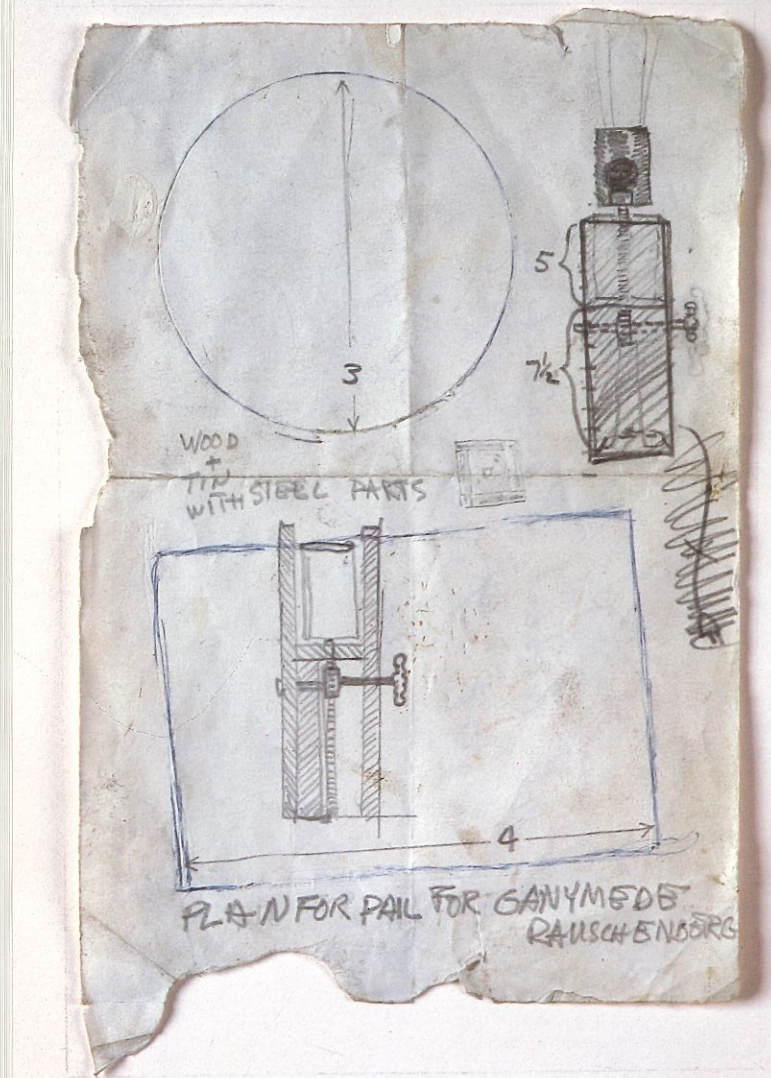


русло, поглотившее традиционное представление об авангарде . . . Так, вопреки существовавшей догме, что абстрактное искусство и фотография убили реализм, он вернулся, причём в таком многообразии форм, которое определялось лишь числом работавших в нём художников.

От холодного, подробного разглядывания предметов фотореализмом в его пластической среде, романтиков-пейзажистов из штата Мейн до одержимой пристальности взгляда калифорнийского художника, в течении 7 лет работавшего над маленькой картиной, изображающей покрытую песком площадь в несколько сантиметров, переноса на полотно песчинку за песчинкой, —



Canyon, 1959  
(Каньон)



GLENN STEIGELMAN

**Plan for Pail for Ganymede, 1959**  
(План бодьи для Ганимеды)

художественная палитра поистине бесконечна. Фотография сегодня достигла статуса, невообразимого ещё десятилетие назад. В то же время, абстрактные художники, освободившись от жестокого диктата своей миссии, перестали стесняться образца и декоративности. По мере того, как отступает желание оставить свой след в истории, на его место приходит новая субъективность, свободное право вводить всю жизнь в её многообразии в искусство, с помощью видео, исполнительства и непосредственного участия в произведении. Всем правит вездесущий и многоопытный эклектицизм.

Внутри него наполненное символическое событие — ретроспектива 160 работ Роберта Раушенберга, открывшаяся в прошлом месяце в галерее Национального Собрания Произве-



**Pail for Ganymede, 1959**  
(Бодья для Ганимеды)

GLENN STEIGELMAN

дений Изобразительных Искусств в Смитсоновском Институте в Вашингтоне (откуда она начнёт своё путешествие, которое продлится в течении всего 1977 года, по музеям Нью-Йорка: Музей Современного Искусства, Сан-Франциско, Баффало и Чикаго.) Анархическая прелесть и щедрость таланта Роберта Раушенберга (которому сейчас 51 год) на протяжении 25 лет создавала ему славу *enfant terrible* американского модернизма: вечный отступник, раздающий индульгенции кому-придётся. Он образец радостного в ощущении искусства.

Раушенберг более всего известен тем, что вновь раскрыл пути образного изображения, занятые в 60-ые годы поп-артом. Но по мере того, как знакомишься с выставкой, умело составленной куратором искусства XX века Смитсоновского Института Уолтером Хопсом из всей огромной и рассыпанной по жанрам творческой продукции Раушенберга — «комбина-



**Canto XXXIV, 1959-60**  
(Канто XXXIV)



**Canto IV, 1959-60**  
(Канто IV)

ций», живописи, шелкографии, скульптуры и печатной графики, — становится ясно, что в антиформальном американском искусстве почти не осталось таких жанров, которых не коснулся бы или не вызвал к жизни его гордый и неиссякаемый талант. Это в основном ему искусство обязано главной культурной предпосылкой, заключающейся в том, что художественное произведение может существовать неограниченно во времени, в любом материале (от чучела козла до живого человеческого тела), в любом физическом пространстве (на сцене, перед телевизионной камерой, под водой, на поверхности Луны или в запечатанном конверте), во имя любой цели (чтобы привлечь зрителей, ради созерцания, развлечения или угрозы), и там, где ему быть предпочтительнее — от музея до мусорного ящика. «Гением изменчивости и многообразия» назвал Раушенберга искусствовед Роберт Розенбаум. «Каждый художник, творивший после 60-ых годов, бросивший вызов пределам живописи и скульптуры и поверивший в то, что жизнь во всех её проявлениях открыта искусству, — в долгу у Раушенберга — навечно.»

Но есть и несогласные с этой точкой зрения. В 60-ые годы Раушенберга сторонились представители формального искусства и относились с подозрением в других кругах. Его вкус всегда отличался непривередливостью и всеядностью — факт несколько замаскированный тщательным отбором работ для выставки произведённой Хопсом. Но главная причина, почему Раушенберг не сходился в те времена с другими художниками, это богатство его натуры и добрый юмористический склад характера. Ему было наплевать на строгие «предписания» закосневшей части художественного мира Нью-Йорка. Он знал, что ему не нужно заботиться о своей репутации — она позаботится сама о себе. Кроме того, Раушенберг был прирождённым прожигателем жизни. Уже один вид его, одетого в пиджак из дикобраза, пропитанного «Джеком Дэниелсом», и гогоча как тexasский деревенщина готовый обнять каждого, — достаточно красноречиво об этом говорит.



Kite, 1963  
(Бумажный змей)



Estate, 1963  
(Имение)

жители довольствовались автоматами-проигрывателями в кафе, вместо музеев — комиксами. Единственным образцом изобразительного искусства в то время были хромо-литографические карточки с изображением святых, висевшие на стенах в гостиной Раушенбергов (вся семья отличалась большой благочестивостью и активно участвовала в жизни прихода Церкви Христа). Спустя десятилетия Раушенберг передал свою ностальгию по тем грубым иконо-образам, в своих ранних комбинаторных работах, как «Коллекция», 1955-54, или «Чарлин», 1954

войну, и Раушенберг оказался в войсках ВМС. Там его направили на санитарные курсы для работы в психиатрических госпиталях. Всё оставшееся до конца войны время, 2½ года, Раушенберг после проработал в госпиталях Калифорнии. «Именно здесь я понял, как незначительна разница между психическим здоровьем и сумасшествием и что каждому из нас нужна комбинация того и другого».

Когда он получал увольнительную из «дома кукушки» на несколько дней, он шёл к ближайшему шоссе и сигналил, и если машина останавливалась, он ехал в любом на-

ний был человек, чья профессия заключалась в том, чтобы создавать их. Это никогда раньше не приходило мне в голову».

Раушенберг таким образом решил, что будет писать картины. Он нашёл несколько красителей и кисти. В казармах невозможно было уединиться, а рисовать при всех значило давать повод для постоянных насмешек. Однажды ночью Раушенберг закрылся в уборной с куском картона на коленях, и в тайне намалевал свою первую картину — портрет товарища по службе. По прошествии 30 лет он всё ещё считает, что та первая в его

деньги для поездки в Европу, в эту Мекку всех художников. Это удалось сделать в 1948 году. «Я был уверен, что мне нужно учиться в Париже, если хочу стать художником. Хотя я и ехал туда с опозданием по крайней мере лет на пятнадцать». Некоторое время Раушенберг занимался в Академии Жульяна; но так как он не знал ни слова по-французски, учение принесло мало пользы. Он не мог ни на чём сосредоточиться, делал только то, что ему нравилось, был привередлив, чувствовал себя растерянно среди уже переведённых и зафиксированных в академические стандарты



**Barge, 1962-63**  
(Барна)

года. Раушенберг получил довольно пёстрое образование. Посещая различные школы в Порт-Артуре, он завершил среднее образование в 1942 году. «Я преуспевал в получении плохих отметок», — вспоминает Раушенберг. У него до сих пор отвратительная орфография. Осенью 1942 года Раушенберг поступил на фармацевтическое отделение Университета штата Техас в Остине, но любовь к животным помешала ему получить эту профессию. «Через шесть месяцев меня исключили из Университета за то, что я отказался препарировать живую лягушку в классе анатомии». К тому времени, однако, Америка уже вступила в

правление, без определённой цели. Во время одной из таких бесцельных поездок, он узнал о саде кактусов в Библиотеке Хатингтона в Сан-Марино. Поехав туда он обнаружил в библиотеке картины — первую в своей жизни «настоящую» живопись: «Портрет Миссис Сиддонс в образе Трагической Музы» Джошуа Рейнольдса и «Голубого мальчика» Томаса Гейнсборо. Эти лёгкие, яркие духи георгианской культуры ошеломили Раушенберга. Никогда до этого он не смотрел на произведения искусства как на искусство; главное, что поразило его, это то, что «кто-то ведь задумал эти вещи и затем создал их». «За каждым из этих произведе-

творчестве «подпольная» ночь была типичной для жизни художника. «В творчестве всегда должен присутствовать момент секретности и даже преступности», — говорит Раушенберг. «Но когда ты начинаешь получать успех, это трудно сохранить. К концу мы все успокаиваемся и перестаём таиться. То же происходит и с мошенниками — они перестают прятаться.»

Демобилизовавшись в 1945 году из флота, Раушенберг решил учиться живописи. Как бывший военный служащий он поступил на льготных основаниях в Художественный Институт в Канзас-Сити. Здесь он экономил каждую копейку, собирая

устоявшихся современных традиций, которые не мог постигнуть.

Зато в школе он встретил свою будущую жену, американскую студентку Сьюзен Вайл. Осенью 1948 года они вернулись в США вместе. В журнале «Тайм» Раушенберг прочёл о пионере абстракционизма Джозефе Алберсе, ветеране Баухауза, который преподавал в Колледж Блэк-Маунтин в Северной Каролине. Об Алберсе шла слава как о строгом теоретике и стороннике суровой дисциплины. Это был сам вдохновенный «Юнкер». Дисциплина как раз было то, чего, как чувствовал Раушенберг, ему не хватало.

Раушенберг оказался самым

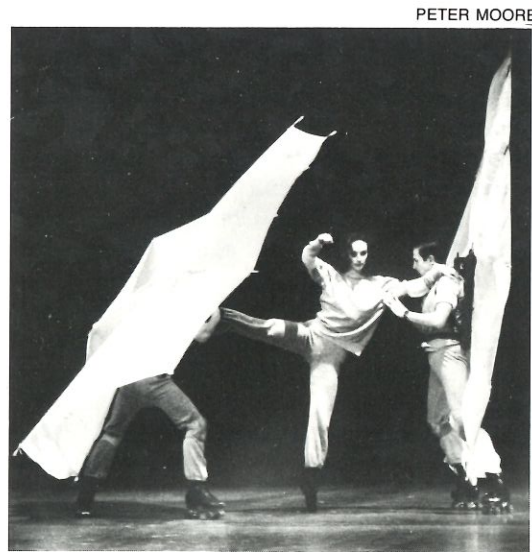


**Persimmon, 1964**  
(Хурма)

преуспевшим из всех художников, когда-либо обучавшихся у Алберса, но Алберсу не нравились его работы. «Я не хочу знать того, кто автор этой работы», — обычно говорил он входя в класс и указывая на новое создание Раушенберга. Годы позже, когда его спрашивали о Раушенберге, старый маэстро резко ответил: «Я обучил 600 000 студентов; всех не упомянешь.» Раушенберг, в свою очередь, был насторожен своим педагогом. Его разбросанный и взбудораженный ум не улавливал властного и строгого хода рассуждений Алберса. «У Алберса была прекрасная система, — вспоминает он. — Он давал конкретный материал и запугивал. Я чувствовал себя раздавленным и готов был сделать всё, чтобы только угодить ему. В этом как раз и была вся боль, Алберс чрезвычайно невзлюбил мои работы. И я, в свою очередь, чувствовал, что не смогу создать ничего стоящего. У меня не было ни хорошей подготовки и ни малейшей

надежды чего-либо достичь в будущем.»

И всё же, одно из наиболее типичных Баухауз-упражнений, которые Алберс задавал своим студентам, пригодились Раушенбергу и легло в основу его профессиональной практики: студенты должны были находить «интересные» выброшенные предметы — что-нибудь вроде жестяной банки, велосипедного колеса или камней — и приносить их в класс в качестве образцов случайных эстетических форм. Кроме того, обязательные колористические упражнения, введенные Алберсом, сказались на строго выполненных живописных работах, которые Раушенберг создал между 1951-1953 годами: монохромные белые и чёрные панели, причём последние сделаны на морщинистой мутье из газет, индифферентно к цвету. 25 лет тому назад эти картины казались абсурдом, сегодня они кажутся наделёнными даром предвидения. Искусствоведение, наконец, разобралось в этом, и работы некоторых наиболее почитаемых молодых американских художников — белые монохромные работы Роберта Раймана, монохромные плиты Брайса Мардена «инкаустика» — как говорит наука, ведут свое начало от вышеупомянутых работ Раушенберга. «Алберс, — говорит Раушенберг, — привил мне чувство дисциплины, без которого я не мог бы работать.»



**Pelican**  
(Пеликан)

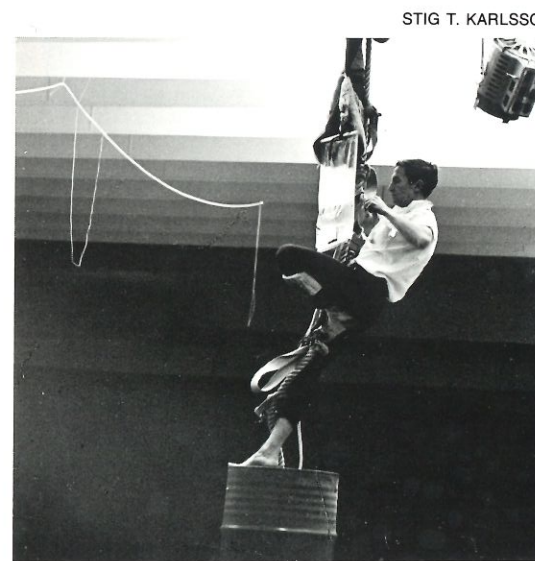


PETER MOORE

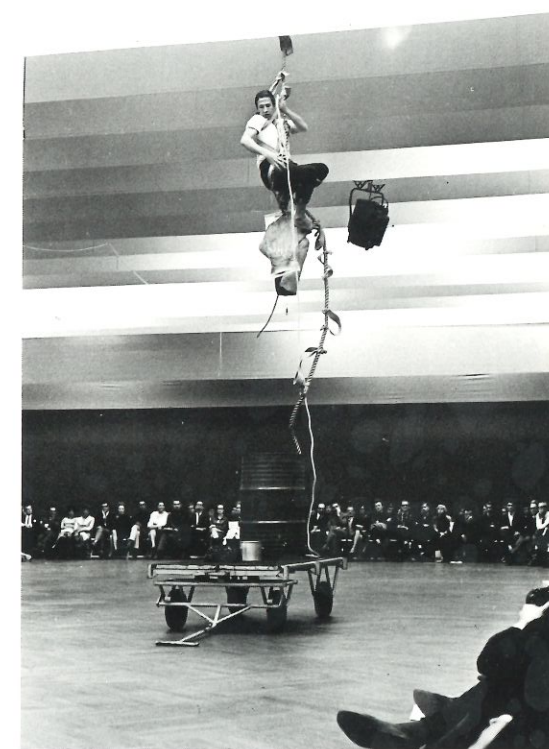
**Pelican, 1963**  
(Пеликан)

STIG T. KARLSSON

**Elgin Tie, 1964**  
(Галстук Эльджина)



STIG T. KARLSSON

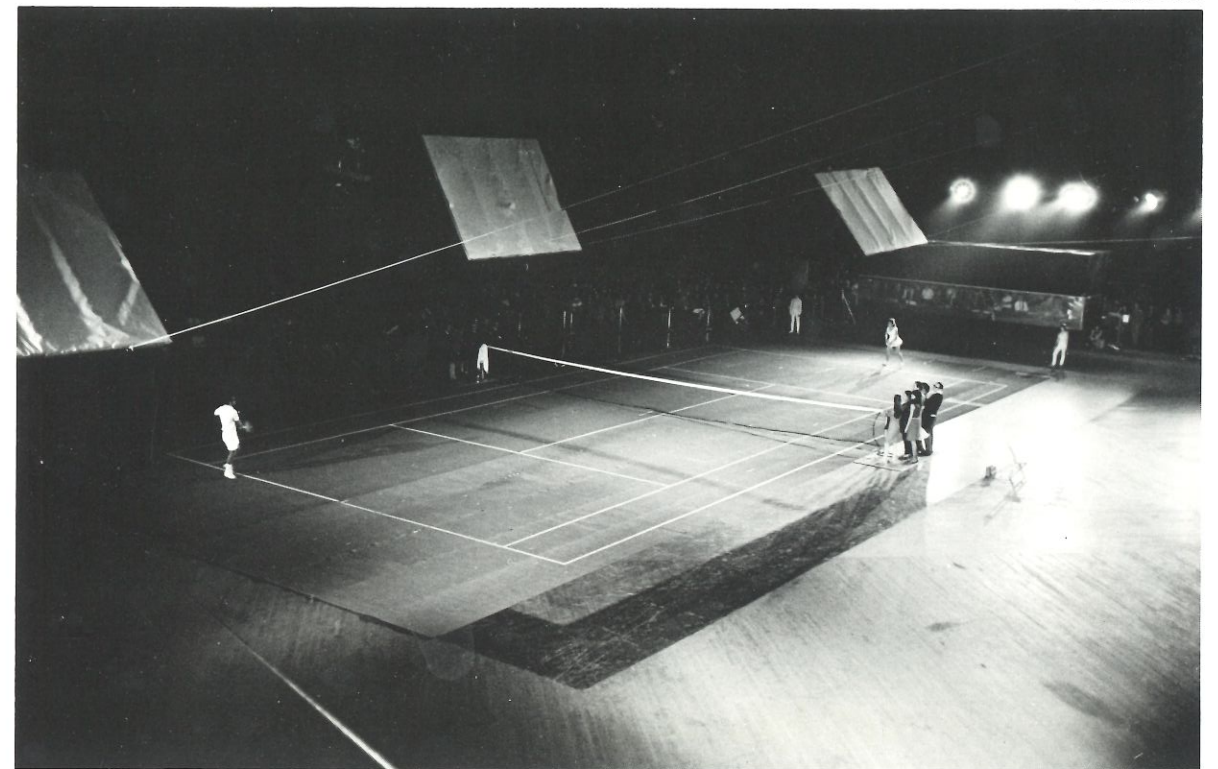




**Revolver, 1967**  
(Револьвер)

Но пребывание в Блэк-Маунтин давало и большой творческий заряд, так как здесь же находились среди новаторов в искусстве композитор Джон Кейдж и его друг Мерс Каннигхэм, танцовщик и хореограф. Если можно говорить о том, что у авангардистов 50-ых годов в Америке был свой гуру, — то им был Кейдж как самый авангардный и самый вы-

разительный композитор — некий Марсель Дюшан в музыке, человек который возвёл комбинации музыки, тишины и спорадического звука в некую эстетическую стратегию, с тем чтобы придать искусству всеохватывающую полноту жизни. Именно пример Кейджа подсказал Раушенбергу часто цитируемое его замечание: «живопись в равной степени



**Open Score, 1966**  
(Открытый счет)



**Solstice, 1968**  
(Солнцестояние)



**Soundings, 1968**  
(Звукоизмерения)

соотносится с жизнью и с искусством . . . Я стараюсь работать в пространстве между ними.»

Художник не мог соперничать с почти каноническим и трудным присутствием Кейджа и Каннигхэма, но с ними можно было сотрудничать, и Раушенберг так и поступил. На протяжении 50-ых и 60-ых годов он создавал декорации и костюмы для танцевальной группы Каннигхэма. В довольно значительной степени Раушенберг стал тем каналом, по которому часть огромных денег, вырученных новым искусством в 60-ые годы, переливалась в «некоммерческий» авангард — авангард в музыке и в танце. Поступая так, Раушенберг считал, что лишь выплачивает свой долг, так как, когда осенью 1949 года он переехал в Нью-Йорк, он вошёл в группу танцовщиков и музыкантов, собиравшихся вокруг Кейджа, Каннигхэма и Мортгона Фельдмана; именно они, в большей степени, чем художники Нью-Йорка, дали ему возможность впервые ощутить себя частью подлинного творческого сообщества.

«Всё, что нас объединяло, это творческий интерес и бедность. Меня не устраивали побуждения окружающих меня художников, хотя я и мог отдать должное их произведениям. Они были слишком жалостливы к самим себе, обиженными миром. Я лично ничего подобного не чувствовал. Моё прошлое приобщение к церкви в детстве говорило мне, что я сам избрал себе такую жизнь и сделал таким образом моральный выбор. Кейджу и мне приходилось продавать книги, чтобы питаться. Были времена, когда мне приходилось особенно туго. Но необходимость отвечать на вопрос «Ты именно это хотел сделать?» каждый день также придавала радости моей работе.»

Редко, когда хватало денег на то, чтобы купить подходящие материалы, поэтому Раушенберг использовал неподходящие. Рулон широких листов «синьки» стоил 1.75 долларов; вместе со Сьюзен Вайл (они поженились в 1950 году и на следующий год у них родился сын Кристофер) они расстилали «синьку» на

полу своей квартиры, рассыпали по ней узоры-объекты, такие как ажурные чулки и салфеточки, кто-то один затем ложился обнажённый на них, а другой в это время «проходился» переносной лампой солнеч-

тер», 1967 г.

В работе с «синькой» родились две темы его зрелого творчества. Первая — сотрудничество — он работал совместно с женой, так же, как он работал с другими в театре, в

GLENN STEIGELMAN

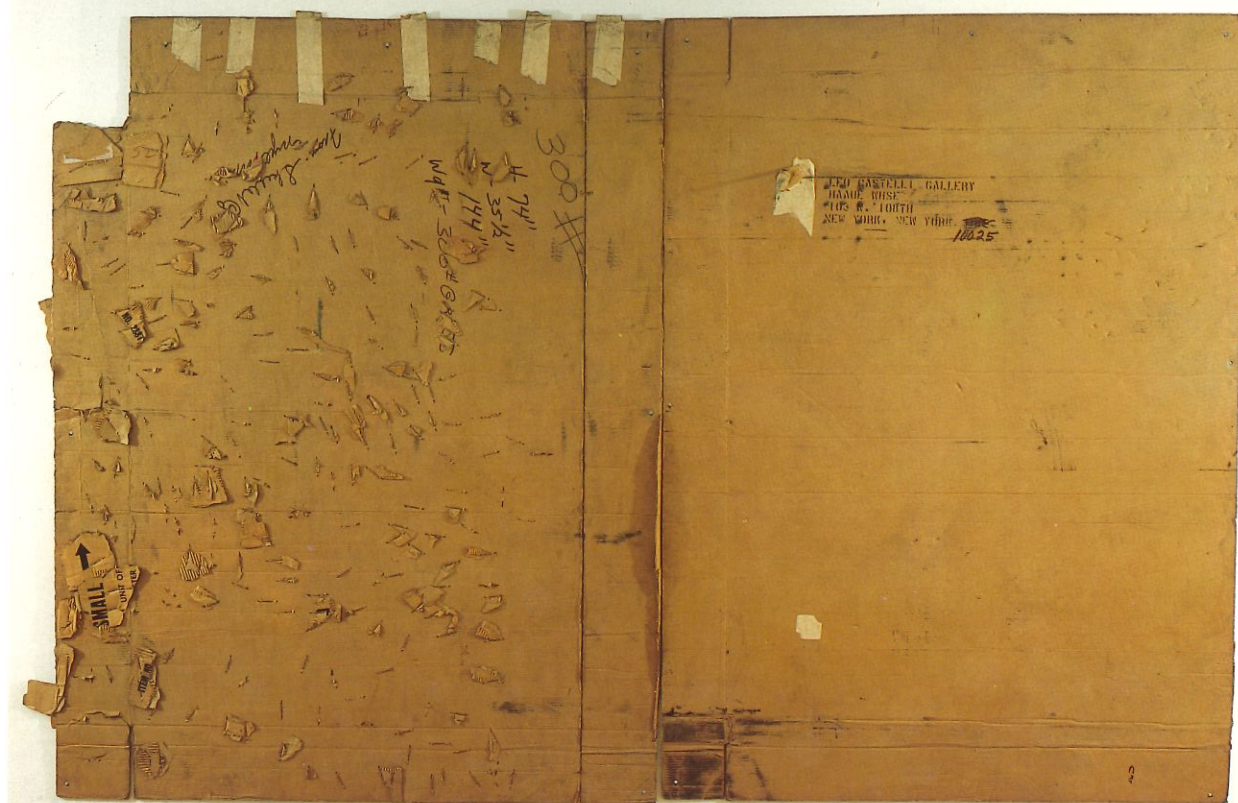


**Signs, 1970**  
(Знаки)

ного цвета по бумаге, делая таким образом гигантские отпечатки. С тех пор сохранилась всего одна работа: голубой рентгеновский призрак обнажённой, с жутковатой прозрачностью. Позднее Раушенберг положил тот же мотив — рентгеновский снимок собственного тела в разрезе — в основу своей самой большой и эффектной литографии, «Бус-

танце, в печати. «Идеи — это не частность, они рождаются коллективно, и это выгоняет эгоистическое одиночество которым часто заражено искусство».

Второй, не менее важный аспект, состоял в понимании поверхности живописного произведения как бесстрастного собирателя образов. Всё можно уронить на «синьку» и по-



**Castelli Small Turtle Bowl (Cardboard Series), 1971**  
(Маленькая черепаший чаша Кастелли, серии работ из картона)

лучить следы этих предметов. Вскоре после этого Раушенберг создал свою травяную живопись — составив связку из земли и растений, и соединив их проволочной сеткой, через которую пробивались ростки. (Последний экземпляр этого предшественника темы «земляных образов» погиб от холода и жажды в 1954 году в его студии у причалов на Фултон Стрит.) Но результаты этого клоунского эксперимента, какими они казались тогда, стали иметь капитальное значение для современного искусства.

К тому времени Раушенберг жил в захлапленной среде — Манхэттене — где еженедельно выбрасывалось больше предметов материальной культуры человека, чем их производили в течение целого года в Париже в ХУШ веке. Одна послеобеденная прогулка могла обеспечить его полной «палитрой» вещей, из которых можно было сделать произведения искусства — это были картонные коробки, полосатые полицейские кордоны,

морская смола, чучело птицы, сломанный зонтик, зеркальце для бритвы, запачканные почтовые открытки. Он сортировал эти реликвии в своей студии, клеил к поверхностям, перемежая их огромным количеством краски. Из этого выросли большие коллажи, которым Раушенберг дал имя «комбинации». Поначалу они были относительно плоскими. «Коллекция», например, была почти традиционным коллажем: слоем лежавший сувениро-подобный хлам, наполовину закрытый полосами и брызгами яркочерной краски. Раушенберг любил, чтобы цвет соответствовал по качеству, «заданному» найденным объектом; открыв банку краски для окрашивания дома, в продаже по 5 центов, он использовал её краску для своей живописи.

Конечно, корни «комбинаций» Раушенберга уходят в историю коллажей и особенно в работы немецкого дадаиста Курта Швиттерса. Раушенберг вспоминает как он был «изумлён» швиттеровскими колла-



**Bucintoro (Venetian Series), 1973**  
(Венецианская барна, Венецианские серии)

жами, увидев их в Музее Современного Искусства. Особое влияние на него оказало то, каким образом они были составлены по вертикально-горизонтальной решётке. «У него не было диагоналей. Я не люблю диагонали!» Эффект такого метода хорошо виден в картине «Ребус», 1955 года — любопытно убегающий образ, несмотря на его размеры, полон воздушного пространства и образов полёта: воздушные струи из картины Боттичелли «Рождение Венеры», фотографии пчелы и стрекозы, комаров и мушиного глаза. Постепенно предметы стали более преобладающими. Раушенберг натянул своё стёганое одеяло на импровизированную раму, добавил подушку и нанёс на всё это полосы и брызги краски. Так произошла «Постель», 1955 год, которой предстояло стать одним из *objets de scandale* в американском искусстве.

Из-за явно агрессивной декларативности некоторых работ в творчестве Раушенберга, его лучшие ин-

терпретаторы предположили, что «комбинации» не могут нести никакого символического, и ещё менее — повествовательного значения. «В работах Раушенберга нет потаённого смысла,» — писал ныне покойный искусствовед Алан Соломон в 1963 году. — «Никакого кода программы социального или политического отступления».

Действительно, «комбинации» Раушенберга никакого сколько-нибудь значительного политического содержания не имеют. Практически ни одно из «основных» искусств Америки 50-ых не несло в себе такого содержания — творчество было настроено на аполитическую успокоенность, и полагалось, что у искусства нет шансов изменить мир. И всё же некоторая часть «комбинаций» теперь, с временного расстояния, кажутся несущими такой закодированный смысл. Название «Одалиска», 1955-1958 гг, адресует нас к излюбленному образу двух «султанов»





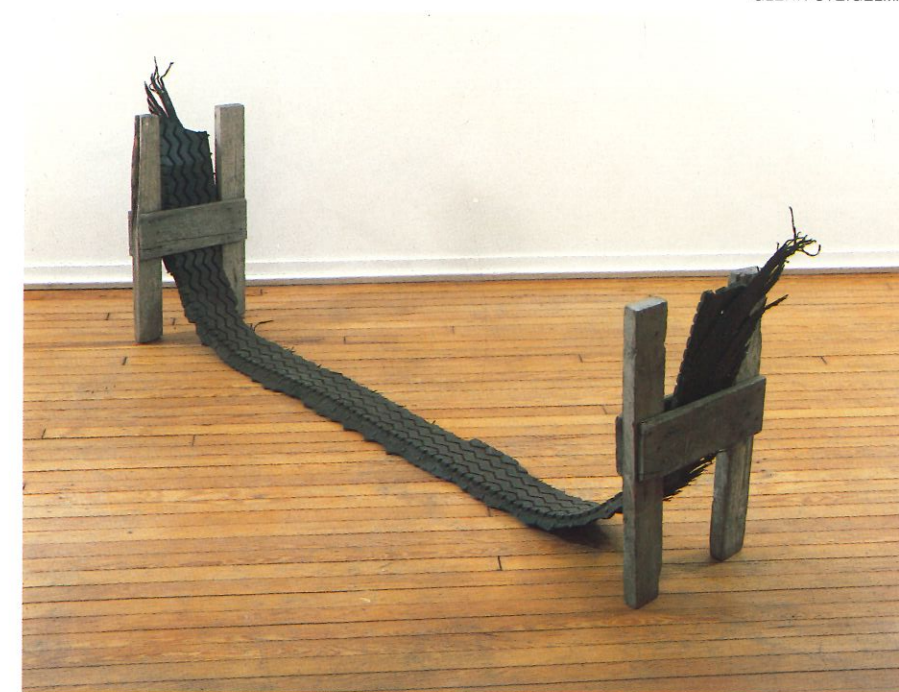
**Sor Aqua (Venetian Series), 1973**  
(Сестра Вода, Венецианские серии)

французского искусства, Ингре и Матисса — к обнажённой из гарема. Раушенберг пародирует это: ящик, висящий на столбе, создаёт впечатление человеческой фигуры: торс, покачивающийся на своей абсурдной гаремной подушке. Стороны ящика облеплены фотографиями и вырезками из газет, репродукциями классических изображений обнажённых. И, наконец, чучело цыплёнка, постав-

он более всего известен — но почему этот знак стал таким известным? Частично из-за своего осознания жизни как символа мощного сенсорального фетиша. Вожделиние козла, как заметил в другом контексте Уильям Блейк, — от Бога, поэтому «Монограмма» это образ естественного удовлетворения физического желания.

В коллективной памяти

GLENN STEIGELMAN

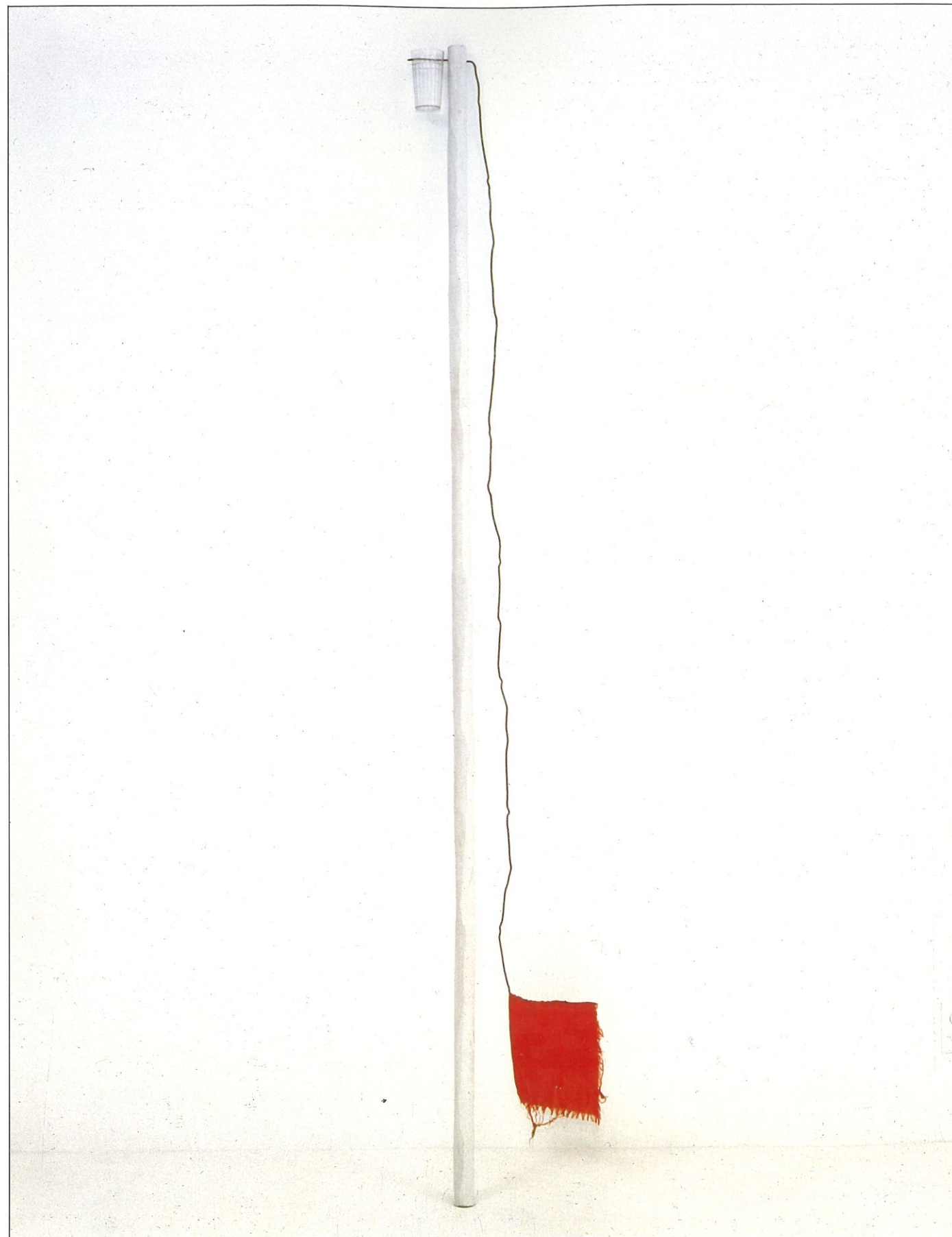


**Untitled (Venetian Series), 1973**  
(Без названия, Венецианские серии)

ленное на верх ящика, напоминает нам, что одним из многих французских выражений, определяющих дорогую куртизанку было *poile de lusce*.

Комбинации Раушенберга, как и работы его друга и наставника Марселя Дюшана, изобилуют каламбурами, параллелями, двусмысленностями. Как и Дюшан, он любит предаваться ироническому воспроизведению физических страстей в своих образах — ярчайшим примером чего является его «Монограмма», 1959 года. Она остаётся самой известной из его «комбинаций» и изображает чучело ангорского козла с шиной обтягивающей торс. Название говорит само за себя — ибо это монограмма Раушенберга, признак, по которому

художественного мира Нью-Йорка десятилетие 1955-1964 гг было отмечено неким волшебством: оно стало купелью для художника Раушенберга, который вошел в неё лягушкой, а вышел настоящим принцем, коронованным Первой Премией Биеннале в Венеции. К 1955 году достижения абстрактных экспрессионистов — Поллока, Горки, де Куннинга, Стилла, Ротко, Кляйна, Мазеруэлла — были признаны и за океаном, началась подлинная эстетическая колонизация Европы Нью-Йоркским искусством. В монументальном смешении вкусов, энергии и географии, молодое поколение американских художников должно было стать наследником этого проявления. А их символическими близнецами, их



**Frigate (Jammer), 1975**  
(Фрегат, серия «Яммер»)



**Sybil (Hoarfrost), 1974**  
(Сибил, серия «Иней»)

GLENN STEIGELMAN

Кастором и Поллаксом, были Роберт Раушенберг и Джаспер Джонс.

Они встретились в конце 1954 года. Оба чувствовали себя провинциалами. Джонс приехал из Южной Каролины и был болезненно застенчив; Раушенберг, особенно после нескольких бурбонов, имел обыкно-

вение называть себя «белой тexasской швалью». К этому времени его брак перешёл в дружбу, а в 1953 году состоялся развод. В этом году Раушенберг переехал на верхний этаж здания в Нижнем Манхэттене, где у Джонса была студия. Они зарабатывали себе на жизнь, оформляя витрины для ма-

газинов Тиффани и Бонвит Теллер.

И в то же время как у художников у них было удивительно мало общего. Работы Джонса отличала перспектива, хорошо продуманная и богато модулированная (выполненные в инкаустика поверхности его флагов, мишеней и карт относятся к числу самых замечательных произведений чистой живописи XX века), продукт высокого и сдержанного ума, они изоби-

произведения. Как заметил искусствовед Байен О'Догерти, «Джонс давал всё, в чём нуждался критический ум интеллектуального Нью-Йорка, чтобы удовлетворить его собственный нарциссизм».

Главную аудиторию Раушенберга в 50-ые годы составляли его друзья, самым молодым из которых предстояло по-разному воздействовать на художественный мир 60-ых: это Джеймс Розенквист, Клаас Олден-

MALCOLM LUBLINER



**Bob sitting at a press at Gemini**  
(Боб, сидящий на печатном станке в студии "Джеминай")

ловали иронией и парадоксами. Но все они были о косвенном — о трудно различимом, трудно называемом. Формалистические загадки творчества Джонса находились в совершенном отличии от солнечного и бурлящего энергией жизнелюбия Раушенберга. Джонс притягивал к себе зрителя и заставлял его задумываться, Раушенберг заставлял смотреть и смотреть. Раушенберг выдыхал, Джонс вдыхал. В конце концов это стало работать против Раушенберга, ибо наивысшим требованием к искусству в 60-ые годы была различимость внутренней системы

бург, Роберт Моррис, Джин Тингли — инициаторы, двигатели, создатели поп-арта. Вот, что говорит Раушенберг: «Мы были свободны от той ответственности, которую нес на себе абстрактный экспрессионизм. Они, представители абстрактного экспрессионизма, выиграли битву за признание американского искусства поэтому для нас эта проблема уже не существовала. Нас никто ранее не дожимал такими вещами, как коллегционеры и налоги. Было лишь сильное желание встать и делать.»

Ничего не может быть далее правды, чем часто выдвигаемое

утверждение, что Раушенберг вёл Эдипову борьбу против абстрактного экспрессионизма. Этой идеей истолковывали один известный жест Раушенберга, когда он стирает карандашный рисунок де Кунинга. Но известно, что де Кунинг отдал сам свой рисунок Раушенбергу именно с этой целью и для него внимание Раушенберга было признанием его как молодого художника. На самом деле живописные части «комбинаций» Раушенберга с их бравадой разбрызганных штрихов — раздумья о наследии

шин находят здесь свой рай. Но можно ли было бы передать тёплую обычность образов, не прибегая к этим объектам? В 1958-1960 гг Раушенберг создал ряд иллюстраций к «Аду» Данте. Он обнаружил, что газетная бумага, легко увлажнённая и протёртая, оставляет на бумаге легкий серый призрак самой себя. Перед ним открылись неисчерпаемые возможности образного цитирования, серого или голубого цвета, оттиснутого прессом. В рисунках на тему Данте Виргилий, проводник,



**Tampa Clay Piece 3, 1972**  
(Керамика из Тампы, Предмет 3)

абстрактного экспрессионизма: они скорее продолжают его, чем отвергают.

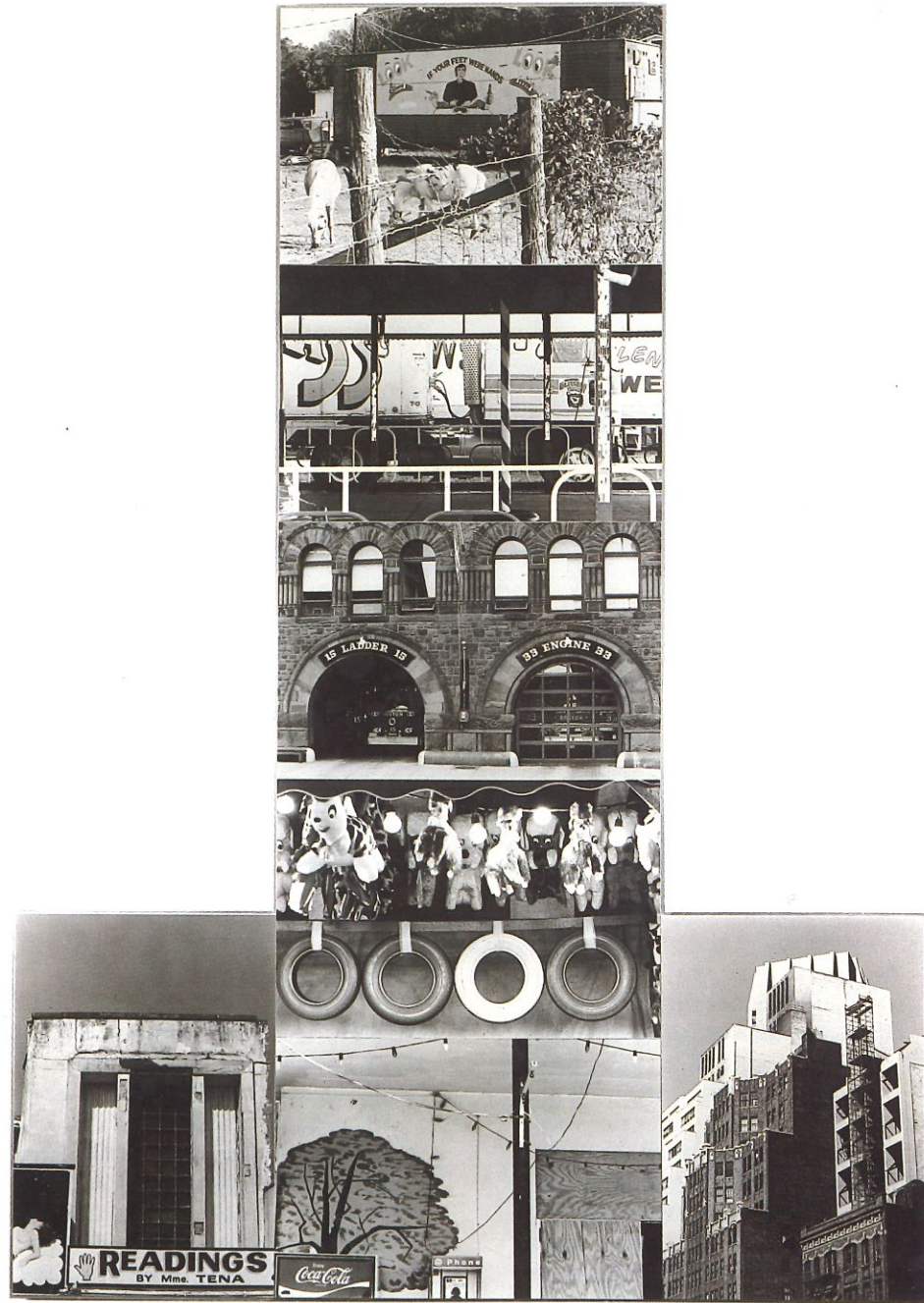
Поверхности «комбинаций» Раушенберга задумывались как не подобранные специально образы: каждая была местом randevu, где обычные образы могли проявить себя без необходимости обязательно выслушивать суждения самого художника об их относительной «значимости». В этом смысле, в них нет ненужного хлама, а чучела птиц и

предстаёт поочередно то Эдлаем Стивенсоном, то бейсбольным судьёй, Данте изображён неясным силуэтом человека, обёрнутого полотенцем с рекламы СПОРТС ИЛЛЮСТРЕЙТИД; центавры превращались в гоночные автомобили, а демоны становились солдатами в противогазах.

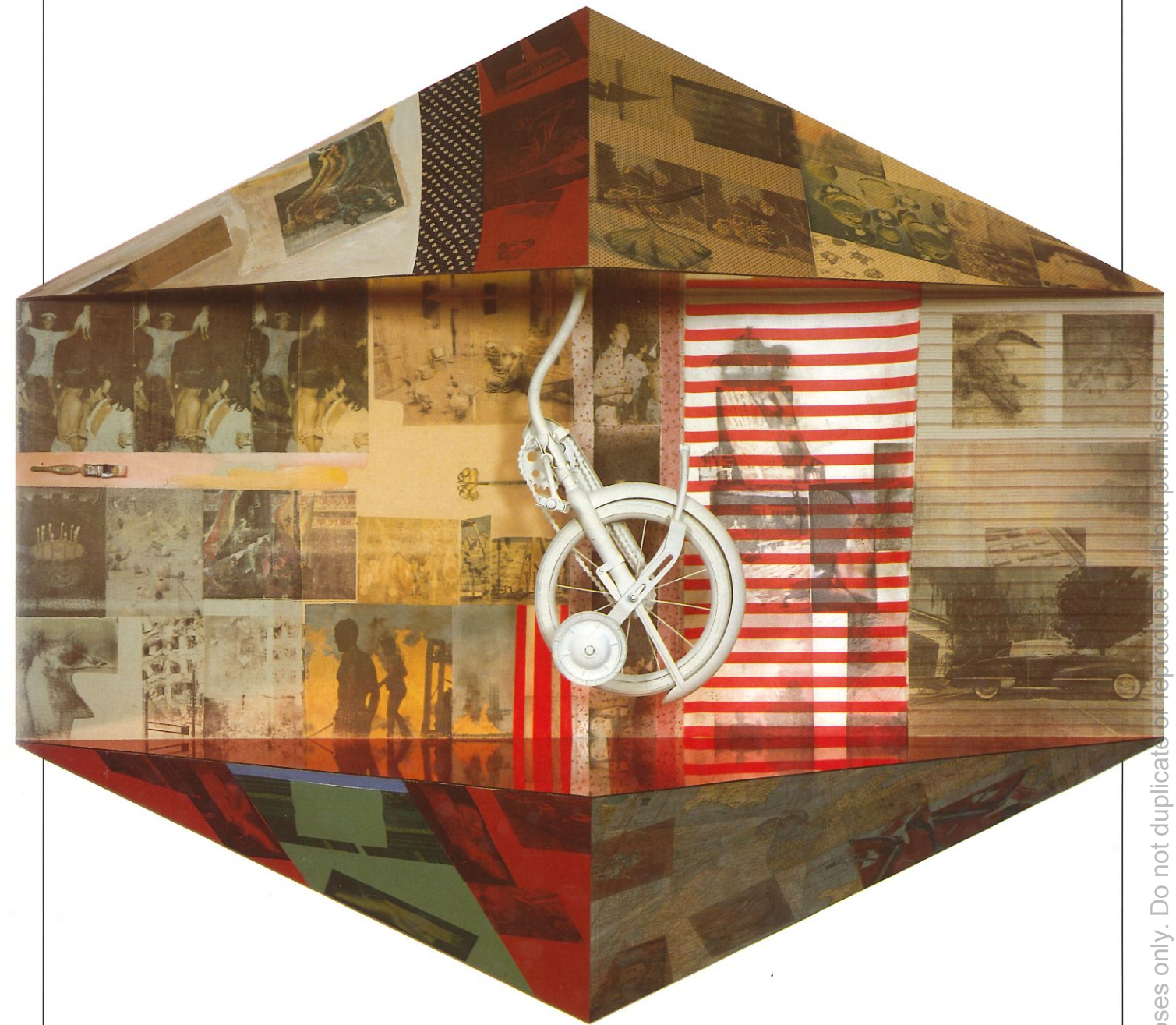
Следующим шагом было добиться отпечатка больших по размерам образов на холсте с помощью шелкографии. Шелкографические работы, выполненные Раушенбергом в

период между 1962 и 1965 годами, отличались великолепной остротой документальности. Полотно держало и собирало образы. Картина напоминала мерцание телевизора при переключении на программу, на которой появляются ракета, орёл, Кеннеди, танцовщик, апельсины, коробка — всё показано в электронном освещении, насыщенном ярко ядовитыми цветами павлиньих перьев. Сюжетом произведения было излишество.

Лучшие из цветных шелкографий Раушенберга, такие, как «Ретроактив I», 1964 года, берут настолько высокое бельканто, что помогают зрителю спокойно преодолеть резонирующую эксцентрику их образов. Рассмотрите красное пятно в нижнем правом углу — шелкографическое увеличение стробоскопической фотографии Идущей Обнажённой Гюна Мили, выполненной в подражание Обнажённой Сходящей с



Photem Series 1 #3, 1981  
(Серия «Фотем» — 1 #3)



Miter I (Scale), 1980  
(Скос под углом в 45° — «Шкала»)



**House of the Eyetest of the Earth Spider (Kabal American Zephyr), 1981**  
(Дом проверки зрения земляного паука, «Кабальный Американский Зефир»)

ZINDMAN/FREMONT

EMIL FRAY



**28 Famous Murders with Poems (Kabal American Zephyr), 1981**  
(28 Известных убийств с поэмами, «Кабальный Американский Зефир»)

Лестницы Дюшана, в свою очередь, сделанной на основе последовательного ряда фотографий Мареев. Образ возвращается назад в технологическом времени. Но затем он становится похож на охваченных горем Адама и Еву из «Изгнания из Ада» Масаччо, а это преобразуется в огромный рельефный портрет Джона Кеннеди (уже покойного) с неоднократно повторённой поднятой рукой, превращённый в некое мстительное божество. У Раушенберга были великие моменты выражения социальной иронии. «Придёт день, — писал в своём журнале в 1861 году Эдмонд де Гонкур, — когда все современные на-

роды будут восхищаться неким американским божеством, о котором к тому времени будет много написано в прессе; образы этого божества будут помещены в церквях и не в тех изображениях, которые подсказывает воображение лишь отдельного художника, но как одно определённое, зафиксированное раз и навсегда фотографией. В тот день цивилизация достигнет своей вершины, и гонимые Венеции будут передвигаться с помощью пара.»

В 1964 году Раушенберг плыл в одной из таких гонимых среди могучего хора приветствий и неодобрительных криков по поводу присуждения ему

Первой Премии на Биеннале. Тогда уже лишь немногие сомневались в том, что центр искусства переместился в Нью-Йорк. Этот факт вызвал вспышку шовинизма по обеим сторонам Атлантического океана. Это был тот случай, о котором Дега когда-то сказал: «Успех бывает трудно различим от паники». Раушенберг стал знаменитостью и, пожалуй, самым Известным Художником в Море. Критика поспешила переложить на него ответственность за все глупости и грехи, сопутствовавшие появлению Поп-арта.

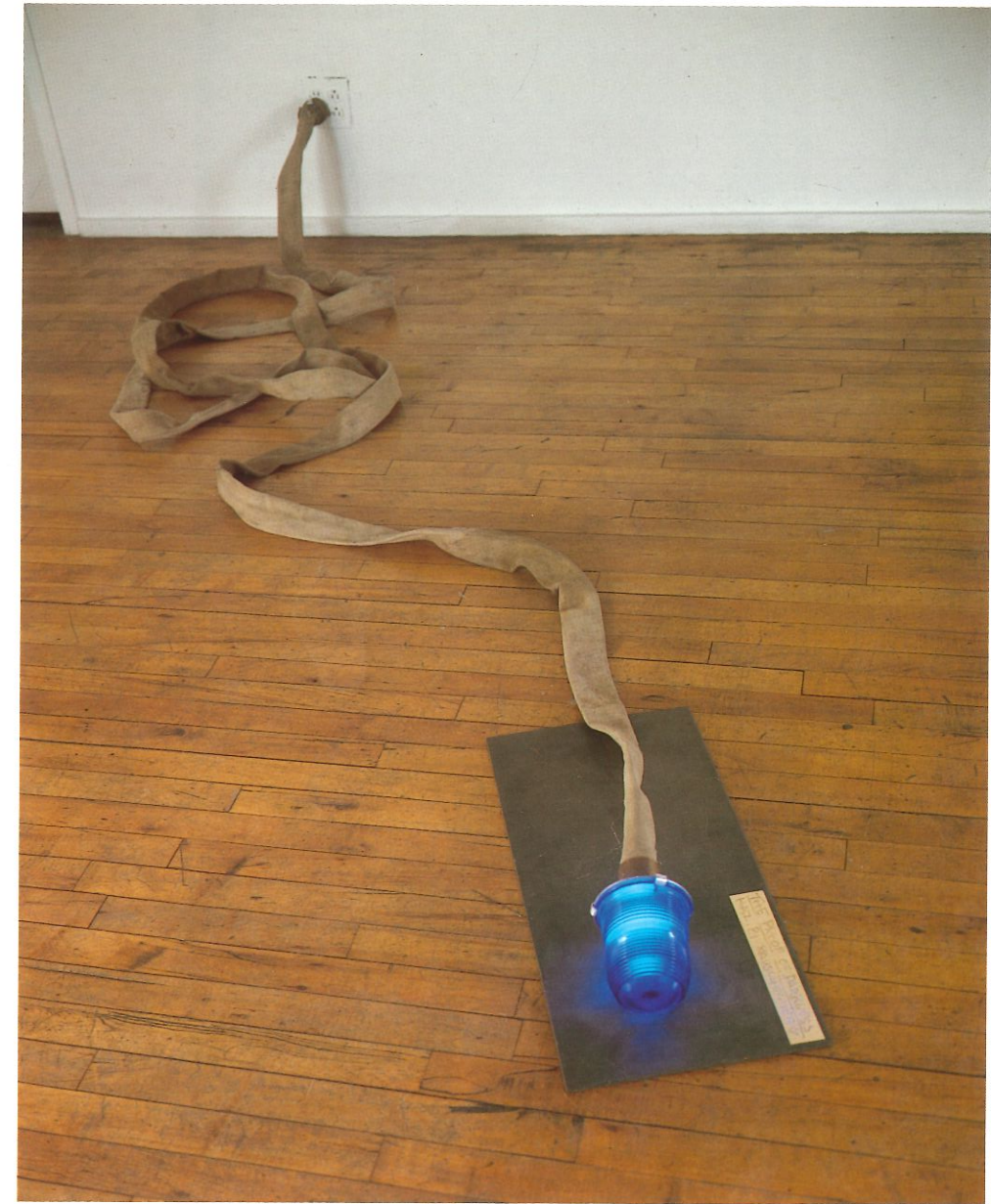
Подобно тому, как лунатики таинственным образом обходят во сне столы, Раушенберг таким же таинственным образом научился обходиться со своей славой. Его инстинктивная реакция на то, что жизнь выдвинула его в центр культурной жизни мира, сделал его героем, стала отказом от работы над созданием произведений одного художника. Он вернулся в группу и работал в ней до конца 60-ых годов над всякого рода коллективными проектами — комбинированными исполнительскими и изобразительными программами, постановкой танцевальных спектаклей, над поисками совместных путей науки и искусства. Конечно, к этому времени группа значительно выросла. В неё пришли художники, желавшие работать коллективно, но были и десятки других, которым просто хотелось получить часть великого художника — среди последних: хищные жёны политиков, группы искусства с Парк Авеню, любознательные, но неумелые студенты. В этой группе не было столько причуд и снобизма, сколько их было в кружке Энди Вархоля. Но были другие, лежащие в стороне от творческой работы проблемы. Один из его друзей по тому времени вспоминает: «десятки людей растаскивали время и деньги Раушенберга, и он знал об этом, но никому никогда не сказал и слова упрёка.»

Самым увлекательным для Раушенберга было сотрудничество с Билли Клювером, шведским учёным-физиком, исследователем лазерной техники, сотрудником Белл Телефон Лабораториз. В 1966 году они основали некоммерческий фонд Е.А.Т. (Эксперименты в области Искусства

и Техники), цель которого состояла в том, чтобы «быть катализатором всё более нарастающего взаимодействия промышленности, техники и искусства.» Фонд образовался на основе программы «Девяти вечеров», серии комбинированных «хэппенингов» дававшихся в Нью-Йорке в 1966 году. Самым крупным проектом фонда стал Павильон Компании Пепси-Кола на ЭКСПО-70 в Осаке, Япония. К работе над ним были привлечены такие таланты, как кинематографист Роберт Бриер, скульптор Форрест Майерс, художник Роберт Уитман и десяток других.

Возвращение Раушенберга — художника в постоянный творческий процесс после сумятицы 60-ых годов произошло через графику. С того момента, когда он сделал свою первую литографию в студии Татьяны Гросман на Лонг-Айленде, он влюбился в эту технику. Он питал особые чувства к известняку, видя в нём почти живое начало — крепость камня и одновременно мягкость и атласную нежность кожи. К концу шестидесятых он работал с двумя лучшими печатниками Америки — Татьяной Гросман с Восточного Побережья и Кеннетом Тайлером, руководителем студии графики «Джемми» в Лос-Анжелесе. Тайлер, который оставил «Джемми» в 1974 году, высказался недвусмысленно о Раушенберге: «Раушенберг — абсолютный мастер-печатник. Я беседовал с печатниками, которые работали с Пикассо, Миро — и с другими такими же известными художниками. Но их работу нельзя сравнить с работой с Раушенбергом, он заражает своим жизнелюбием, упорством и энергией. Он единственная улица с двусторонним движением во всём мире искусства.»

Более того, Тайлер считает, что Раушенберг задался целью придать литографии статус одной из ведущих форм искусства. «Он был готов бескорыстно посвятить ей любую из кардинальных идей.» Первым вкладом такого рода в развитие печатной графики стал «Бустер», самая большая из всех донныне сделанных ручным способом литографий — её длина 6 футов, отпечатана она на двух камнях. «В техническом отноше-



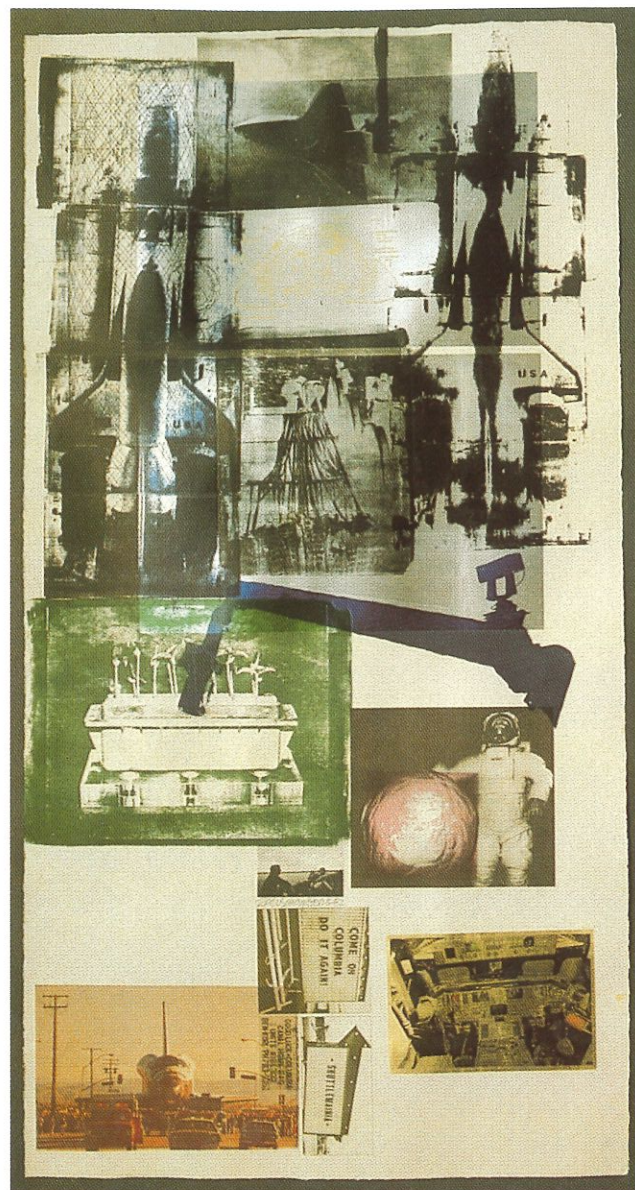
**The Proof of Darkness (Kabal American Zephyr), 1981**  
(Доказательство темноты, «Кабальный Американский Зефир»)

нии — говорит нынешний содиректор студии «Джемми» Сидни Фелсен — он одарил литографию комбинацией фотографических образов и рисования от руки. Но дар его шире. Боб — уникальный художник. Он избегает predetermined идеи, предпочитая реагировать на своё окружение в каждый данный момент. Он погружается в медитацию — пустоту пространства — с тем, чтобы проследить, что проходит через его ноздри и голову, так как именно это он и хочет положить на камень.»

Печатная графика предоставила Раушенбергу роскошный выбор мате-

риалов и поверхностей. В 1973 году он отправился во Францию, чтобы работать там над серией «Pages & Faces» на старой бумажной фабрике в Амберте; серия делалась на фасонной и тоновой бумаге со слабо теснёнными изображениями на поверхности. В 1975 году Раушенберг с группой — в неё входили печатники, помощники, друзья — поехал в Индию, где собрался создать коллаж с использованием фасонной бумаги, бамбука, цветных сари и даже глины. Но тонкое своеобразие его штрихов произвело на свет свой шедевр в виде серии «Иней», которую он завершил

ZINDMAN/FREMONT



**Hotshot, 1983**  
(Лихой полёт)

совместно с «Джемми» в 1974 году. Этот «реди-мейд» состоит из кусков шиффона, шёлка, тафты, навешанных один на другой. На каждый кусок нанесено изображение из ранее созданных образов Раушенберга. В работе «Pull», 1974 г. доминирует изображение ныряльщика в момент погружения в воду — хорошо различимого сверху, поглощаемого голубой безграничностью как человек, идущий в открытом космосе. Ни одна репродукция не может донести всей тонкости схваченной им игры между документальной «реальностью» коллажа и призрачной красотой атмосферы.

Раушенберг ещё сохраняет свою основную мастерскую и дом в Нью-Йорке, где в центре города на Лафайетт-Стрит расположилось довольно внушительных размеров пятиэтажное здание, построенное в XIX веке, со своей собственной часовней, бывшее когда-то приютом для сирот, а сегодня ставшее хранилищем растений, сувениров, рисунков. Дом полон перипатетических помощников. Здесь же живёт страдающая старческими болезнями черепаха, которую Раушенберг называет своей экономкой. Однако последние годы он проводил большую часть времени в деревянном доме, выстроенном на участке между



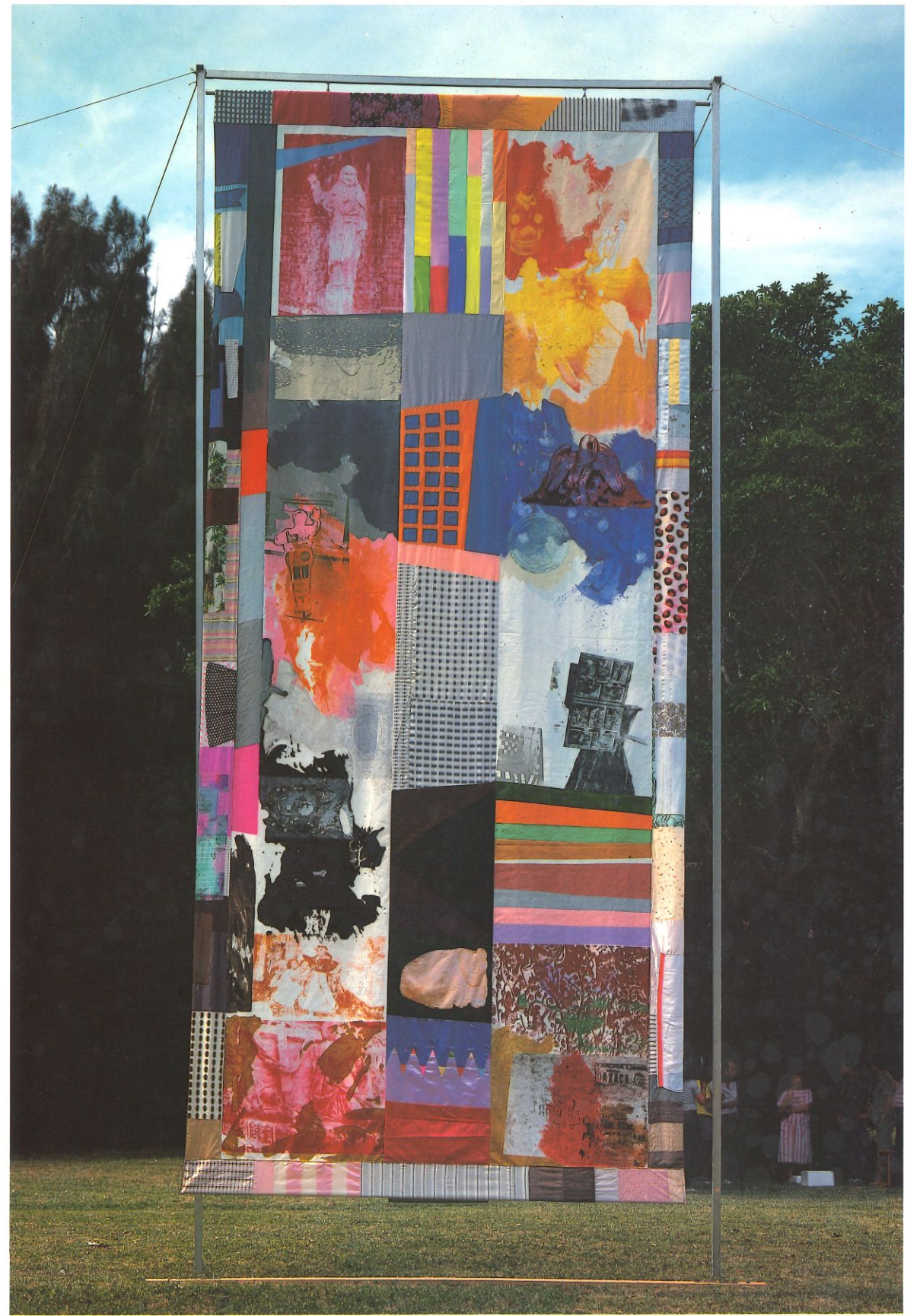
**Untitled, 1983**  
(Без названия)

15-метровой полосой пальмового леса и покрытым крупным ракушечником берегом на острове Каптива среди Залива, лежащего к югу от Тампы, Флорида. Там, обзавёвшись двумя литографическими прессами, он председательствует над коммуной мастеров-печатников и друзей, чей распорядок дня подчинён его распорядку — завтрак в полдень, затем купание в заливе, работа в течение остальной части дня и в течение всего вечера и наконец ужин, никогда не раньше полуночи. «Даже не представляете, скольких помех мне здесь не хватает,» — шутит Раушенберг. Окружающий пейзаж даёт ключ к пониманию того, чем был занят Раушенберг — начиная от серий «Инея» и кончая серией «Jammers», — схваченной лёгким швом конструкции из шёлка, шпагата и ратангового тростника. Они непретенциозны, и занимают лишь ма-

ленькую толику воздушного пространства. Их воспринимаешь как мерцание красок, как подсвеченные солнцем паруса. Вдоль берега, за шуршащими листьями морского винограда, сливаются две неясно очерченные поверхности — мелкие прибрежные воды, гладкие и лоснящиеся от водорослей, притягивающие к себе свет наподобие сатиновой ткани, и бледное небо, окрашенное в выполосканный голубой цвет, цвет потолков в Тиеполо. . . . Тяжело пролетает пеликан, он даже не летит, но весит в воздухе, оставляя неровный отпечаток своего доисторического силуэта на материи окружающего пейзажа. И вновь, как это было на протяжении двух последних десятилетий, искусство Раушенберга растворяется в окружающем мире, уходя туда, откуда оно пришло изначально.



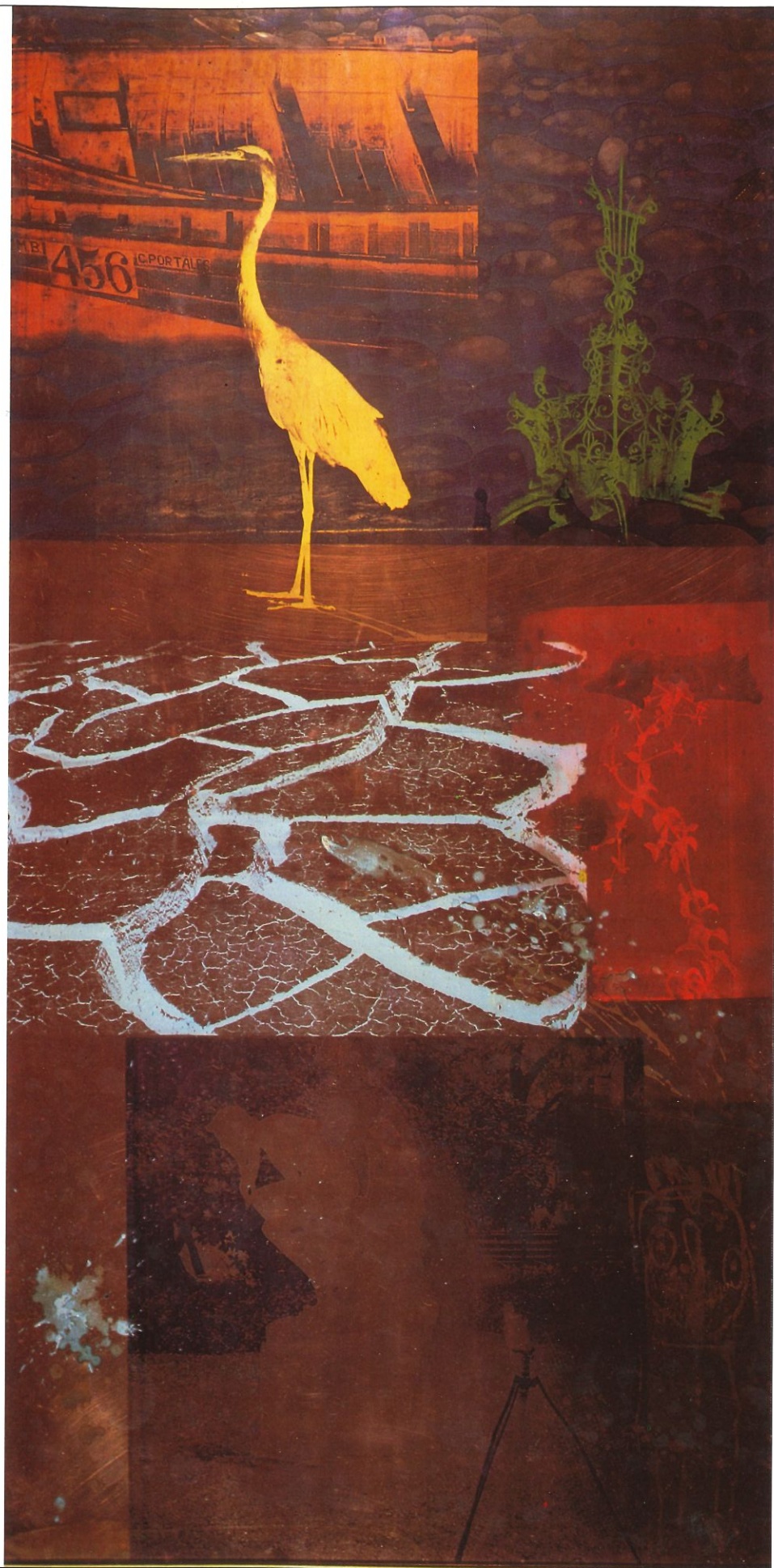
Forecaster—ROCI Mexico, 1985  
(Предсказатель—Р.О.К.И., Мексика)



Casino — ROCI Mexico, 1985  
(Казино — РОКИ, Мексико)



**Copperhead — Bite VI**  
**ROCI Chile, 1985**  
 (Мокассиновая змея — «Укус VI»  
 РОКИ, Чили)



**Caryatid Cavalcade I—ROCI Chile, 1985**  
 (Кариатидная кавалькада I—РОКИ, Чили)



**Caryatid Cavalcade II—ROCI Chile, 1985**  
 (Кариатидная кавалькада II—РОКИ, Чили)

TERRY VAN BRUNT

TERRY VAN BRUNT



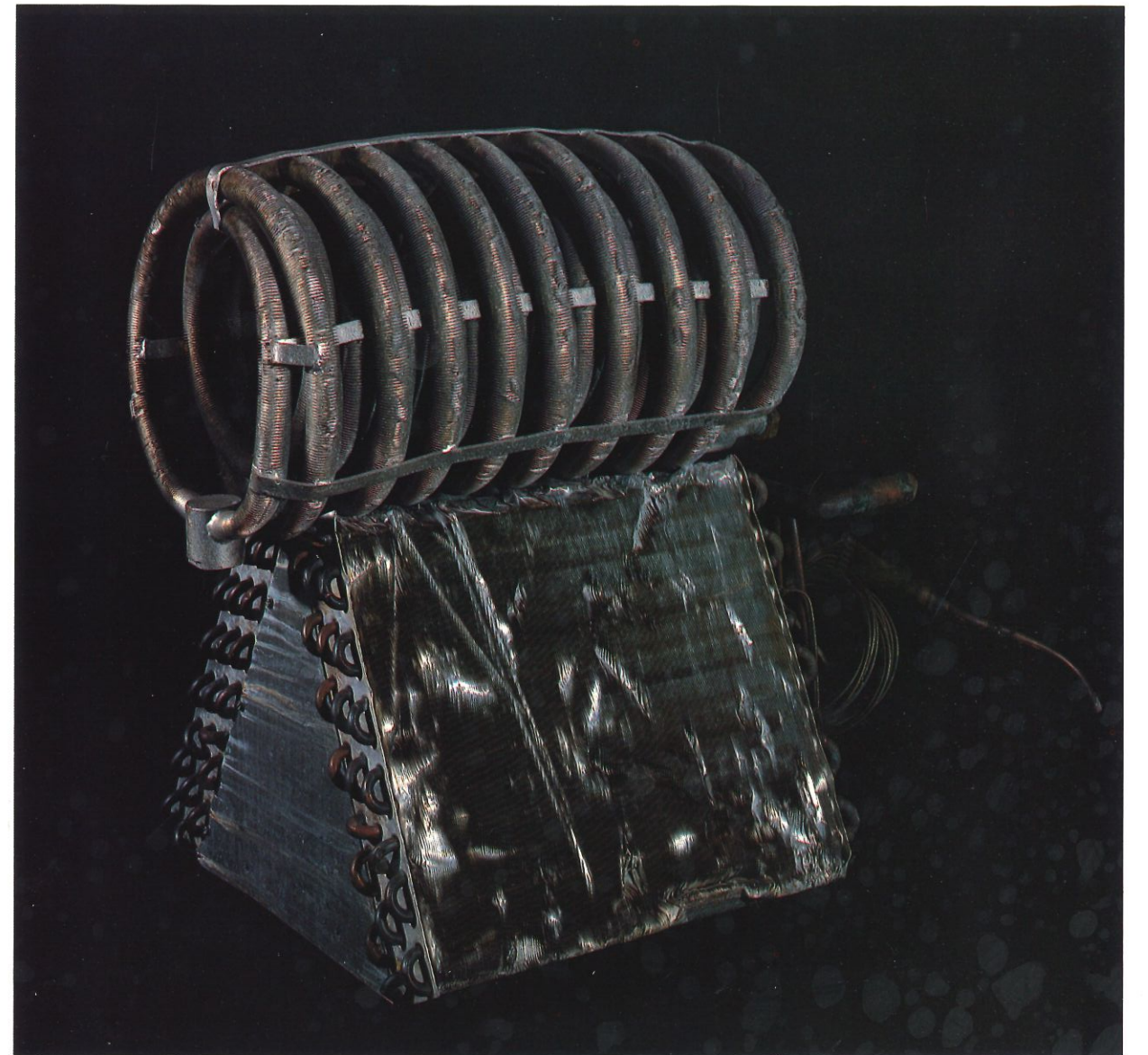
**Rudy's House—ROCI Venezuela, 1985**  
 (Дом Руди—Р О К И, Венесуэла)



**Demon Sunday, ROCI Venezuela, 1985**  
 (Дьявольское воскресенье — РОКИ, Венесуэла)



Untitled, 1982 (made in China)  
(Без названия — Китай)



Armadillo — ROCl, Tibet, 1985  
(Армадил — РОКИ, Тибет)



Happy Birthday Baby Leech — ROCI Japan, 1984  
 (С днем рождения маленькая пиявка — РОКИ, Япония)



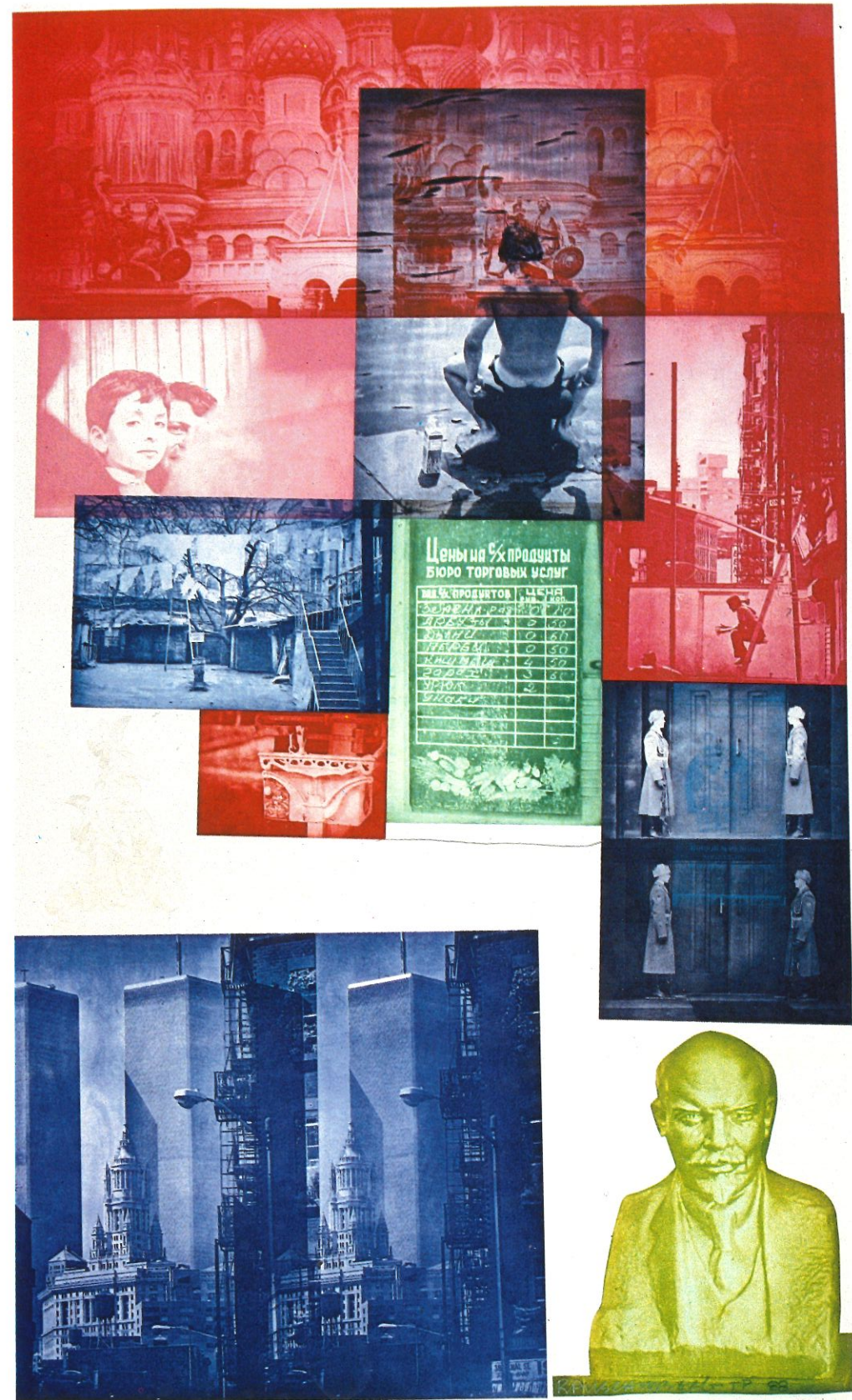
Untitled (Japanese Claywork), 1986  
 (Без названия — «Японская керамика»)



**Yellow Ranch—ROCI, Cuba, 1988**  
 (Желтое ранчо—Р О К И , Куба)



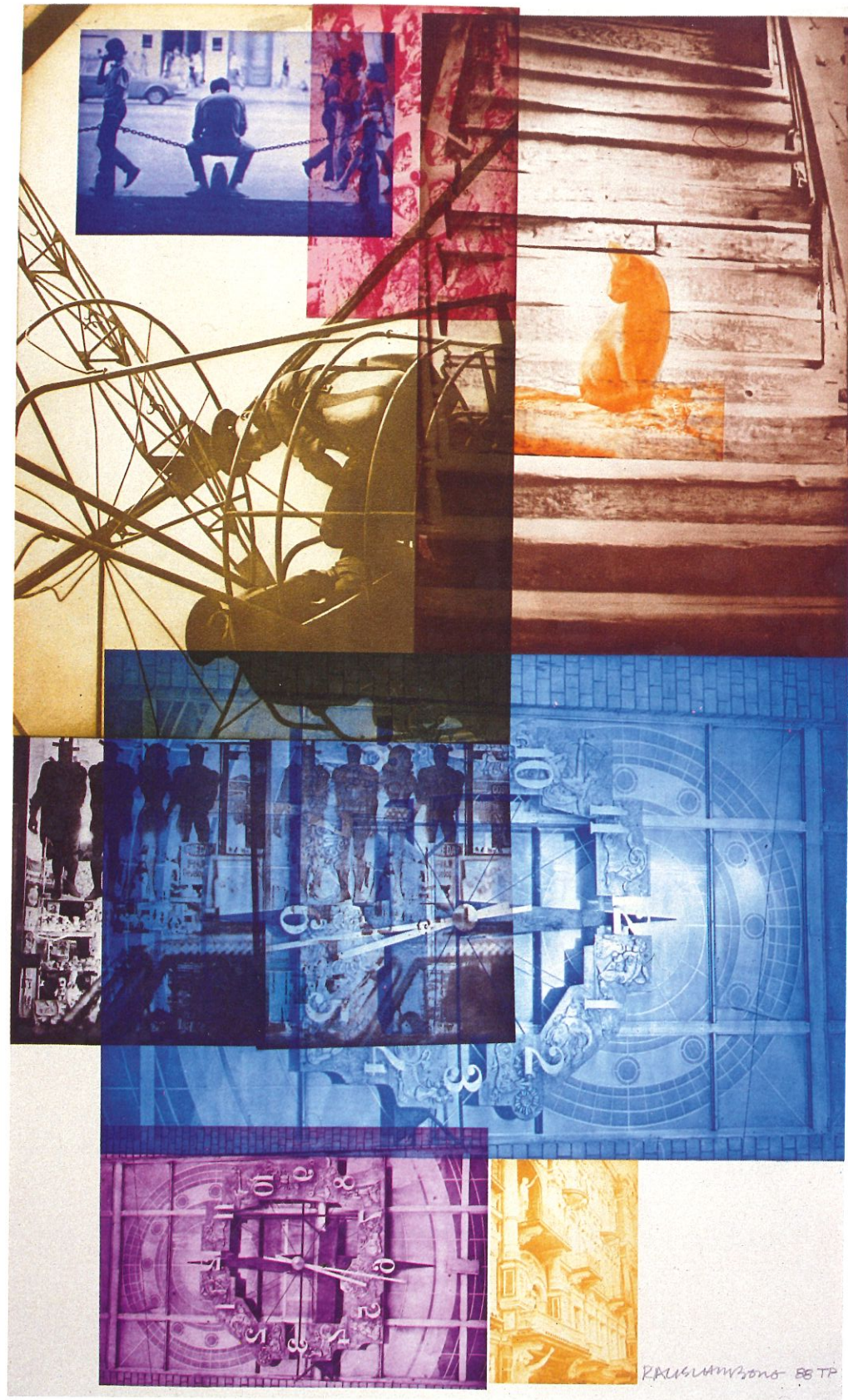
**Street Suite, — ROCI, Cuba, 1988**  
 (Уличная комната — Р О К И , Куба)



Soviet/American Array I, 1988  
(Советская/Американская мириадная структура I)



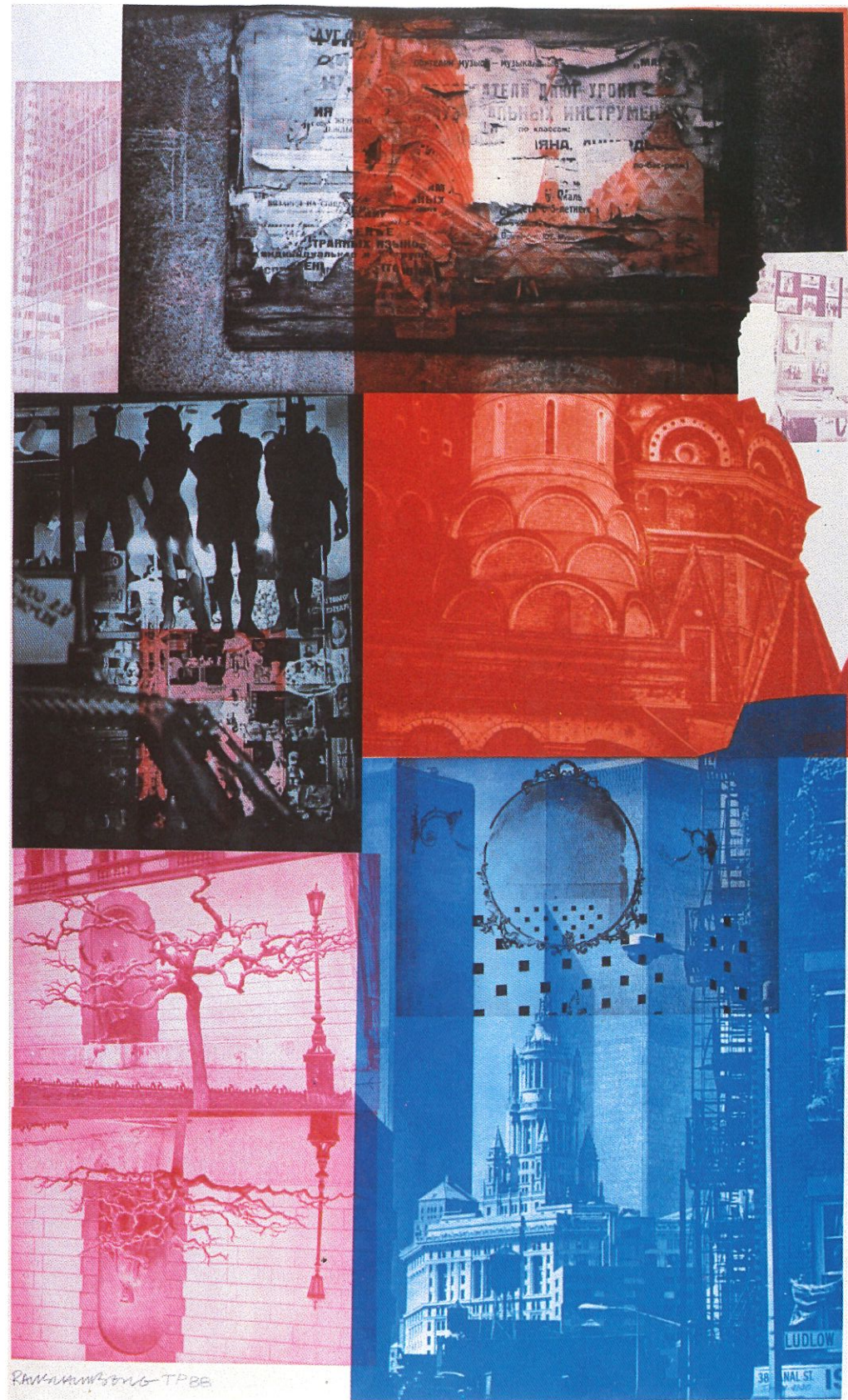
Soviet/American Array II, 1988  
(Советская/Американская мириадная структура II)



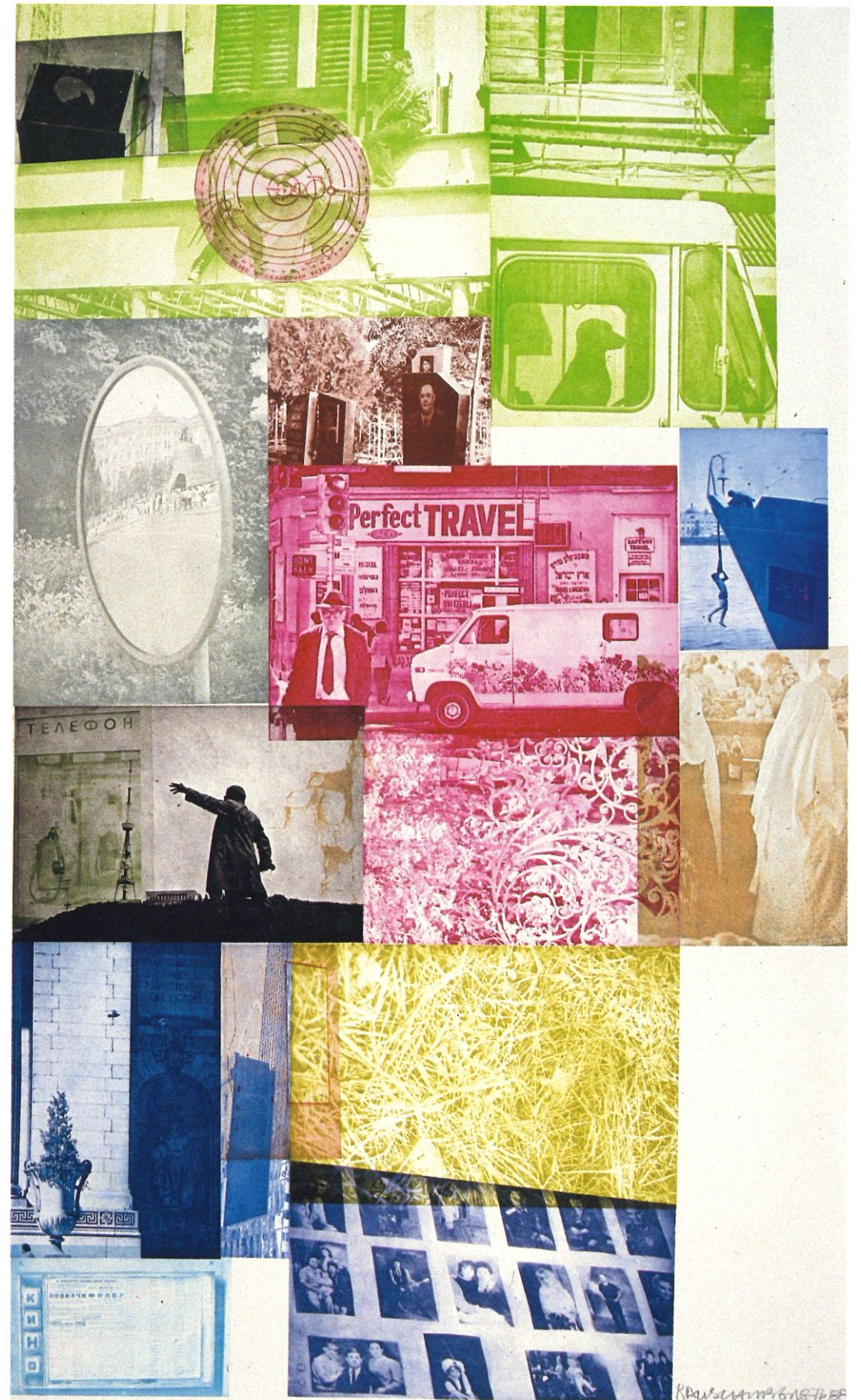
**Soviet/American Array III, 1988**  
 (Советская/Американская мириадная структура III)



**Soviet/American Array IV, 1988**  
 (Советская/Американская мириадная структура IV)



Soviet/American Array V, 1988  
(Советская/Американская мириадная структура V)



Soviet/American Array VI, 1988  
(Советская/Американская мириадная структура VI)





LAEL