

Йиржи Кратохвил

(Текст из каталога комплектной выставки Януш Кубичек в Доме изобразительных искусств города Брно, 16 апреля – 21 мая 1972 г.)



Собрание произведений живописного творчества Кубичека является попыткой охватить на 115 холстах и 128 эстампах именно то, что называют подведением баланса творчеству художника, более того, (благодаря, как говорят, эйнштейновским трюкам – ведь, включенная в выставочное помещение хронология является именно временем, преобразованным в пространство) что собственно живописцы сыздавна считают удобным случаем для обособленного сопоставления с собственным внутренним миром – говоря словами психолога – с оптической изоморфией внутренней структуры. Ибо это пора художественных арбитров и подходящий случай для искусствоведов, вновь подтверждающих, на сей раз парадностью своих торжественных эрудиций, что в творчестве Кубичека заложено самое лучшее из современной живописной интуитивной конструкции, начиная Сезанном, Браком, Кандинским и кончая Малевичем, следовательно, редкое единство разума и чувства, а именно преобладание преднамеренного

над случайным, конструктивного над импульсивным, и ”поисками подстрекаемое и рационалистическое существо”, тем же конструктивным уравновешенное, покоится на интуитивной основе. Естественно, они будут правы. Так оно бесспорно и есть. Однако тут же следует добавить, что их правота станет действительной лишь постольку, поскольку (своей) правдой отличаются все наветчики. Потому что любое художественное теоретизирование и выступление (на своем пути от определения к утверждению) всегда является лишь клеветой в смысле высказывания после и мимо, задним числом, однако без обратной связи, следовательно, всегда с явственным опозданием, всегда вне творческого почина, что и является участью всех теорий и категоризаций.

Изобразительное творчество Кубичека именно в настоящее время, больше чем когда либо раньше, далеко категоризации и достойного завершения. И то, что для него прежде всего характерно, это именно то обстоятельство, что самое интересное, откровенное, максимально волнующее и минимально окончательное находишь именно в заключение представленного хронологического собрания. Следовательно, и в-третьих – таково рода выставка является также удобным случаем для защиты живого творчества от его зложелателей, художественного почина от якобы искусствоведчески толкуемой теории. Преимущество и стилистическое единство художественного проявления Кубичека непостижимы в форме и изменчивом объекте, однако регистрируемы в ритме и, если хотите, в вариантности мотивов и структур. Это ритм, строение объединяющего художественного стиля, в смысле прочного ряда, соединяющего первую картину с последней; таким образом, можно говорить о ”внутренней композиции”, стоящей выше отдельных картин, их мотивов и структур.

Так как ритм является модификацией времени, данное строение, ”внутренняя композиция”, предстают перед нами именно в хронологической структуре выставки. Отдельные картины и их мотивы, тенденции и формы в ней явно сконцентрированы всегда по отношению к одной, центральной картине, всегда к одному обрывистому результату, при этом, данная картина не обязательно должна находиться в ряду (у некоторых циклов художник действительно не нуждался в том, чтобы без остатка охватить свое откровение, продемонстрировать, ”довести” до гармонического, спокойного положения), но в хронологической композиции его можно легко установить. Центральные картины, своего рода центры

тяжести в горизонтальном образце строения, являются для нас художественными метафорами если понимать упорядоченную таким способом связь мотива (конкретного импульса) с его структурой (абстрагирующей тенденцией).

Например, сразу же в первых циклах и в первой вариации - в тот счастливый период, куда художник входит очарованный тогда уже завершенной сезанновской гармонией, добываясь своих первых, тогда еще суверенных откровений - является именно центром тяжести -средоточием небольшой натюрморт, первая художественная метафора. Впоследствии художника охватывает чувство, что с каждой приведенной вариацией, с любой сжатой метафорой постепенно из его картин исчезает мотив, на поверхность выдвигается лишь чистая структура. Это свидетельствует о редкой добросовестности художника, осознающего, что истинное искусство не может стать простой подделкой действительности, а оно должно одновременно находиться с ней (для Кубичека непременно также по мотивам!) в тесной взаимосвязи.

Неслучайно, что начало озаменовано именно восхищением Сезанном.

Следовательно, мгновение, когда искусство перестает подражать природе, чтобы само стать полноценной действительностью, сопровождается с того момента страхом перед тупиком. Связь между искусством и действительностью является для Кубичека всегда первоочередной (не выставляя это дешево напоказ). Однако художественная метафора основана, как уже отмечали, всегда на соединении мотива и структуры, мотивированной конструкции. Речь идет о равновесии обоих моментов, следовательно, обязательным их предшественником должна стать постепенная уравнированность с последующим отклонением от равновесного положения. Это, короче говоря, основной ритмический порядок. Быть может, только с той яркой разницей, что в первые периоды и в первых вариациях (цикл "сезанновских" пейзажей и натюрмортов, город, цикл актов, "синих" портретов) предшествует мотив и присоединяется придающая форму, структуру конструкция. Позже выходит наоборот, структура начинает искать собственный мотив. Это однако не значит, что мотив отсутствует уже в первой картине каждого ряда. Поиски мотива всегда сопряжены с собственным осознанием мотива, следовательно, рационализации, в одинаковой степени как давнишние поиски структуры начинались уже выбором мотива. Итак, в любом цикле и картине оба момента одновременно всегда присутствуют. Это дано и, если хотите, интуитивно. Следует всегда раскрытие (осознание) "поверхностей соприкосновения" упомянутой связи. Между тем как структуры добиваются абстрагированием, мотив появляется в беспокойной конкретизации. Например, в "нимфических" красочных композициях одного из новейших циклов фигуральный мотив буквально просвечивает структуру, речь идет о предчувствиях красок и света, красочных и световых пронизаниях, проблесках мотива. Иной раз мотив появляется уже в возрастающем напряжении между композицией и названием картины. В другой раз однако - и это самое важное - данное отношение не столь просто, чтобы его можно было ограничить любой схемой.

Ритм творческого процесса не следует заменять сущностью творчества. Ни одна теоретическая формулировка не отражает полностью движение внутри картины. Как уже отмечалось, рассуждения об изобразительном искусстве возможны лишь на уровне его художественных средств. Для творения Кубичека это действительно тем более, что оно само по себе является поиском аналогии в художественном творчестве. Раскрыть данный основной факт является единственным смыслом предшествующих строк. Сравнение ритма творчества с ритмом мышления. Центральная картина представляет собою равновесие, гармонию и состояние покоя. Примирение между структурой и мотивировкой, идеей и восприятием, действительностью и формой. Однако всегда это временная гармония, так как принцип художественной метафоры не связан только с равновесием и обрывистой связью, но и со вспышкой, энергией, выделяемой в результате такого рода связи. Все это свидетельствует о том, что в творчестве Кубичека речь никогда не шла лишь о равновесии, покое, а скорее о вспоминаемой энергии, вспышке. Вот импульс для дальнейших циклов и поисков. И только на данном единственном месте сравнение является точным и метким.

Януш Кубичек является традиционным художником в наилучшем смысле этого слова, именно благодаря свойственному ему отношению к действительности, интенсивной потребности обдумывать собственный труд и общественную роль искусства, а также, и не в последнюю очередь, благодаря своему отношению к художественному ремеслу. Друзья Кубичека говорят даже об "алхимии", невиданной одержимости художественной технологией. И вовсе не случайно, что столь важной составной частью его творчества является именно графика. К преданиям и суеверию современного мира изобразительного искусства принадлежит представление о том, что интерес к ремеслу и технологии вызывает чуть ли не подозрение в творческих способностях. Стать творческим и вдохновляющим мастером и одновременно тщательным и знающим ремесленником является скорее редкостью чем правилом. Как раз о том обстоятельстве, что одно не исключает другое, именно об этом свидетельствует художественное творчество Кубичека, так как

это творение в самом истинном смысле слова, не поддающееся онтологическим формулировкам, экстрагированиям и заклинаниям. Итак, душевное отношение Кубичека к художественной технологии и ремеслу является следующим доказательством мудрости художника. Дело в том, что она несомненно относится к мышлению на уровне художественных средств.

Следует еще добавить, что это не только мудрость знающая, но в тоже время мудрость красочная, о чем свидетельствуют циклы новейшего периода. Тем лучше для тех, которым она предназначена. При условии однако, что мудрость может обладать собственными потребителями.

Переводчик Витезслав Чех