

**Лепорк Алексей Константинович**, научный сотрудник, хранитель. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. [a.leporc@gmail.com](mailto:a.leporc@gmail.com)

**Lepork, Aleksei Konstantinovich**, researcher, curator. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. [a.leporc@gmail.com](mailto:a.leporc@gmail.com)

## ОТ ЧЕЛОВЕКА К МИРУ, ИЛИ СТИРАЯ СОВРЕМЕННОСТЬ (О ПЕЙЗАЖАХ ОСКАРА КОКОШКИ 1920–1930-Х ГОДОВ)

### TURNING THE FOCUS: FROM PERSON TO WORLD, OR ELIMINATING MODERNITY (ON OSKAR KOKOSCHKA'S LANDSCAPES IN 1920–1930S)

**Аннотация.** Статья посвящена пейзажному творчеству Оскара Кокошки 1920–1930-х гг. Оно представляет особый интерес для исследования, так как 1923 г. открывает совершенно неожиданную главу в наследии Кокошки: на смену портретам и фигуративным композициям приходит пейзаж, до того его мало интересовавший. Художник сознательно уходит от славы главного представителя экспрессионистского портрета и начинает новую жизнь. И при этом актуальная художественная жизнь того времени для Кокошки словно не существует, он живет абсолютно вне ее, он не замечает никакие новации 1920-х гг. Пейзажи этого времени — прежде всего, городские vedute, но лишенные внимания к «достопримечательностям», он пытается ухватить целостность города. И если поначалу композиции Кокошки кажутся едва ли не случайными, то вскоре выявляются, а к 1930-м гг., к пражскому периоду, кристаллизуются главные черты его городских пейзажей. Прежде всего, это точка зрения сверху, высокий горизонт, соединение в одной композиции нескольких примыкающих друг к другу точек видения и создание особого рода пространственного ущелья (точка зрения сверху и вздымающийся к дальней границе город). Эти пейзажи нельзя назвать пейзажами настроения, как то было свойственно экспрессионистам в те годы, в них нет и импрессионистической фокусировки, это пейзажи, пытающиеся охватить пространство и насытить его внутренней пульсацией. В этом смысле Кокошка словно бы пишет пейзажи за Тьеполо, но глазами и руками живописца XX в.

**Ключевые слова:** О. Кокошка; пейзаж; экспрессионизм; искусство 1920-х гг.; искусство 1930-х гг.; традиция.

**Abstract.** In the article, the author reconsiders O. Kokoschka's landscapes of the 1920–1930s. These landscapes are a particularly exciting topic for research as 1923 opened an absolutely unexpected chapter in Kokoschka's vast oeuvre: landscapes replaced his previously main genres and fields — portraits and figurative compositions. Before that, landscapes had played for him a minor role. The painter consciously forgot his fame of the major expressionist portrait master and started a new life. Above that the 1920s artistic life stopped playing any role for Kokoschka, he lived just his own life ignoring inventions and fashions of the time. His landscapes of this period were foremostly city vedute but he did not pay attention to any sightseeing objects, he was trying to grasp the very essence of city life. At first glance compositions of his works look rather accidental. However, the main features of his city views slowly started to emerge and then crystallized during the Prague period in the 1930s. First of all, it is a high viewpoint and extremely high horizon line. Then he united in his works several adjoining viewpoints and created a very special landscape canyon (high viewpoint, then looking down and rising city on the other side). His landscapes cannot be called visions as it was in the works of several late expressionists in this time. There is also no attempt to keep impressionist focus on visual effects, Kokoschka's landscapes try to catch very broad landscape views and fill them with inner pulsating dynamics. In this sense, one could say that Kokoschka made landscapes like Tiepolo but with the eyes and hands of the 20<sup>th</sup>-century master.

**Keywords:** O. Kokoschka; landscape; expressionism; art of 1920s; art of 1930s; tradition.

Начало 1920-х гг. стало одним из самых драматических поворотов в художественной эволюции Оскара Кокошки. И на этот раз роль сыграли не внешние обстоятельства, но личное решение. Летом 1923 г. О. Кокошка в одно мгновение уходит из Дрезденской академии изобразительных искусств, оставляет профессуру и начинает неутомимо путешествовать, открываются «годы странствий». По легенде он никого не предупредил о намеченном, и точно известно, что официально его уход был оформлен сильно постфактум — только в 1927 г. Правда, в сентябре 1923 г. попросил об отпуске на два года, но в Дрезден не вернулся. Звучит как рассказ из жизни человека, надумавшего вырваться на свободу, именно таким Кокошка и стал в тот момент. И при этом совершенно решительно сменил манеру, стиль, все художественное видение, жанровые приоритеты, тотально всё. Позади остались и нервно включенный экспрессионизм конца 1900-х, и обретение полнозвучности, цветового мерцания и новой уважительности к модели в начале 1910-х, взлет к главным полотнам начала Первой мировой войны и весь дрезденский

период с его перенасыщенностью картин цветом, фигурами, тяжестью мазков. Позади остались и его главные жанры — портрет и многофигурная композиция. Именно в Дрездене его увлекло придумывание картины в старом смысле слова, создание композиций — там он написал главные послевоенные шедевры: «Беженцы» (Мюнхен, Государственная галерея современного искусства, W/E 123'), «Друзья» (Линц, Новая галерея, W/E 130), «Сила музыки» (Эйндховен, Музей ван Аббе, W/E 141); именно там случилась вся история с куклой Альмы Малер, ставшей моделью и главной героиней нескольких полотен художника. И вдруг все это было буквально отброшено. Пришло время пейзажа. Как он написал в письме родителям 25 августа 1923 г. из Цюриха, «наконец-то сердце свободно, голова свободна и воздух» [4, S. 89]. И при этом ни одного взгляда на то, что происходило в актуальном искусстве вокруг него, полная свобода, 1920-х как будто не было, он жил вне их. Ни неоклассика или новая вещьность, ни социальный экспрессионизм, ни рождение сюрреализма, все это словно бы и не существовало для Кокошки. Он



Илл. 1. Оскар Кокошка. *Les Dents du Midi*. 1909–1910. Холст, масло. 80 x 116 см. Швейцария, частное собрание.  
Опубликовано в: Oskar Kokoschka: Exh. Cat. / Ed. by K. A. Schroeder and J. Winkler.  
Wien: Kunstforum; Muenchen: Prestel Verlag, 1991 S. 66

остался наедине с миром. Все словно бы опять началось с самого начала. И при этом он твердо удержался абсолютно внутри старой классической жанровой системы. Он словно бы решает последовательно опробовать все жанры, настала пора именно пейзажа. И при этом не картины природы, а прежде всего, виды городов — ведуты, но условные, без внимания к объектам, это была попытка поймать цельность городского пространства на холсте. Кокошка взлетает над землей и смотрит вокруг. Прошлое словно бы снято, сброшено, его нет. Мощный поступок, иначе не скажешь, Кокошка забывает и о сложившемся репутации, а он к тому времени был вполне известным художником, для многих он был воплощением экспрессионизма, но все это его словно бы совершенно искренне не интересует. Манит одно — свобода для живописи на городском пленэре, и он ее обретает. Художественная карьера словно перестала быть для него значимой, есть только два удовольствия — путешествовать и писать пейзажи (за десять лет написано чуть больше 50). Полностью изменился и круг общения художника: в начале карьеры он попадает в высший эшелон самой передовой венской культуры начала века, и в Вене и в Берлине он общается с теми, кто был лицом рождавшегося вместе с ним экспрессионизма в литературе, музыке, архитектуре, а отчасти и живописи. В Дрездене круг общения Кокошки столь же отборен — актеры, драматурги, искусствоведы, большим поклонником его работ и едва ли не другом художника стал директор дрезденской картинной галереи Г. Поссе, Кокошка жил в его доме. Про него последнюю статью написал Макс Дворжак, и его заметки о «Концерте» Кокошки 1921 г. стали своего рода прощальной песней классической поры венской школы искусствознания, Дворжак обрел своего героя в современности. Начиная с 1923-го все сильно иначе, он всего пару раз видится лишь с А. Лоосом, среди десятков его сохранившихся писем нет никаких упоминаний о прежних друзьях, в самом конце 1920-х — начале 1930-х некоторое время общается только с поэтом

А. Эренштейном. В его письмах того времени главное — личное (большая часть — любовная переписка), полная свобода, в том числе и от его бывшего окружения.

Как это часто бывало в его жизни, Кокошка решил и эту ситуацию мифологизировать. Растиражированным стал рассказ о том, как он лежал раненый на поле битвы в Галиции, смотрел в небо и вдруг понял, как бы хотел посмотреть мир [15, S. 8]. Удивительно то, что он прождал в Дрездене несколько лет и только затем буквально сорвался. Правда, уже в дрезденских письмах лейтмотивом будет усталость от рутины и от жизни в Германии, ему хочется неба и солнца, там не раз встречаются признания, что хочется сбежать в Африку [4, S. 70–86 passim]. Приходит своего рода вторая юность, неизмеримо более бесшабашная. Показательно, впрочем, что его мир этого времени — сугубо городской, среди десятков пейзажей 1920-х гг. найдется лишь пара видов чистой природы, в центре же именно созданный человеком мир. Как об этом значительно позже сказал другой большой поклонник Кокошки Э. Гомбрих, «эта задача позволила ему соединить непосредственность восприятия с насыщенным прославлением города как живого организма», «эти шедевры означают полное утверждение веры Кокошки в уникальную значимость личного визуального переживания художника» [6, S. 27]. Э. Гомбрих в целом полагал, что за те четырнадцать (1923–1937) преимущественно пейзажных лет была создана уникальная в истории искусства серия видов города.

Стоит, правда, отметить, что этот бросок в омут странствий не был совсем необдуманным, через очень небольшой промежуток времени художнику удалось подвести под ситуацию стабильный базис. Галерист П. Кассирер заключает с Кокошкой в ноябре 1924 г. договор, согласно которому художник берет на себя обязательство продавать все написанные картины только через его галерею, а маршан в свою очередь — выделять требуемые средства на путешествия художника и оплачивать



**Илл. 2. Оскар Кокосшка. Дрезден-Нойштадт VII. 1922. Холст, масло, 80,8 x 120,8 см. Гамбург, Кунстхалле. Опубликовано в: Kokoschka und Dresden: Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 1996. S. 143**

все его возникающие расходы (договор действовал до 1930 г.)<sup>2</sup>. Художнику предоставлялся своего рода постоянный кредит, покрывавшийся после продажи работ. Мало того что его путешествие обрело устойчивую базу, но Кокосшку часто сопровождали представители галереи, бравшие на себя все деловые и бытовые хлопоты, в том числе и довольно напряженные дела, связанные с организацией возможности для художника писать именно с выбранной им точки. Чаще всего это были виды сверху, а потому надо было договариваться с владельцами зданий и т. д. В известном смысле практически идеальная ситуация: художник решает посмотреть и запечатлеть мир, а галерея берет на себя всю организацию и оплачивает. Но еще раз важно подчеркнуть, что это означало полный разрыв с актуальным искусством его времени. Кокосшка не мог не понимать, что пейзажи не смогут претендовать на положение на авансцене художественных поисков. Так, собственно, и случилось. В каком-то смысле сегодня бы все это назвали обдуманым дауншифтингом. А дальше Кокосшка с годами превращается в благородного аутсайдера на арене нового искусства. Нельзя сказать, что его отношения с галереями были уж такими безоблачными, контрактные обязательства на него давили, в конце концов это и привело к разрыву и обмену гневными письмами с преемниками Кассирера в 1931 г. Но тем не менее вплоть до 1933 г. и возвращения в Вену Кокосшка держится. В Вене, однако же, ему надолго остаться не пришлось, скончалась его мать, политическая обстановка становилась все мрачнее, после февральских и июльских событий 1934 г. он решает переехать в Прагу, что и делает 25 сентября 1934 г. Чешский период становится высшей точкой всей пейзажной фазы в творчестве Кокосшки. Вплоть до 1937 г. его главные картины — виды Праги (17 полотен), а 19 октября 1938 г. на последнем самолете ему удается улететь в Лондон, и там рождается последний вид чешской столицы — «Прага — Ностальгия»

(Эдинбург, Национальная галерея современного искусства, W/E 337, илл. 8), эпилог и прощание. Впрочем, как раз в пражских пейзажах кристаллизуется его видение города как такового и вырастает та формула городского вида, к которой Кокосшка не раз будет обращаться после войны. Его виды Лондона, Зальцбурга или ряда немецких городов по живописной манере, бесспорно, могут отличаться от работ 1930-х гг., но сам тип подхода к городу сложился, меняться он уже не будет. Кокосшка, наконец, находит свой город, и в реальности, и в творчестве. Долгие поиски оказались оправданными.

Важно отметить, что пейзаж как таковой совсем не был в самом центре жанровых предпочтений раннего Кокосшки. К началу 1920-х гг. его слава — это известность именно как портретиста, не менее значимы и успешны его графические работы. Но 1920-е гг. стали паузой и в его графическом творчестве, последние значимые работы — лето 1923 г. Он словно бы забывает о своей любви к литографии, и довольно надолго, практически до начала 1950-х гг. Отдельные портреты он все же иногда пишет, но и они становятся другими, отчасти пейзажными в его новом смысле. Дополнением к пейзажам стали первые букеты Кокосшки, к ним он вернется на закате карьеры, а своеобразным интермеццо — животные из лондонского зоопарка, но и они — единственный эпизод такого рода.

Вплоть до дрезденского периода пейзажи были своего рода случайностями среди его работ. До Первой мировой войны он написал по большому счету два значимых пейзажа (на самом деле высокий процент, ведь их всего четыре!). Первый, «Les Dents du Midi» (1909–1910, Швейцария, частное собрание, W/E 37, илл. 1), — довольно забавный (с мишкой в засаде) — был создан по пути в санаторий, где А. Лоос нашел для него множество моделей (правда, почти все заказы архитектор сам и оплатил). Пейзаж написан очень в духе его ранних экспрессионистских

портретов — экономно, тоненькой кисточкой, местами прощрапывая черенком, это своего рода сухой субстрат живописи. В нем есть детскость мнимой неумелости, но в построении важные для будущего Кокоски принципы: заданное движение, намеренно неумело (почти по вертикали) уходящее справа вглубь картины, фон — прозрачное синие солнца в горах. А середина — почти признание в любви «Охотникам на снегу» П. Брейгеля Старшего (1565, Вена, Художественно-исторический музей), а потому и весь пейзаж своего рода современный и слегка бытовой парафраз гения. Про эту раннюю работу сам художник на закате жизни говорил, что «и пейзаж — живое, переживание; именно этот опыт я и хотел передать в картине» [6, S. 95]. Некоторые исследователи уже в нем хотят увидеть характерную для мастера двойную перспективу [18, S. 8] (на санки в пути и на горы), но здесь это все же, скорее, неловкость, а не намерение, удачная наивность, а не сознательный прием. Второй живописный пейзаж Кокоски написан всего через пару лет, «Tre Cose (Доломитовые Альпы)» (1913, Вена, Музей Леопольда, W/E 93), но это уже совсем другой этап его стремительной живописной эволюции. Он создан во время итальянского путешествия с Альмой Малер, это вид на величественные горы, его первое переживание гигантского природного ландшафта, до того Кокоска жил в городе, гор не видел, а тут из-под крыши отеля для него открылась захватывающая даль. Пейзаж этот романтический и глубокий по тону, своего рода поздне-романтический парафраз Каспара Давида Фридриха, композиционно он очень собранный: центральная перспектива на месте — вид сверху и вдаль,

а дальше все строится из крупных, звучных, спокойных мазков редкостной красоты.

После Первой мировой войны, когда Кокоска работает в Дрездене, все будет иначе: там пейзажей довольно много (целых десять видов города, 1919–1923), большая их часть стилистически составляет вполне гомогенную группу (Илл. 2). Их отличает предельная насыщенность цветом, они похожи на склеенные воедино невероятно яркие лоскутки разных тонов, это совсем не витражи, они не прозрачны и не светятся изнутри, они лучатся максимально плотной силой самодостаточного цвета, хочется даже сказать — густой, очень пастоно наложенной краски. Это кусочки краски не просто сопоставлены, но буквально сбиты вместе, яростно выскакивая друг из под друга. Характерно, что их нельзя сопоставить, к примеру, с фовистскими пейзажами, у Кокоски нет рисования кистью и уплощения зримого, дышащего пространства, они буквально слеплены из неравномерных цветовых кусочков, подталкивающих силу цвета друг друга, именно они и есть сама плоскость холста, пространства нет, есть только мощь цвета. Правда, среди дрезденских работ есть и три вида Эльбы с мостом Августа (весна–лето 1923, Швейцария, частное собрание; Эйндохвен, Музей ванн Аббе; Эссен, Музей Фолькванг, W/E 168–170), они сильно прозрачнее, нет прежней тактильной густоты краски. Еще нет обычного, впоследствии высокого горизонта, но много пространства реки, его раздвигают вширь мосты, эти пейзажи спокойнее, в них есть воздух, и в этом они предвещают последующие лучшие работы Кокоски, но толчок от них не будет



Илл. 3. Оскар Кокоска. Санта-Мargarита, гавань. 1933. Холст, масло. 74,3 x 92,1 см. Вашингтон, Музей Хиршхорн, Смитсоновский институт. Опубликовано в: Oskar Kokoschka: Exh. Cat. / Ed. by K. A. Schroeder and J. Winkler. Wien: Kunstforum; Muenchen: Prestel Verlag, 1991. S. 168

моментам, прямой и неуклонной последовательности в развитии нет. Как раз в этих работах он перестает лепить густой краской (отставлены «нахлобучки» цвета), а буквально рисует кистью, большее значение обретают линии. И в последующие годы Кокошка продолжит словно бы медленно нащупывать свой пейзаж среди разнообразия вариантов.

За восемь (по большей части «контрактных») лет с 1923 по 1931 г. Кокошка написал множество пейзажей, поначалу кажется, что их довольно сложно как-то классифицировать, не так легко определить и их стилистические приметы. Если смотреть на все его работы того времени подряд, то первое, что поначалу решительно бросается в глаза, это то, что композиционное выстраивание его видов 1920-х гг. в большинстве случаев совсем не является приоритетом, оно вызревает лишь постепенно. Это крайне странно, ведь как раз дрезденские годы — апогей его внимания к композиции, в его тематических картинах нет ощущения случайности, наоборот, он их тщательно формует. Характерно, что за ними внутренне часто напрашивается увидеть классические прототипы, и иногда это даже удается. Он был в целом довольно сделанным художником, совсем не приверженцем случайности. Здесь же все вдруг меняется: раньше — интенсивные и плотные композиции, а тут что-то распалось. Множество из его композиций производит впечатление непреднамеренной случайности. Вдобавок, и по манере они часто разнятся. Нет, в них есть вполне себе явные общие черты, но кадровой продуманности очень многим пейзажам откровенно не хватает, это такие произвольно выхваченные сегменты реальности. Многие из пейзажей производят импульсивное впечатление, неустоявшееся и даже временами мало продуманное. И их случайность — не попытка поймать

настроение, в них нет экспрессионистского выброса, декларируемого эмоционального состояния. В этом они крайне далеки от работ и поздних М. Слефогта и Л. Коринга, или, к примеру, послевоенного Э. Л. Кирхнера. Там есть преобразование природы, подчинение ее настроенному взгляду художника. Кокошка же словно начинает играть в пост-импрессиониста, но при этом если он и ловит цветное и световое состояние, то именно пространственное. Некоторые из его работ и правда можно сопоставить с импрессионистскими, они ликуют сияющим, выбеленным солнцем светом, хотя это цвето-световое наслаждение удастся ему далеко не всегда. Но что существенней, это своего рода множественный импрессионизм: главное, в них нет стремления поймать определенный световой момент, скорее, его увлекает полнота колористического богатства и целый ряд световых эффектов, в них нет фокуса, направленного на фиксацию определенной световой среды взгляда. Не случайно, что он пишет довольно медленно, некоторые пейзажи по три недели (это можно проследить по его многочисленным письмам того времени). Его пейзажи вырастают из цветового богатства, он хочет вобрать всю амплитуду впечатлений. Некоторые из них безумно красивы, как, к примеру, довольно сдержанный, но крайне нюансированный вид Амстердама «Кловенирбутрвал I» (1925, W/E 216). Легчайшее впечатление создает «Санта-Мargarита, гавань» (1933, Вашингтон, Музей Хиршхорн, Смитсоновский институт, W/E 296, илл. 3), это блистательная композиция из лодок, направленных по большей части в центр холста и склоненных в разные стороны на ветру мачт, она построена на чистых, открытых тонах цвета, светящихся на просвечивающем фоне холста, вызывая в памяти Э. Манэ 1860-х гг. В ней нет ведуты, но любование отграни-



Илл. 4. Оскар Кокошка. Венеция. Лодки у доганы. 1924. Холст, масло. 75 x 95 см. Мюнхен, Государственная галерея современного искусства. Опубликовано в: Oskar Kokoschka: Exh. Cat. / Ed. by K. A. Schroeder and J. Winkler. Wien: Kunstforum; Muenchen: Prestel Verlag, 1991. S. 146



Илл. 5. Оскар Кокошка. Лион. 1927. Холст, масло. 97,1 x 130,2 см. Вашингтон, Коллекция Филипс.

Опубликовано в: Oskar Kokoschka: Exh. Cat. / Ed. by K. A. Schroeder and J. Winkler. Wien: Kunstforum; Muenchen: Prestel Verlag, 1991. S. 149

ченной сзади переливающейся гладью воды. Иногда вправду кажется, что условная пост-импрессионистичность — удачное определение его работ (помянутый вид Амстердама), но иногда — и довольно часто — Кокошке не удается прийти к общему знаменателю, он перебирает с пестрящей цветностью, и в этом смысле его картины начинают напоминать едва ли не работы позднего П. Боннара<sup>3</sup>. Собственно, именно здесь становится очевидной разница с его ранними работами — преобладает наслаждение цветом, а не характером, потому и его животные, и его люди этого времени — по большей части цветовые всплески. Нерв ушел, пришло наслаждение жизнью и сиянием цвета. Есть и отзвуки ван Гога, к примеру, параллельные мазки в «Тоledo» (1925, Веве, Музей Йениш, W/E 204) сразу подталкивают к такой ассоциации. Пейзажи этого времени совсем не представляют собой однородную грущу, в отличие от дрезденских, они, повторюсь, и качественно сильно различны. Право на выделение общих черт и более значимых работ дает как раз то, что часть их дала толчок будущему, а часть так и осталась в 1920-х гг. И потому дальше речь пойдет преимущественно как раз о ядре работ, важных для последующей эволюции.

Принципиально более важной (в том числе и для будущего Кокошки) следующей общей (и прокламируемой художником) чертой этих работ будет встречающаяся почти во всех из них точка зрения сверху. Он буквально взмывает над землей, для этого и нужны были постоянно выбираемые им высокие точки практически во всех городах. Он пытается охватить мир, но делает это весьма специфически. Поначалу он поступает вполне традиционно — просто широкоохватные виды сверху, такковы виды Женевского озера и швейцарских гор, первые после

отъезда из Дрездена (1923, Лейпциг, Музей изобразительных искусств, частное собрание, W/E 174–175), открывающие всю эту сюиту пейзажей. В каком-то смысле они близки “Tre Stoci”, тот же принцип взгляда на горное озеро с вершины, та же полнота прохлады свежих (интенсивно синееющих) тонов, но одновременно появляется легкая неустойчивость отчасти несоординированных поверхностей, кажется, что они устремляются чуть в разные стороны. Отчасти это придает их зелено-синей глубине с всплесками желтых просветов еще большую притягательность. Но дальше ему явно не хватает одного только вида сверху, он пытается внести что-то другое. Но нащупывает это совсем не сразу. Казалось бы, «Венеция. Лодки у доганы» (1924, Мюнхен, Государственная галерея современного искусства, W/E 179, илл. 4) открывает путь к собственно его взгляду — очень высокий горизонт, восходящая к нему поверхность мерцающей светящейся и переливающейся водной глади, своего рода масштабный, счастливый и свободный от топографии Гварди, но продолжение не будет моментальным. Впрочем, из этого рождается притягательное разнообразие его работ. Постепенность — существенная черта эволюции его пейзажей межвоенного периода: если формула экспрессионистского портрета рождается очень быстро, практически моментально и столь же стремителен был переход от одного насыщенного этапа к следующему не меньшей интенсивности, то с пейзажами все происходит медленно, это такое нащупывание своего видения, крайне неспешное, а временами едва ли не расслабленное.

Третьей важной особенностью будет специфическое переживание наблюдаемой поверхности: взгляд чаще всего сверху, а дальше поверхности словно бы вздымаются после неиз-



Илл. 6. Оскар Кокосшка. Прага. Вид от виллы Крамаржа. 1934–1935. Холст, масло. 90 x 121 см. Прага, Национальная галерея. Опубликовано в: Oskar Kokoschka: Exh. Cat. / Ed. by K. A. Schroeder and J. Winkler. Wien: Kunstforum; Muenchen: Prestel Verlag, 1991. S. 175

бежного с высокой точки провала и превращают пространство картины в своего рода гигантский каньон. Бесспорно, к такой оптической иллюзии есть некоторые основания в реальности, но Кокосшка намеренно усиливает, а если точнее, то крайне гипертрофирует эту черту. Рождается буквально вырванный из мира ковш пространства, схваченный кусок воздуха над землей. И эта черта не развивается стремительно, она обретает ясность и звучность лишь в 1930-е гг., но многое было в 1920-е уже сказано. Первый в этом ряду опять же помянутый вид Венеции с поднимающейся к высокому горизонту массой воды, раздвигающейся на все поле картины (важно и то, что лодки движутся в разных направлениях). А вдобавок очень светлая и ясная цветовая гамма. Глубокие тона уходят, море светится изнутри. Потому так хорошо ему будет с Лондоном, и высокие точки в наличии, и раздвигающаяся гладь полной внутреннего сияния воды, и четкая ограниченность берегами Темзы (1926, W/E 223–225).

Последняя важная особенность, как это неоднократно отмечалось, состоит в том, что Кокосшка не просто не стремится к выстроенности угла видения, но сознательно его расширяет и вводит в картину дополнительные ракурсы, часто это два сведенных воедино вида, а иногда даже и три<sup>4</sup>. Это такие составленные вместе большие сегменты пространства, очень широкий вид. Кстати, именно эта черта и уводит Кокосшку в большинстве случаев от импрессионизма, это сконструированные впечатления, нет оптического центра, нет точки сосредоточения видения, нет фокуса. К этому добавляется и та особенность, что у него нет намерения создать устойчивое

пространственное ощущение, земные поверхности Кокосшки не просто динамичны, но внутренне неустойчивы. Перед ним раскрывается неуравновешенная земля. Показательно, к примеру, сопоставить его виды Лондона с дереновскими. А Дерен закручивает упругую диагональ, его ракурс часто устремляется по прогибу главной линии. А у Кокосшки (прежде всего, «Большой вид Темзы I» (Буффало, Галерея Олбрайт-Нокс, W/E 223)) таких векторов может быть несколько. В первом виде Лондона широко раздвинутые мосты образуют своего рода громадную, широко расставленную стремянку каркаса композиции, а в дополнение еще и упругий прогиб набережной между ними. Он словно бы множит не только углы зрения, но и произвольные подбрасывания и зависания поверхностей на холсте, он делает вид, что стремится к органике мотивов. Искомым результатом должно было стать неустойчивое равновесие широкоугольного пейзажа, вздымающегося в разные стороны и лишь постепенно находящего неустойчивый баланс. В 1956 г. Кокосшка написал эссе о «Битве Александра» А. Альтдорфера (1528–1529, Мюнхен, Старая пинакотека), оно содержит самые важные разъяснения его отношения к пейзажу (к тому моменту уже вполне осознанному) и к композиции как таковой. Крайне показательно, что он видит в работе Альтдорфера «самую раннюю барочную картину» [5, S. 87], ведь в ней «вращается земля», «действие происходит над безднами, а не в коробке раешной сцене» [5, S. 88], там представлена «самостоятельная жизнь композиции, становление ее формы», «временное действие... стало содержанием картины» [5, S. 89]. Самое главное здесь, конечно же, как внутренняя динамика и становление земной



Илл. 7. Оскар Кокосшка. Прага. Вид на Влтаве. 1936. Холст, масло. 91 x 117 см. Вена, Австрийская галерея.  
Опубликовано в: Oskar Kokoschka. Exil und neue Heimat: Ausst. Kat. / Hrsg. von A. Hoerschelmann. Wien: Albertina, 2008. S. 65

поверхности как сцены, так и самого содержания полотна, именно к этому и будут направлены его устремления в лучших пейзажах того времени (да, собственно, и потом, ведь написанное в 1956 г. было своего рода манифестом его городских ведут 1950–1960-х гг.).

Вершинами в этом ряду станут несколько видов 1920-х гг., как раз от них и пойдет дальнейшее развитие в пражский период. Предвестием было «Монте Карло» (1925, Льеж, Музей современного искусства, W/E 186): весь эффект идет именно от глубокой лощины пространственного построения. Мы смотрим вниз, на море, а отсюда вздымается гора к горизонту и самому краю картины, здесь есть даже фотографический эффект: на самом переднем плане срезанные головы людей, наш взгляд обозначается не просто топографически, но буквально ситуационно, как кадр. Финальной точкой служит громадная птица, охватывающая крыльями почти все небо. Кокосшка достигает здесь собственно абсолютно барочного эффекта иллюзионистического пространства, мы промеряем ближний план человеком в шляпе, налетающей птиц и от них отсчитываем глубочайшее расстояние вдаль. Изобретение вроде бы не хитрое, но крайне эффектное и волнующее, полетность стала зримой. Еще удачнее «Лион» (1927, Вашингтон, Коллекция Филиппс, W/E 243, илл. 5). Там уже нет людей на авансцене, мы смотрим вниз, прогибаясь, на входящую слева из глубины реку Сон, а от нее вправо вывсы, к вершине поднимается город. Здесь есть еще один точный ход: птицы летят словно бы симметрично нашему взгляду относительно поверхности холста, но влетают в него сверху, направляясь вглубь. Обозначены два вектора движения от нижней и от

верхней горизонталей. А вдобавок волнующе зыбко написано небо. Здесь в колышущейся красоте градаций желтых и синих тонов рождается настоящий барочный фон, Кокосшка не зря любил Ф. А. Маульперча, здесь эта прерывисто дышащее небо ему полностью удастся. Колористически это самая изысканная работы в этом ряду, в ней нет карамельной пестроты некоторых («боннарских») работ, Кокосшке удастся тонко гармонизированный аккорд. Он писал этот пейзаж долго, три недели, заранее четко составив представление о том, откуда он хочет увидеть город, прерываясь из-за туманов и ноябрьских дождей. Но результат того стоил, опять же вспоминаются «Охотники на снегу» Брейгеля, но рассказанные сияющим языком Тьеполо и Маульперча, в этом и состоит феерия синтеза. Однако примечательно то, что Кокосшка словно бы не видит в тот момент, что звучание его главной темы наконец обретено, что искомый город воплотился, между этими пейзажами и чешскими будет еще много проходных. И лишь в 1930-е гг. в Праге эта тема станет главной и доминирующей. Такого медленного развития жанровых принципов у Кокосшки действительно не было до этого никогда, его портреты и композиции рождались быстро. С годами ему удалось поймать и свой город, и зафиксировать форму и даже формулу (при всей ее зыбкости) обретенного пейзажа, но случилось это далеко не сразу. Тема сначала нащупывается, затем впервые проводится, и лишь после нескольких лет он переходит к ее настоящей разработке.

В Праге Кокосшка впервые за многие годы обретает покой. И из вглядывания в панорамы чешской столицы рождаются его лучшие пейзажи, сопоставимой серии городских





**Илл. 8. Оскар Кокошка. Прага — Ностальгия. 1938. Холст, масло. 56 x 75 см. Эдинбург, Национальная галерея современного искусства. Опубликовано в: Oskar Kokoschka: Exh. Cat. / Ed. by K. A. Schroeder and J. Winkler. Wien: Kunstforum; Muenchen: Prestel Verlag, 1991. S. 180**

ведут в XX в. не было. Колористический строй обретает настоящую барочную, пышно оркестрованную нарядность. И если он и приходит когда-либо к Альтдорферу по-настоящему, то именно в мрачноватой картине «Прага. Вид от виллы Крамаржа» (1934–1935, Прага, Национальная галерея, W/E 314, илл. 6), здесь ему удается справиться с громадным, подспудно зыбким, едва ли не движущимся на наших глазах густым пространством городской панорамы. Это опять своеобразная долина, восходящая к высокому горизонту, но тектонически гулко неустойчивая и крайне насыщенная. Здесь уже ничего не остается от импрессионистического взгляда, это выстроенный, но внутренне подвижный взгляд, становление происходит буквально перед нашими глазами. А в других видах захватывает ширь растущего на наших глазах пространства, где оно подчиняет себе даже опоры мостов, словно бы органически подстраивающихся под взгляд художника и пытающихся обрести устойчивость прямо на холсте — «Прага. Вид на Карлов мост от церкви Спасителя» (1934, Прага, Национальная галерея, W/E 311). Счастливы открытые (устремленные вправо вверх — вперед) диагонали уводят в даль, в глубину и в ширь полотен, выплескивая на нас чудо городского ландшафта. И одновременно это торжество сияющего, блистательного барочного колорита, рассыпающегося радужными всплесками на холсте. Это собственно мифологический город. Недаром в группе на воде в картине «Прага. Вид на Влтаве» (1936, Вена, Австрийская галерея, W/E 323, илл. 7) напрашивается увидеть похищение Европы. А в написанной уже в Англии «Праге — Ностальгии» (Илл. 8) главной загадкой остаются две фигуры на самом переднем плане. Динарий кесаря? Поцелуй Иуды? Ответа нет. Но столь же красноречива фигура слева, явствен-

но отсылающая к классической позе античных ниобид. Подвижный мазок размывает контуры, все вибрирует светом и сиянием, это собственно барочное видение, а не ведута. Цвет теряет предметные приметы, он саморазворачивается на холсте, ровно так, как и в барочных фресках.

Барочным пейзажам Кокошки сложно найти прямые аналогии — это по сути воплощение подвижности барочного пространства новыми средствами и на уровне новой свободы, это собственно Маньяско, обретший колорит и легкость кисти Тьеполо. Или Маульперч, спустившийся со сводов на землю. Кокошке удалась редкая вещь, он достиг динамического равновесия пейзажа — или подвижной, тонко сбалансированной неуравновешенности. Это у него получалось далеко не всегда в 1920–1930-е гг., но в лучших работах и в пражских видах он воплощает мечтаемое. Иногда кажется, что над Кокошкой маячило желание написать несбывшиеся пейзажи Тьеполо, а получались у него пейзажи Маульперча. Причина довольно проста, за ним — как и за Маульперчем — не стояла строгая система выученных правил, потому тектоника выростала, но зыбко, органично и подвижно, зато и земля становилась живой и подвижной. А потому получилась едва ли не единственная параллель тичиановскому «Похищению Европы» (1559–1962, Бостон, Музей Изабеллы Стюарт Гарднер) в XX в. В тичиановском шедевре завораживает пространство, идущее в разных направлениях, оставляя родной берег, оно устремляется к еще неведомым Европе далям, координации нет, все сдвинулось, сила земного притяжения исчезает, Европу почти ничто не держит, однако и в море она не соскользнет, и в этом смысл. Решиться на это было сложно. Приблизиться тоже нелегко. «Взлетая над землёй, её вдохнуть он тщился».

**Примечания:**

<sup>1</sup> Здесь и далее W/E = Winkler J., Erling K. Oskar Kokoschka. Die Gemälde 1906–1929. Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1995; так как второй том нового полного каталога произведений художника еще не вышел из печати, номера картин, написанных после 1929 г., даются согласно каталогам последних выставок О. Кокошки.

<sup>2</sup> Согласно некоторым воспоминаниям, к примеру, Г. Валлерштейн, идея писать пейзажи исходила от П. Кассирера (с которым художник сотрудничал с 1915 г.), так как они «лучше продавались» (цит. по: [1, S. 161]). Но, скорее, стоит предположить, что сошлись воедино желание художника и коммерческий настрой галериста, в данном редком случае к изначально обоюдному согласию. П. Кассирер покончил с собой в самом начале 1926 г., далее Кокошкой занимались его преемники В. Файльхенфельдт и Г. Ринг, пока в 1930 г. в разгар Великой депрессии дилеры не предложили снизить гонорары художника, с чем он не согласился, и контракт в апреле 1931 г. был разорван.

<sup>3</sup> Еще более «пестрые» ассоциации с Боннаром вызывают фигуративные работы Кокошки начала 1930-х гг. [2, S. 200–205].

<sup>4</sup> См., к примеру, сопоставления пейзажей Кокошки с фотографиями, сделанными с той же точки [9 passim].

**Список литературы:**

1. Dalbajewa B. Dresdner Jahre — zu Rezeption, Werkprozess und Stiloption // Oskar Kokoschka: Expressionist, Migrant, Europaer : Ausst. Kat. / Hrsg. von C. Hug und H. Eipeldauer. Zürich: Kunsthau Zürich, 2018. S. 154–161.
2. Erling K. Das bedrohte Paradies — Kunst als Gegenentwurf. Zu den figürlichen Bildern der Dreissigerjahre // Oskar Kokoschka: Expressionist, Migrant, Europaer: Ausst. Kat. / Hrsg. von C. Hug und H. Eipeldauer. Zürich: Kunsthau Zürich, 2018. S. 200–205.
3. Gombrich E. H. Kokoschka in His Time. London: The Tate Gallery, 1986. 32 p.
4. Kokoschka O. Briefe / Hrsg. von O. Kokoschka und H. Spielmann. Bd. 2. Duesseldorf: Classen Verlag, 1985. 348 S.
5. Kokoschka O. Das Auge des Darius // Das Schriftliche Werk. Bd. 3. Hamburg: Hans Christians Verlag, 1974. S. 85–92.
6. Kokoschka O. Mein Leben. München: Bruckmann Verlag, 1971. 339 S.
7. Kokoschka und der frühe Expressionismus. Symposium / Hrsg. von G. Frodl und G. T. Natter. Wien: Oesterreichische Galerie Belvedere, 1997. 168 S.
8. Kokoschka und Dresden : Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 1996. 288 S.
9. Koller G., Oberhuber O. Oskar Kokoschka Staedteportraits. Wien: Hochschule fuer angewandte Kunst, 1986. 212 S.
10. Lachnitt E. "Man Has Two Eyes". The City Views // Oskar Kokoschka : Exh. Cat. / Ed. by K. A. Schroeder and J. Winkler. Wien: Kunstforum; Muenchen: Prestel Verlag, 1991. P. 29–36.
11. Oskar Kokoschka — aktuelle Perspektiven / Hrsg. von P. Werkner. Wien: Hochschule fuer angewandte Kunst, 1998. 62 S.
12. Oskar Kokoschka, Emigrantenleben: Prag und London 1934–1953 : Ausst. Kat. / Hrsg. von J. Huelsweg-Johnen. Kunsthalle Bielefeld. Bielefeld: Kerber Verlag, 1995. 318 S.
13. Oskar Kokoschka. Exil und neue Heimat : Ausst. Kat. / Hrsg. von A. Hoerschelmann. Wien: Albertina, 2008. 328 S.
14. Oskar Kokoschka. Symposium / Redaktion E. Patka. Salzburg; Wien: Residenz Verlag, 1986. 324 S.
15. Spielmann H. Kokoschkas Bilder der europaeischen Staedte // Koller G., Oberhuber O. Oskar Kokoschka Staedteportraits. Wien: Hochschule fuer angewandte Kunst, 1986. S. 8–10.
16. Spielmann H. Oskar Kokoschka Lebensspuren : Ausst. Kat. Schleswig: Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Kloster Cismar; Genf: Cosmopress, 1992. 184 S.
17. Sultano G., Werkner P. Oskar Kokoschka: Kunst und Politik. Wien; Koeln; Weimar: Boehlau Verlag, 2003. 360 S.
18. Urbanek W. Oskar Kokoschka Staedtebilder und Landschaften. Muenchen: Seehamer Verlag, 1997. 63 S.
19. Winkler H. M., Welz Fr. O. Kokoschka. Das druckgraphische Werk. Bd. 1. Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1975. 296 S.
20. Winkler J., Erling K. Oskar Kokoschka. Die Gemälde 1906–1929. Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1995. 212 S.

**References:**

- Dalbajewa B. Dresdner Jahre — zu Rezeption, Werkprozess und Stiloption. *Oskar Kokoschka: Expressionist, Migrant, Europaer : Ausst. Kat.* Zürich, Kunsthau Zürich Publ., 2018, pp. 154–161. (in German)
- Erling K. Das bedrohte Paradies — Kunst als Gegenentwurf. Zu den figürlichen Bildern der Dreissigerjahre. *Oskar Kokoschka: Expressionist, Migrant, Europaer: Ausst. Kat.* Zürich, Kunsthau Zürich Publ., 2018, pp. 200–205. (in German)
- Frodl G.; Natter G. T. *Kokoschka und der frühe Expressionismus. Symposium.* Wien, Oesterreichische Galerie Belvedere Publ., 1997. 168 p. (in German)
- Gombrich E. H. *Kokoschka in His Time.* London, The Tate Gallery Publ., 1986. 32 p.
- Hoerschelmann A. *Oskar Kokoschka. Exil und neue Heimat: Ausst. Kat.* Wien, Albertina Publ., 2008. 328 p. (in German)
- Huelsweg-Johnen J. *Oskar Kokoschka, Emigrantenleben: Prag und London 1934–1953: Ausst. Kat.* Bielefeld, Kerber Verlag Publ., 1995. 318 p. (in German)
- Kokoschka O. *Briefe.* Bd. 2. Duesseldorf, Classen Verlag Publ., 1985. 348 p. (in German)
- Kokoschka O. Das Auge des Darius. *Das Schriftliche Werk.* Bd. 3. Hamburg, Hans Christians Verlag Publ., 1974, pp. 85–92. (in German)
- Kokoschka O. *Mein Leben.* München, Bruckmann Verlag Publ., 1971. 339 p. (in German)
- Kokoschka und Dresden: Ausst. Kat.* Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Leipzig, E. A. Seemann Verlag Publ., 1996. 288 p. (in German)
- Koller G.; Oberhuber O. *Oskar Kokoschka Staedteportraits.* Wien, Hochschule fuer angewandte Kunst Publ., 1986. 212 p. (in German)
- Lachnitt E. "Man Has Two Eyes". The City Views. *Oskar Kokoschka : Exh. Cat.* Wien, Kunstforum Publ., Muenchen, Prestel Verlag Publ., 1991, pp. 29–36.
- Patka E. (ed.). *Oskar Kokoschka. Symposium.* Salzburg, Wien, Residenz Verlag Publ., 1986. 324 p. (in German)
- Spielmann H. Kokoschkas Bilder der europaeischen Staedte. *Oskar Kokoschka Staedteportraits.* Wien, Hochschule fuer angewandte Kunst Publ., 1986, pp. 8–10. (in German)
- Spielmann H. *Oskar Kokoschka Lebensspuren : Ausst. Kat.* Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Kloster Cismar Publ.; Genf, Cosmopress Publ., 1992. 184 p. (in German)
- Sultano G.; Werkner P. *Oskar Kokoschka: Kunst und Politik.* Wien; Koeln; Weimar, Boehlau Verlag Publ., 2003. 360 p. (in German)
- Urbanek W. *Oskar Kokoschka Staedtebilder und Landschaften.* Muenchen, Seehamer Verlag Publ., 1997. 63 p. (in German)
- Werkner P. *Oskar Kokoschka — aktuelle Perspektiven.* Hochschule fuer angewandte Kunst Publ., 1998. 62 p. (in German)
- Winkler H. M.; Welz Fr. O. *Kokoschka. Das druckgraphische Werk.* Bd. 1. Salzburg, Verlag Galerie Welz Publ., 1975. 296 p. (in German)
- Winkler J.; Erling K. *Oskar Kokoschka. Die Gemälde 1906–1929.* Salzburg, Verlag Galerie Welz Publ., 1995. 212 p. (in German)