

ВИКТОР ВАЗАРЕЛИ

А.В. Ефимов

Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия

Аннотация

Виктор Вазарели — наиболее влиятельный художник оптического искусства (оп-арта). В качестве основного элемента своих композиций Вазарели предложил «две контрастные цветоформы — пластическую единицу», которые позволили автору прийти к методу «планетарного фольклора». Вазарели — автор монументальных композиций в архитектуре, теоретик создания полихромного города.

Ключевые слова: оп-арт, геометрическая абстракция, «пластическая единица», «планетарный фольклор», полихромный город

VIKTOR VAZARELI

A. Efimov

Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow, Russia

Abstract

Victor Vazareli — the most influential artist of optical art (op-art). As a basic element of compositions Vazareli has offered «two contrast color forms — plastic unit» which have allowed the author to come to a method of “planetary folklore”. Vazareli — the author of monumental compositions in architecture, the theorist of creation of polychromatic cities.

Keywords: the op-art, geometrical abstraction, «plastic unit», «planetary folklore», polychromatic city

Виктор Вазарели (1906—1997) — график, живописец, дизайнер, автор монументальных цветопластических композиций, лидер оптического искусства — оп-арта, теоретик создания полихромного города.

Вазарели был одним из выдающихся художников послевоенного времени. Он провозглашал «демократизацию» искусства путем тиражирования предметов творчества, уничтожения понятия уникальности произведения и идеи элитарности владения им. Уверенный в роли художника как двигателя общественного прогресса, он всегда стремился к интеграции искусства в повседневность, считая, что зрительные образы способны настроить людей на «единое звучание искусства и мира». Поэтому он оперировал преимущественно зрительными эффектами, рассчитывая на спонтанность восприятия. Он развивал пластический язык цвета и форм. Это искусство получило название «оп-арт».

Творчество Вазарели развивалось в традиции геометрической абстракции, зародившейся в 1910—1920-х годах, в трудах голландских художников группы «Де Стил», русских конструктивистов и художников Баухауза. Несколько насыщенных цветов без каких-либо оттенков, матовые (светящиеся) или глянцевые (глубокие), создают феномен виртуального пространства и движения. Содержание картин мастера — это непосредственное создание ощущения движения в ходе общения зрителя с картиной. Его иллюзорные объекты и пространства предвосхитили виртуальные пространства компьютерной эры [1].

Вазарели родился в городе Печ (Венгрия). В юном возрасте у него проявился талант живописца. В 19 лет он начал изучать медицину в Будапеште, но оставил учебу в пользу занятий графикой и живописью в частной художественной академии Подолини-Волькман, в которой царила традиционная система преподавания, что способствовало развитию у Вазарели таланта рисовальщика. Одновременно он занимался дизайном рекламных плакатов, в которых требовалась точность воспроизведения внешнего вида товаров.

В 1929 году Вазарели перешел в школу «Мухели», основанную Шандором Бортником, который с восторгом принимал идеи международного авангарда. В 1922 году он посетил Веймарский Баухауз, где работали венгерские мастера Ласло Мохоль-Надь и Фаркас Молнар, и, воодушевившись идеями этого учебного заведения, решил открыть подобную школу в Будапеште. Вазарели поступил в «Мухели» как рисовальщик, умеющий безукоризненно реалистически передавать натуру. Здесь он столкнулся с принципиально новым подходом в рисунке и живописи, смысл которого заключался в постижении сути предмета путем решения проблем формы и пространства. Вазарели пытался сократить и упростить визуальные средства, одновременно геометрически структурируя композицию (Рис. 1).



Рис. 1. Зебры (1938г.)

Вазарели воспринял пафос геометрической абстракции от Бортника, который близко общался с Тео ван Дусбургом, восхищался неопластицизмом Мондриана, проектами Геррита Ритфелда, работами русских конструктивистов. Эстетика этой абстракции, четкий язык элементарных форм находили быстрое понимание в дизайне и архитектуре. «Он (Бортник — А.Е.) стремился сделать из нас конструктивно мыслящих людей, которые умеют конструировать полезные и красивые вещи, которые смогут занять свое место в обществе, где неизбежно будут править науки и машины», писал позднее Вазарели [2].

Вазарели переехал в Париж (1930). Его художественные устремления не вписывались в артистическую атмосферу города, в которой царили сюрреалисты. Лишь в послевоенные годы Париж приобрел статус центра геометрической и абстрактной живописи.

Вазарели начал систематически применять в своей графике оптические эффекты. Еще в школе «Мухели» он открыл для себя возможности «эффекта муара», создающего динамичное мерцание при взаимном перемещении двух экранов с унифицированным рисунком. Этот прием Вазарели использовал впоследствии в своих кинетических рельефах и «фотографизмах». Он экспериментировал с линейными сетками и полосками: зебры, тигры, шахматные доски. В его «Этюдах» на 150 графических листах представлено

систематическое использование приемов и средств рекламы. Он использовал здесь термин «алфавит», ставший ключевым во всем его творчестве, стремился к систематизации визуального языка, который смог бы передать информацию независимо от культурного уровня зрителя, преодолевая субъективность и активизируя чистое восприятие (Рис. 2).



Рис. 2. Алафвит V.R. (1960г.)

В течение 1930-х годов Вазарели углубленно изучал оптическое воздействие графических структур — это геометрические орнаменты, задающие ритм на картинной плоскости, многочисленные сетки и их наложения, взаимодействие формы и фона, экспериментировал с черно-белыми контрастами.

В 1942 году Вазарели переехал в Сен-Сере (департамент Ло), чтобы целиком отдаться занятиям живописью. Вазарели работал над созданием оригинального языка геометрической абстракции, вдохновляясь образами повседневной реальности, изучал процесс трехмерного видения, экспериментировал с оптической интерференцией, инверсионными фигурами и аксонометрической перспективой. Художник обращался к традициям конструктивизма и геометрической абстракции. «После двух лет блуждания в потемках посткубизма и сюрреализма, полученный в юности будапештский импульс... доказал свою жизнеспособность и стал определяющим для дальнейшего моего творчества» [2].

Вазарели провел несколько недель в Бель-Иле — небольшом городке на побережье: «Я смотрел на формы Бель-Иля... и обнаружил, что их можно перевести в эллипсы или овалы... Даже солнце на закате искажалось и принимало форму эллипса» [2]. Художник предпринял решительное движение от фигуративного искусства к абстракции. Взаимосвязь между всеми предметами и вещами в мире, «внутренняя геометрия природы» подсказали Вазарели один из основных принципов его мировоззрения — законы Вселенной можно выразить через геометрию и эстетические структуры.

Рационалистически научный подход в творчестве Вазарели причудливым образом сочетался с наивно-романтическим поиском универсального смысла. Если в картинах периода Бель-Иля существовали прямые связи с окружающей реальностью, то после обращения художника к исследованию макро- и микроструктуры мира, эта видимая связь с реальностью исчезла, иллюзии на природные объекты отсутствовали. «Мои пластические единицы: разноцветные круги, квадраты, — являются соответствующими частями звезд, атомов, клеток и молекул... Я рассматриваю природу на уровне внутренних структур, на уровне конфигурации ее элементов» [3].

Другая серия работ относится к данферскому периоду (по названию станции парижского метро «Данфер-Рошере»). Трещины на керамической плитке облицовки стен этой станции, напоминающие о каких-то воображаемых таинственных пейзажах, вдохновили Вазарели на произведения, в которых плоскости локальных цветов, накладываясь и переплетаясь, образуют пространственно-слоистые композиции без определенного центра.

Вазарели постоянно интересовала проблема «фигура — фон». Известно, что глаз постоянно разделяет поле восприятия на «фигуру» и «фон», что позволяет нам воспринимать трехмерность окружающего пространства. Смещение фигуры и фона, их взаимозамена, вызывают сдвиг точки восприятия. Трещины на плитках могут вызывать картины таинственных пейзажей, людей и т.д. Еще Леонардо говорил, что человеческий взгляд всегда стремится выделить предметное в абстрактном (Рис. 3).

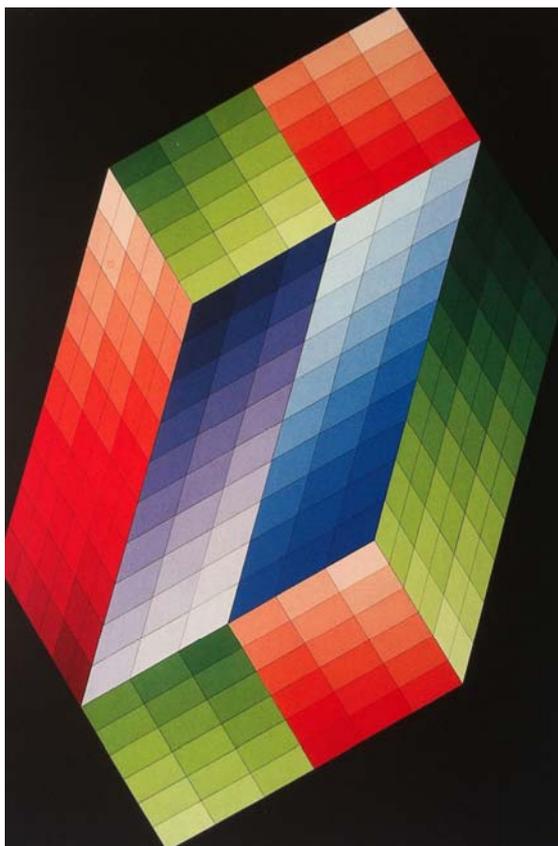


Рис. 3. Торони – N (1970г.)

Чередование формы и фона, которое заставляет постоянно двигаться глаз и переосмысливать виденное, легло в основу обширной группы произведений Вазарели «периода Горд-Кристалль» на примере куба в аксонометрической проекции. Эта фигура обладает способностью к инверсии: в один момент она уходит в плоскость, а в следующий — выступает как объем. В этой группе работ Вазарели развивает темы двусмысленности пространства и природы глубины восприятия.

Окончание «периода Горд-Кристалль» было отмечено работой «Дань уважения Малевичу». Вазарели рассматривал ее как первое произведение, созданное принципиально без использования аллюзий на реальность: «И теперь я исключил все: сюжет, будь он имитационный или аллюзорный по характеру, предмет, линию горизонта и символы...» [2]. Начиная с этой работы, мастер начал движение от наблюдения природы к абстракции. Позволив квадрату вращаться вокруг собственной оси, он превратил его в виртуально движущуюся фигуру ромба. «Квадрат Малевича — начало и конец пластического приключения плоскости, изжил свое предназначение: ромб, иная конфигурация квадрата,

прекрасен и совершенно отличен — это квадрат + пространство + движение + время», — провозгласил Вазарели [8].

В 1951 году художник переехал в Аркэй. Он создал серии работ «Черное и белое» и «Фотографизмы» — большеформатные произведения — черно-белые фотоизображения, а также «Настенные формы и цвета» в Галерее Дениз Рене. Серия «Черное и белое» состояла из двух наложенных друг на друга черных и белых элементов, находящихся в одной плоскости, которая вызывает ощущение слоистого пространства: «...белые и черные значки подобно знакомым антиномиям прошлого — таким как «день и ночь», «ангелы и бесы» или «добро и зло», — в действительности являются взаимодополняющими факторами... Соединив «да» и «нет», вместе мы обретаем по-настоящему полное знание. Какие перспективы!.. Черное и белое, да и нет — вот что будет абсолютно точным бинарным языком кибернетики, при помощи которой можно будет создать живописный банк данных, хранящийся в разумных электронных компьютерах» [4] (Рис. 4).



Рис. 4. Вонал KSZ (1968г.)

В галерее Дениз Рене Вазарели выставил огромные фотограммы — графические рисунки на фотобумаге размером 3 x 5 метров, созданные из белых линий на черном фоне и черных линий на белом фоне, которые он назвал «Фотографизмами». Он добился эффекта вибрации плоскости благодаря альтернативно направленному движению близко расположенных линий.

Вазарели с детства испытывал интерес к динамическим структурам. Он вспоминал, что всегда его зачаровывали переплетения линий — изобары на картах погоды или нити в марлевом бинте, эффекты движения, возникающие при рисовании двух одинаковых фигур на двойном стекле или изменчивый рисунок пейзажа, увиденный из окна несущегося поезда.

Мастер исследовал негативно-позитивные возможности фотографии. Однажды он наложил позитив и негатив друг на друга на пол так, чтобы они образовывали совершенно черную плоскость, но при малейшем смещении плоскостей они начинали двигаться. Чтобы зафиксировать постоянно меняющиеся узоры, он перевел фотограммы на два куска плексигласа, которые установил параллельно на расстоянии пяти сантиметров. «Между двумя прозрачными плоскостями появляется интенсивно вибрирующее динамическое поле, которое так же влияет и на сами структуры... — писал Вазарели. — В моих кинетических глубоких картинах главная роль принадлежит двигающемуся зрителю... Как только он начинает двигаться, как только он приблизится или отступит назад, или пойдет вдоль картины, она начинает непрестанно меняться — один эмоциональный шок сменяет другой, и работа начинает оживать, она становится визуально разнообразной», — так Вазарели

комментировал процесс восприятия своих «кинетически глубоких» картин, который собственно и составлял их сюжет [2].

В 1954 году мастер создал первые монументальные произведения в архитектуре, которые он называл «архитектурными интеграциями». С этого времени он стал автором не менее пятидесяти подобных произведений, например для университета Каракаса в Венесуэле (архитектор К.Р. Виллануэва), где он создал изогнутую керамическую стену площадью более ста метров, широкий фриз на стене и кинетическую стену из алюминиевых полос. Вазарели задумал кинетическую пятидесятиметровую стену ледового катка в Гренобле для зимних Олимпийских игр 1968 года, где предполагалось реализовать стробоскопический эффект при помощи узких вертикальных черно-белых пластинок. Он осуществил подобные кинетические решетки для стены в Монпелье в 1966 году (Рис. 5).

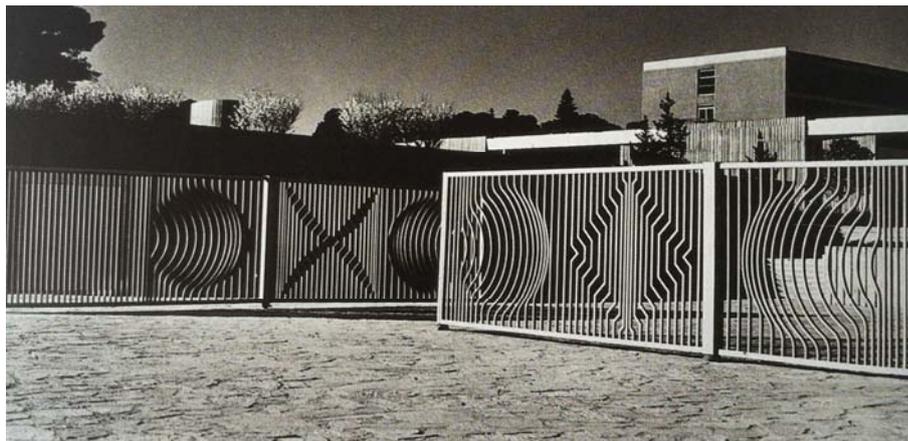


Рис. 5. Монпелье: решетчатая ограда (1966г.)

Вазарели участвовал в многочисленных выставках в Брюсселе, Нью-Йорке, его персональные выставки прошли в Буэнос-Айресе, Каракасе, Лондоне и Кельне. Художник организовал экспозицию «Движение» в Галерее Дениз Рене, в которой кроме Марселя Дюшана и Александра Калдера участвовали и молодые «кинетические художники» Яков Агам, Николас Шёффер, Пол Бюри, Иесус Рафаэль Сото, Жан Тэнгли. Если у Калдера и Тэнгли работы демонстрировали механическое движение, то у Вазарели в его «кинетически глубоких картинах» был представлен оптический феномен, после чего мастера стали считать одним из лидеров оп-арта.

Возникновение оптического искусства было подготовлено полувековым художественным опытом. Еще Жорж Сёра растворял плоскость картины в узоре из близко расположенных точек чистого цвета, движение продолжил Робер Делоне — лидер орфизма, который использовал чистый цвет, освобожденный от ассоциации с натурой. Основываясь на теории симультанного (одновременного) контраста, он размещал на полотне цветовые пятна, требующие динамичного видения. Глаз воспринимал каждый цвет в отдельности, одновременно подспудно осознавая связи между ними. Картина обретала новое бытие при каждом движении зрителя. Однако главным стимулом развития оп-арта стала концепция «факта воздействия» Йозефа Альберса, который определял свое творчество как нечто, лежащее между «фактическим фактом» и «действительным фактом», то есть то, что лежит между эмпирическими и воздействующими на восприятие качествами произведения. Это предвосхитило одно из фундаментальных положений искусства оп-арта. В серии своих работ «Дань уважения квадрату» Альберс исследовал тонкости взаимодействия цветов. До появления термина «оп-арт» Альберс предложил для описания своих работ использовать термин «перцепционное искусство», то есть искусство, сюжетом которого является собственное восприятие.

Художники оп-арта Бриджет Райли, Иесус Рафаэль Сото, Ричард Анушкевич, Франсуа Морелле в своих работах ставили целью постоянно держать глаз в напряжении. Они

использовали замысловатые узоры, ломаные линии, контрасты тона и цвета, остаточные изображения, инверсионные фигуры, взаимозаменяемость фигур и фона, плоскости и пространства. «Резкие черно-белые контрасты, непереносимые вибрации дополнительных цветов, мерцание линейных сетей и перестраивающихся структур... все эти элементы призваны не погружать зрителя... в сладкую меланхолию, а пробуждать его», — таким видел Вазарели предназначение оп-арта [2].

К выставке кинетического искусства «Движение» в Галерее Дениз Рене (1955г.) Вазарели опубликовал «Желтый манифест», в котором не только объяснял особенности кинетического искусства, строящегося на серийных композициях из геометрических элементов, но также поставил вопросы относительно внедрения этого искусства в повседневную жизнь. После этой выставки за Вазарели закрепилась репутация одного из ведущих мастеров, работающих в русле геометрической абстракции.

В «Желтом манифесте» Вазарели дал описание основному элементу его композиции — «пластической единице»: «Две контрастные цветоформы образуют «пластическую единицу», то есть единство — единицу каждого художественного произведения; и извечный всеопределяющий дуализм наконец-то понят как нечто нераздельное» [5]. Форма этой единицы представляет собой монохромный квадрат 10 x 10 см, в который вписывается контрастная по цвету, ахроматическая или хроматическая геометрическая фигура меньшего размера: квадрат, круг, эллипс и т.д. Вазарели взял за основу шесть цветов: желтый хром, изумрудную зелень, голубой ультрамарин, фиолетовый кобальт, красную и серую краски, которые были дополнены светлотными градациями. Затем он расширил эту шкалу еще шестью цветами, представленными в двенадцати светлотных ступенях, плюс черный. В результате живописная единица получила возможность воспроизводиться в бесконечном количестве вариантов.

Создавая универсальный визуальный язык, Вазарели с помощью «пластической единицы» реализовал свою мечту об «объективном искусстве», которое может создаваться коллективом с использованием новейших технологий и которое легко входит в повседневную жизнь.

«Единица «цвето-формы» привела меня к методу, обладающему силой универсального закона. Я назвал его «Планетарным фольклором». Благодаря своим многосторонним функциям он должен удовлетворять визуальным потребностям масс... Его оптимистическая направленность ускорит прогресс человечества», — был уверен Вазарели [3]. В 1959 году он оформил патент на всю сумму бинарных живописных молекул — «пластический алфавит».

В 1963 году состоялась выставка Вазарели «Планетарный фольклор» в Музее декоративного искусства в Париже. Работы представляли собой яркие цветковые ковровые композиции, структура которых была организована вертикальными и горизонтальными рядами живописных молекул. Они тяготели к плоскости, слегка нарушаемой пространственным эффектом контрастирующих цветов.

Вазарели уверял, что в его системе «пластических единиц» можно найти аналоги в современной физике. Он видел в них неделимую частицу целого, состоящую из взаимно дополняющих и противоположных элементарных частей. Он провозгласил своей «пластической единицей» символ целого, который в философском понимании является сущностью всех вещей: «Это связь между согласием и отрицанием... Это путь, чтобы понять вселенную как через ее материальную, математическую структуру, так и через ее интеллектуальную сверхструктуру... «Единица» — это абстрактная сущность понятия «прекрасное», первоначальная форма воспринимаемого» [3].

Уверенность в том, что чистая универсальная красота может быть выражена лишь с помощью элементарных форм и цветов, нашла свое отражение во многих теориях, легших в основу беспредметной живописи. Так, Мондриан и Малевич соединили радикальное сокращение живописных средств с притязаниями на универсальное прочтение.

В 1964 году Вазарели представил ряд архитектурных работ — «Дань уважения шестиугольнику», созданных на основе куба, а также серии «Тридим» и «Бидим». Его персональные выставки прошли в Берне и Нью-Йорке, где он получил награду Гугенхайма. В серии «Тридим» («Трехмерность») он создал эффективную иллюзию пространства, несмотря на невозможность реального существования объемов. Врожденная психологическая установка на то, чтобы видеть предметы как объемы, заставляет мозг «метаться» между одним пространственным решением, другим, третьим, и при этом он не в состоянии остановиться ни на одном из них. Вазарели называл этот эффект «иллюзорным вечным двигателем» [2]. Он начал создавать объекты серии «Бидим» — полихромные алюминиевые скульптуры, собранные из пластиковых кубических элементов-единиц. Они обладали отражающими свойствами, создавая иллюзию дополнительных плоскостей.

В серии работ «СТА», созданной в 1966—1967 годах, Вазарели работал с систематической организацией геометрических форм одного размера, тональная градация которых меняется от краев к центру. Аббревиатура «СТА» напоминает об отдаленных солнечных системах. Чтобы передать «интуитивное соответствие тому, что каждый чувствует, глядя в звездную бесконечность», мастер создает мистический эффект затягивания в глубину, используя для этого золотую и серебряную краски. По мнению художника, это позволило «помыслить об отдаленных невероятных энергиях» [2].

Ранние работы с перспективными искажениями шахматных досок побудили Вазарели создать серию работ «Вега» в честь одной из ярчайших звезд небосвода. Художник достигает выступления и отступления форм за счет изменения сторон основного квадрата. Он возвращается к принципу «скапливания, расширения и уменьшения» в серии работ большого формата. «В «Вегах»... есть что-то чудовищное, что-то тревожное чувствуется в них. Они чрезвычайно отличаются от других моих работ, и в них есть, по крайней мере, на поверхности, какой-то барочный оттенок, сродни поп-арту. Кажется, что они тяжело дышат, словно пульсары, что родились после большого взрыва более пятнадцати миллиардов лет назад» [2].

Серии «Вега» и «Вонал» не использовали последовательностей стандартизированных элементов. Кажется, Вазарели противоречил своему принципу сложения произведения из «пластических единиц». Видимо, он чувствовал потребность сопротивляться излишней заорганизованности. Это полное «рабство», как он называл то, чему сам добровольно подчинился, когда обратился к архитектуре. «Однако, — восклицал он, — время от времени любой тоскует по абсолютной свободе, и любому хочется предаться радости чистого открытия!» [2]

Вазарели постоянно обращался к обширному архиву своих работ, которые получали новое развитие и звучание. В серии «Дань уважения шестиугольнику», начатой в 1964 году, он возвратился к использованию оптических парадоксов, вызывающих неустойчивость пространственной ситуации. Их стандартные элементы были более сложными, чем двоичный код живописных единиц. Основная форма строилась на базе шестиугольника, к которому подводились параллельные линии, формирующие кубический объем. Вазарели использовал два типа куба: куб в аксонометрической перспективе («Дейтрон-VB») и «куб Кеплера», состоящий из трех идентичных ромбов. Последний создавал неустойчивую форму, которая кажется то выпуклой, то вогнутой.

Вазарели присвоено звание кавалера Ордена Почетного легиона (1970г.). Он осуществил «архитектурные интеграции»: фрески для станции Мопарнас в Париже (1971г.) и на фасаде здания радиостанции RTL.

Вазарели вслед за Бортником полагал, что одинокий гений и традиционное искусство вышли из моды и неактуальны в современном обществе. Это подвигло его на изобретение «пластической единицы», посредством которой можно создавать универсальные пластические заявления, отражающие новые эстетические нормы, и распространять их в безграничном количестве, чтобы уничтожить «уже давно вышедший в тираж миф об

уникальности и неподражаемости произведения искусства» и «оказать влияние... на человеческое сознание за пределами привилегированной элиты» [2].

Вазарели стремился реально внести в повседневную жизнь свои визуальные открытия, будь то дизайн мебели, текстиля, бытовых предметов. Требование демократизации культуры соединялось у мастера с искренней верой в образовательную силу красивых вещей, которые способны создать «медленное, но постоянное улучшение условий жизни человека». Поэтому он концентрируется на популяризации своего искусства. Он убежден, что искусство, которое станет «всеобщим достоянием», войдет в естественное окружение любого человека. Он не верит в действенность растрасированных произведений эпохи устаревшего элитарного мира, поэтому обращается к сфере архитектуры, позволяющей непосредственно откликнуться на насущные потребности людей.

В 1976 году Вазарели создал портрет Жоржа Помпиду в виде громадного рельефа-инсталляции в Центре Помпиду в Париже. В Экс-ан-Провансе открылось здание фонда Вазарели, построенное по его проекту. Оно представляет собой композицию из «пластических единиц», увеличенных до огромных размеров. Вазарели стремился вести работу «по гармонизации окружающей среды» с целью «удовлетворить одну из самых существенных потребностей человечества — в радости для глаз, которой он почти полностью лишился, оскверняя природу» [5]. Его концепция «Plasti-cite» была нацелена на применение пластических искусств на уровне урбанистики.

Вазарели искренне переживал по поводу «миллионов отвратительных зданий» в пригородах, где «урбанизм пребывал в анархии», где «подрядчики и банкиры создали непереносимые для жизни условия». «Что им до того, если даже визуальные раздражители этих мест вызовут настоящий психоз среди жителей», — сокрушался художник [5]. Он неустанно призывал: «Давайте провозгласим на ближайшие десятилетия принцип кодифицированного искусства универсального характера. Для воплощения в жизнь этого искусства пусть химики, производители, инженеры, градостроители, архитекторы и кибернетики будут тесно сотрудничать с пластическими художниками и исследователями-изобретателями в одном лице. Их целью будет создание городов, что будут лучиться блаженством» [5].

Идея гармоничного полихромного города пришла к Вазарели из «Мухели». О многоцветном городе мечтали Мондриан, Леже и Корбюзье. Вазарели был в курсе бурной деятельности Хундертвассера, объявившего войну агрессивности современной архитектуры. «Большие комплексы зданий могут быть более привлекательными на вид и удобными, — заявлял художник, — при том условии, что элементарные правила эстетики будут интегрированы в их объем со всем вкусом и любовью. Я не вижу причин искать извинений архитекторам; они не виноваты, они всего лишь — жертва системы» [5].

Вазарели трансформировал «пластическую единицу» в архитектурную единицу, размеры которой были увеличены с учетом размеров здания. Он планировал изготовить модели архитектурных единиц из конкретных материалов. «Почему нельзя придумать фасады с окнами разного размера, большими и маленькими, то в виде ромбов, то в виде эллипсов или пересеченных кругов? — спрашивал Вазарели. — Днем залитый солнцем фасад будет сиять как позитив, как полихромный организм; а ночью он будет погружен в темноту, но из его интерьеров будет струиться искусственный свет, а окна различной формы будут создавать великолепную игру кинетического света» [5] (Рис. 6).

Следует заметить, что Вазарели не напрямую пользовался компьютерными технологиями, понимая, что только оригинальное творение производит по-настоящему сильное впечатление. «Компьютеры, которые редуцируют оригинальное мышление человека, делают свой выбор быстро и без сомнений, они... могут сослужить огромную службу человечеству, но могут также и покорить его», — писал Вазарели [5].

Хотя работы Вазарели возникали в результате рационально просчитанных эффектов воздействия, все же они наполнены поэтическими мотивами, которые невозможно

полностью перевести на жесткий язык чисел. «Я больше всего боюсь, что искусство будет отброшено наукой — неизмеряемое можно будет измерить, а неосознанные чувства превратятся в осознанные мысли» [5].

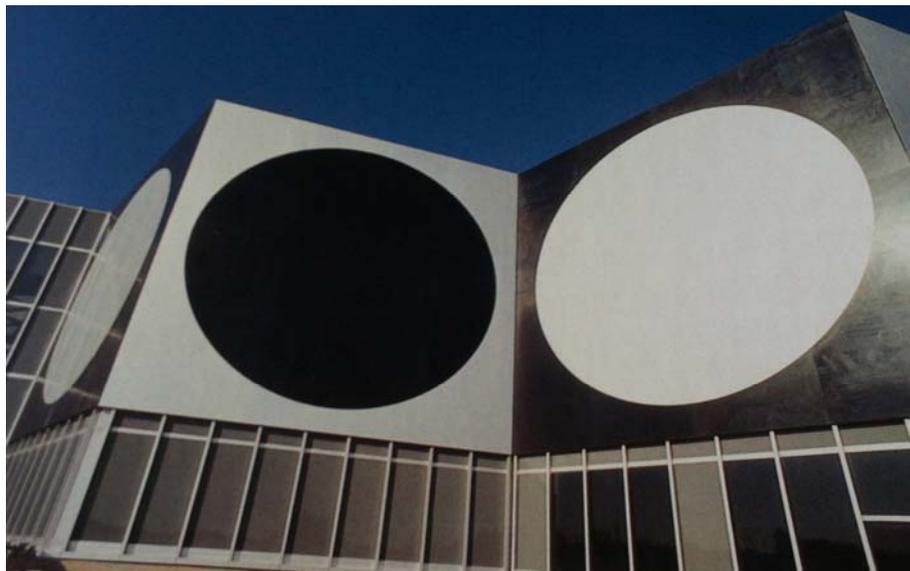


Рис. 6. Фонд Вазарели в Экс-ан-Провансе (1976г.)

В 1983 году Вазарели совершил тур с лекциями по США, он получил звание почетного гражданина Нью-Йорка.

«Абстрактное искусство будущего будет стремиться к всеобщей универсальности разума, — писал Вазарели, — живописная техника начнет развиваться параллельно техническому прогрессу; прикосновение искусства станет имперсональным и даже зашифрованным... С момента своего рождения искусство было общественной собственностью. Литература благодаря печатному станку также стала общечеловеческим достоянием... Я представляю себе, что в будущем целые выставки будут проходить при помощи проекций на стенах. Имея на руках лишь слайды величайших произведений искусства, мы с легкостью сможем в любом месте организовывать колоссальные экспозиции, не требующие особых денежных затрат. Будет достаточно и нескольких дней, чтобы послать всю выставку небольшой почтовой бандеролью в любую точку Земли».

Вазарели настойчиво и с огромным оптимизмом пытался преобразить визуальную среду человека. Однако при всей искренности его устремлений он ясно представлял реальную роль художника, подчеркивая, что его идея об интеграции должна рассматриваться только в качестве точки отсчета.

Литература

1. Хольцхай М. Виктор Вазарели. - Taschen / Арт-Родник, 2006.
2. Ferrier J-L. Gespräche mit Victor Vasarely. Spiegelschrift 8, Cologne, 1971 (Paris, 1969).
3. Victor Vasarely: Folklore Planetaire. Munich, 1973.
4. Diehl G. Vasarely. München; Budapest, 1972.
5. Teste von Victor Vasarely, Königstein/Taunus, 1970 under the title «Plasti-cite», and in 1973 as «Notes Brutes».

References

1. Hol'tshaj M. Viktor Vasareli. Taschen / Art-Rodnik, 2006.
2. Ferrier J-L. Gespräche mit Victor Vasarely. Spiegelschrift 8, Cologne, 1971 (Paris, 1969).
3. Victor Vasarely: Folklore Planetaire. Munich, 1973.
4. Diehl G. Vasarely. München; Budapest, 1972.
5. Teste von Victor Vasarely, Königstein / Taunus, 1970 under the title «Plasti-cite», and in 1973 as «Notes Brutes».

ДАННЫЕ ОБ АВТОРЕ

А.В. Ефимов

Доктор архитектуры, профессор, заведующий кафедрой Дизайна архитектурной среды, Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия
e-mail: av.efimov@markhi.ru

DATA ABOUT THE AUTHOR

A. Efimov

Doctor of architecture, Professor, Head of the chair "Design of architectural environment", Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow, Russia
e-mail: av.efimov@markhi.ru