

УЗЫ. ПАРАДИГМЫ РАЯ. ОГЮСТ РОДЕН И АНСЕЛЬМ КИФЕР

Ковалева-Милорадович Анна Эдуардовна
Доктор искусствоведения, генеральный
директор ARX DESIGN S.r.o.
Словакия, г. Братислава.
info@arxd.ru

Аннотация

Статья представляет собой обзор и анализ выставки работ О. Родена и А. Кифера в 2017 году в музее Огюста Родена в Париже. Отправной точкой выставки послужил труд «Соборы Франции», а сама экспозиция стала диалогом двух художников, выразив сближение двух эпох в едином ансамбле. Архитектура соборов, архитектоника человеческого тела, связь духовного и материального миров, постоянное обновление – вот некоторые из точек соприкосновения мастеров, которые стали предметом исследования.

Ключевые слова: Огюст Роден, Ансельм Кифер, скульптура, архитектура, архитектоника, соборы, творчество, форма, духовные ценности.

Библиографическое описание для цитирования:

Ковалева-Милорадович А.Э. Узы. Парадигмы Рая. Огюст Роден и Ансельм Кифер // Искусство Евразии. – 2018. – №3(10). – С. 116-129. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.010. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1135734/21/>

Шарль Бодлер, «Цветы зла» которого иллюстрировал Огюст Роден, писал: «Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? Au fond de l'icônnu pour trouver du nouveau!» («Нырнуть в пропасть, неважно, в ад или в рай, в бездну неизвестного, для того, чтобы найти что-то новое») [3].

Идея выставки «Огюст Роден и Ансельм Кифер», проходившей в музее Родена в Париже в 2017 году и посвященной столетию со дня кончины маэстро, возникла у директора этого музея Катрин Шевилот (Catherine Chevillot) случайно, во время ее посещения дома-музея Родена в Медоне, который в свою очередь заинтересовал и художника Ансельма Кифера наследием великого скульптора. Тема совместной выставки была навеяна литературным трудом Родена «Соборы Франции», который художник считал своим духовным завещанием. Эта книга вышла в свет в 1914 году, перед Первой мировой войной, за три года до кончины Родена.

Выставка стала диалогом двух художников, выразив сближение двух эпох в едином ансамбле. Она не сравнивает художников, но демонстрирует единение авторов по основным темам: соборы и креативный процесс – как выражение связи между материальным и духовным миром. Экспозиция была размещена в музее Родена в Париже, в особняке, который служил одной из его мастерских, и включила 110 произведений Огюста Родена и 98 – Ансельма Кифера.



Рис. 1. Огюст Роден. Торс Адель. Деталь для «Врата Ада». Гипс. 1890-1900. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/>



Рис. 2. Ансельм Кифер. «Chute d'étoiles» (Падение звезд). 2007. Paris. Grand Palais. Источник: <https://www.franceculture.fr/peinture/histoires-de-peintures-peut-se-faire-historien-de-son-temps>



Рис. 3. Огюст Роден. Меркурий с драпировкой. Гипс, ткань. 1900-1910. 38,7x38x45 см. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/>

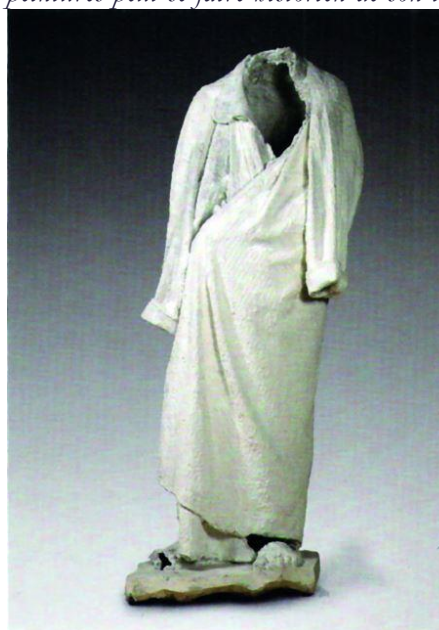


Рис. 4. Огюст Роден. Халат Бальзака. Этуд. 1897. Гипс, ткань. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/>



Рис. 5. Огюст Роден. Потроха. Руки, плечи и кости. Гипс, терракота. Разные размеры. Без года. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/>

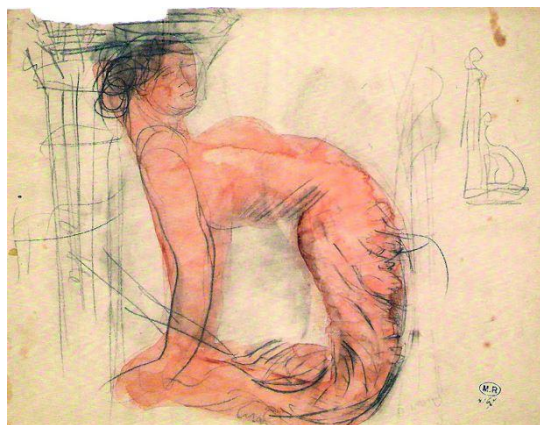


Рис. 6. Огюст Роден. Орнамент, Бумага, карандаш, акварель. Без даты. 25,2x35,6 см Музей Родена, Париж. Источник: <http://parisdiarybylaure.com/anselm-kiefer-auguste-rodin-observe-cathedrals/>

В начале 1870-х годов Роден посещал соборы Франции и Бельгии. Он запечатлел следы этих визитов в набросках, акварельных листах и в множестве записных книжек, некоторые из которых были представлены в экспозиции. В них он видел связь между архитектурой и человеческим телом, показывая, что эта традиция унаследована от античности. Выставка также демонстрирует, как архитектурные элементы находят отражение в изображении женского тела. Райнер Мария Рильке, секретарь Родена, вспоминал: «Роден выдавал тирады, в которых сравнивал готические соборы с женским телом и приводил примеры и чувственные образы» [2, с. 91]. «Всегда тело выражает оболочку души, и для того, кто умеет видеть, нагота имеет самое богатое значение. Простой спокойный торс в балансе, который излучает силу и грацию, может позволить мечтать скульптору о мощном вселенском разуме, который правит миром» [8, р. 196].

Те же акценты присущи и работам Кифера. Архитектура в его творческом видении присутствует как тема руин и разрушения, как размышление о судьбе человечества и истории. В большинстве на полотнах Кифера архитектурные конструкции поглощены живописной текстурой, выполнены из различных материальных субстанций и, в основном, из свинца. Сам по себе этот материал, помимо алхимии, ассоциируется с кровлей Кельнского собора, которую художник приобрел в момент его реставрации в 1975 году. Начиная с 1975 года, он использует свинец, давая ему новую жизнь в своих произведениях. Он сравнивает этот материал с трансформирующейся человеческой натурой. В серии его рисунков архитектура соборов ассоциируется с женским телом. Свобода линии и техника акварели, как и их эротический характер, отсылают к схожему восприятию Родена.

В шедеврах двух художников чувственность связана с духовностью и макрокосмом, а формы и положение тел выражают эмоции человека. С этой точки зрения эксперименты с материалом демонстрируют во многом схожий творческий метод двух авторов. Этот аспект является второй доминантой выставки. Оба художника основывают свое творчество на эксперименте и прибегают к использованию неожиданных и нетрадиционных материалов, чем демонстрируют свою убежденность в том, что духовность прочно связана с материей. Кифер утверждал: «когда я использую предметы

и материалы, такие как солома и свинец, я вдохновляюсь даже их сущностью, открывая их духовность» [1, р. 21].

На выставке можно было увидеть скульптуры, в которых присутствуют ткани, растения, свинец, представленные в витринах. В экспозиции есть и скульптурные формы для отливки, сохраненные в мастерских Родена и Кифера словно в удивительной библиотеке. Кифер пояснял: «Я пытаюсь понять, где я расположен в бесконечности, и я пытаюсь представить, что вокруг меня. В этом видении и заключается мощь художника, не в смысле способности предсказать будущее, а как болезненное усилие для того, чтобы держать вместе разрозненные части разрушенной культуры. У нас нет возможности изменить что-то снаружи. У нас есть возможность увидеть что-то своими глазами и предложить это таким, каким его мы видим» [4, р. 16]. Он нам таким образом пояснил высказывание Родена, который объяснял Полю Гизеллу: «Чувства, которые оказали влияние на мое видение, мне показали природу такой, какой я ее скопировал... я подтверждаю, что художник видит природу не так, как ее видит обыватель, его эмоции открывают ему внутреннюю правду, которая находится под внешней оболочкой» [9, р. 20].

Роден собирает и разбирает свои скульптуры, как конструкторы Lego, отливая в формах эскизы по мере того, как эволюционирует его мысль. Так, фрагментарная скульптура стала своеобразной «роденовской» маркой. Именно эта экспериментальная сторона постоянных трансформаций произведений Родена заинтересовала Кифера.

Действительно, схожесть видения, творческих методов и подходов этих двух художников послужила основой для рождения данного проекта. Для лучшего понимания связи их произведений необходимо искать истоки в искусстве Кифера, которое позволило по-новому увидеть перспективу в истории творчества Родена.

Рассуждая об исторических предпосылках обращения Родена к теме соборов, хотелось бы обратить внимание на те факты, что родители Родена были свидетелями Июльской монархии, Революции, реставрации Наполеона III, сам художник явился очевидцем революции 1848 года и Второй республики, государственного переворота и Второй Империи, пережил войну 1870 года, Коммуну, которая оставила пол-Парижа в руинах, а потом неясную судьбу III республики. На старости лет он стал свидетелем ужасов Первой мировой войны. В 1880 году он получает заказ от министра Франции Мишеля Леона Гамбетты на портал «Врата Ада» для музея декоративного искусства, который намерены возвести на руинах дворца. В нем он словно собирает обломки прошлого и пытается интегрировать их в единое целое.

Эти годы были отмечены для искусства Европы пессимизмом, кризисом не только в экономическом плане, промышленности, но также в идеологии. Характерен отказ от позитивизма в науке и в духовном плане, возникает много изотерических учений, утопий, а также новаторских художественных течений – неоимпрессионизм, символизм, которые пока еще не были структурированы современной жизнью. Именно в этот момент развивается интерес к Шопенгауэру, переведенного на французский язык в 1877-1880 годы.

Во Франции началось невероятное увлечение Анри Бергсоном, Фридрихом Ницше. Их новые модели интерпретации мира последовали за триумфом и распадом позитивизма, а также за кризисом спиритуализма. Они ставят в центр интерес к человеческой судьбе, вопрос о его смысле жизни. Что касается Анри Бергсона, Георга

Зиммеля, Вильяма Джемса, они занимают позицию, которая приходит на смену моделям, основанным на постоянстве и стабильности. Они воспринимают Вселенную как движущуюся константу, непредсказуемую и непостоянную.

Р.М. Рильке: «настала эпоха, рвущаяся к выражению, к проникновенному истолкованию всего того несказанного, запутанного, загадочного, что таилось в ней. Искусства обновились, но именно скульптура, все еще мешкающая в страхе перед великим прошлым, должна найти то, чего страстно искали оцупью другие. Скульптура была призвана помочь эпохе, измученной своими невидимыми конфликтами. Язык скульптуры – тело. Открытое, теперь оно содержало тысячи выражений для всего того нового, безымянного. И это тело могло быть не менее прекрасным, чем тело античности, оно должно было быть еще прекраснее. Роден открыл первоэлемент своего искусства. Это была поверхность, по-разному большая, по-разному подчеркнутая, из которой можно сделать все» [2, с. 130].

Георг Зиммель, интересовавшийся скульптурой, и в особенности Роденом, заметил: «Этот феномен открывает искусство как посланника культуры в общем. Гений может поднять его до высшего состояния и показать традиционную форму открытой для того наполнения, которое казалось полностью ускользающим. А также он создает такую форму, стиль, которые означают не только новые возможности выражения, но бесконечность содержания, как у Константина Менье и Огюста Родена» [11, р. 69-70].

О работах Родена говорили, что их формы соответствуют эпохе, которая обозначена как эпоха движения и скорости. Это понимание и жизни, и искусства как бесконечного континуума, находится в центре внимания и творчества Кифера. «Создание картины, это постоянное движение, между ничем и чем-то. Непрерывающееся чередование, разных состояний. Роден берет, собирает, отрезает, множит одинаковые формы» [6, р. 36]. Схожий стиль и манера работы присущи двум мастерам – это сбор и добыча материалов Роденом в Медоне и Кифером – в Баржаке. Они рассматривают незаконченность своих работ как возможность их развития и дальнейшего существования уже в воображении зрителя. Это наглядно на выставке демонстрируют витрины Кифера – где предметы, как в жизни, соединяются между собой и подобно синопсису мозга продолжают создавать новую корреляцию, подобно алхимии, где есть 3 этапа – разделение, очищение, синтез. Он соединяет сколы от гипсовых форм Родена со своим творческим арсеналом. Кифер считает это органичным, как использование уже известных музыкальных мотивов в произведениях композиторов. Он утверждает, что понятие копирайта не существует у художников. Поэтому он свободно соединяет свои «витрины» с акварелями Родена к «Соборам Франции».

Следуя за Роденом, Кифер связывает архитектуру соборов с архитектоникой человеческого тела. Роден описывал соборы в разное время, в потоке времени, воспринимая их как процесс постижения, и он не воспринимает свои собственные произведения как окончательные. «Давайте обратимся к прошлому, оно позволит нам продвинуться вперед», – сказал Барт Роллан, цитируя Верди [7, р. 27]. Кифер – разговаривает с хаосом, отбирает из него, исследует, как науку, использует артефакты и цитаты. История для него – глина.

Для Родена важна форма, а природа – источник постоянного ее обновления. Наблюдение и духовные ценности – это те свойства, которые объединяют обоих

творцов. В их представлении искусство измеряется и определяется не только трансгрессией, сколько новаторством креативности. Идея для Кифера, как и для Родена, является определяющим моментом творчества. Оба художника считают, как и Микеланджело Буонарроти, что идея – это часть материи – как свинец или мрамор. И задача творца – извлечь ее, претворив в форму. «Будьте тем, с кем разговариваете и кого слышите, поэт – это тот, кто вдохновляет, чем тот, кто вдохновлен», – писал Поль Элюар [5, р. 17].

Оба художника воспринимают себя как ремесленники и работники в лаборатории своих мастерских. И это мир собрания различных материалов и экспериментов. В этом мире хаоса – словно нагромождение частей их собственной жизни. Собрание фигур, элементов Родена – это пластический словарь, азбука для классификации идей. «Все находит воплощение в новой работе. Я ничего не выбрасываю», – говорил Роден [9, р. 18]. Кифер пишет: «Я использую субстанции, как в лаборатории. Слои проникают в другие слои. Башни, почерневшие от времени и соборы, это, как в алхимии, – нагревание, обещание возрождения и процветания» [6, р. 30].

Роден отделяет куски своих скульптур, которым дает новую жизнь. А Кифер – сам участвует в бесконечном разрушении и создании и переработке. «Я сам определяю направление развития, вперед или назад, словно магистр времени» [6, р. 56]. С 2013 года Кифер погружается во вселенную Родена: скульптура, ассамбляжи, обломки, осколки, эротические рисунки. Куски материи, вымоченные в гипсе. Их переосмысление в пространстве. Кифер словно алхимик в поисках сочетает космическое, геологическое и человеческое время. Он и Роден любят обращаться к своим богам и элементам природы.

В 1880 году государство заказало Родену исполнить портал для музея «Врата Ада». Более чем через 20 лет проект был аннулирован. С 1905 года Роден начинает писать о соборах: «Возможно, Врата Ада надо было закрыть, чтобы открыть соборы» [8, р. 186]. В конце своей жизни в книге «Соборы Франции» с его иллюстрациями он предложил радикально новый вид чтения, рассказ об этих зданиях, но между строк раскрывал свое видение. «В свои последние минуты я говорю, что надо возродить прошедшее века. Я отношусь к их смерти, как к своей собственной, и здесь я оставляю свое завещание» [10, р. 134-136].

Перед Первой мировой войной и бомбардировками им угрожало разрушение. И следуя традициям Виктора Гюго, Шатобриана и Эжен Виолле-Ле-Дюка, которые научили его любить соборы, он собирает сподвижников по возрождению готической и христианской архитектуры. Более сотни его дневников, 600 рисунков свидетельствуют об увлеченности архитектурой прошлого. И постоянно человеческая фигура продолжала находиться в центре его творческих интересов. наброски женских тел, образы которых превращаются в декоративные элементы. Кифер также соединяет человеческое тело, которое контрастирует с архитектурой, в серии «Соборы Франции» 2013 года.

Для выставки Кифер создал серию книг из гипса. Рисунки, выполненные на гипсовых страницах его книг, ассоциируются с рисунками Родена, и он также приходит к мысли о взаимосвязи женского тела с соборами, с которыми они играют, соблазняя, овладевают ими. Собор для Родена – это закрытый сад, похожий на образ молящейся женщины. Роден проникает в собор с восторгом.

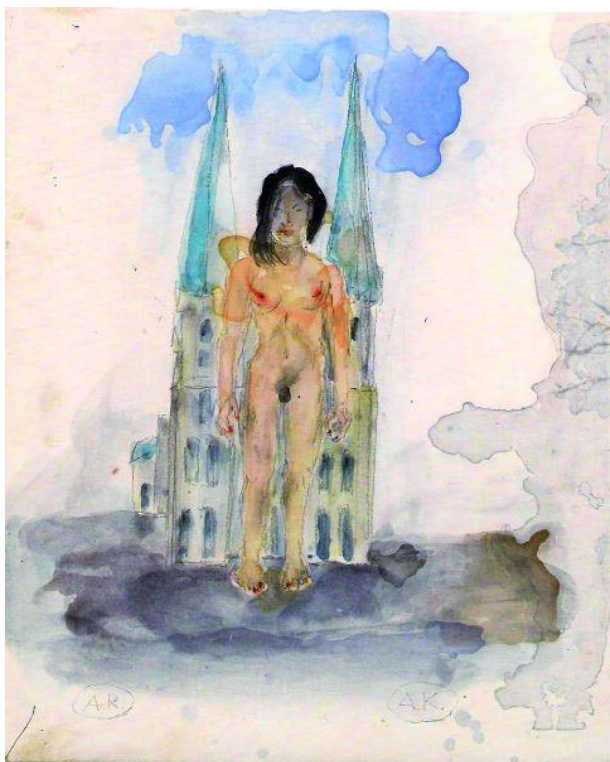


Рис. 7. Ансельм Кифер. А.Р. и А.К. Из серии Соборы Франции. Бумага, акварель, карандаш. 56,5x47 см. 2013. Частное собрание.

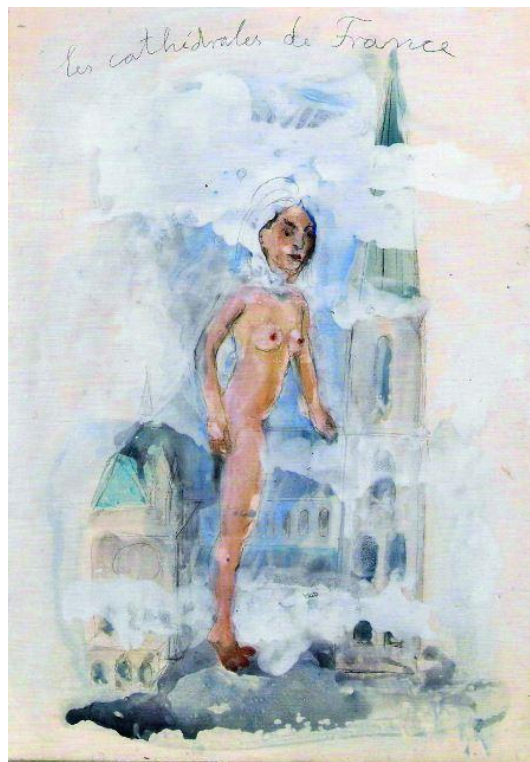


Рис. 8. Ансельм Кифер. Соборы Франции. Бумага, акварель, карандаш. - 75x54,5 см. 2016. Частное собрание.



Рис. 9. Ансельм Кифер. Башни. Бетон, формовка в строительных контейнерах. Баржак. Источник: <http://www.nastymagazine.com/art-culture/anselm-kiefer-the-seven-heavenly-palaces/>

Нестабильное равновесие башен Кифера бросает вызов законам тяготения и создает напряжение, демонстрируя хрупкость равновесия и возможность катастрофы и их обрушения. Хаос всегда обладает некоторой латентностью. Тема башен выделяется на всей протяженности творчества. Они кажутся покинутыми, запустевшими и брошенными на произвол судьбы. Соединяясь с другими экспонатами выставки – витринами, полотнами, графическими листами, остатками материалов и прочими артефактами, они превращают ее в тотальное произведение искусства, входя в живопись художника. В пространстве или на холсте они становятся особенным сюжетом «Огюст Роден. Соборы Франции» 2016 года.



Рис. 10. Ансельм Кифер. Огюст Роден. Соборы Франции. Холст, масло, акрил, эмульсия, сажка, фрунт, свинец .380x380 см.2016. Частное собрание.

Источник: <http://parisdiarybylaure.com/anselm-kiefer-auguste-rodin-observe-cathedrals/>

В работах Кифера присутствуют многочисленные техники, он использует масло, акрил, эмульсию, лак, свинец, как в лаборатории. Картина – это не украшение. Он жаждет, чтобы зритель вошел в картину, а не прошел мимо. Использует аппликацию на холсте из свинца с радужными отблесками. Эти испарения напоминают тяжелую массу теней и видений. Свинец стекал на картины, потом снимался, отрывая красочный слой, тем самым подчеркивая его материальность.

Источник общей страсти обоих мастеров к архитектуре выражается в любви к природе, к лесу. Для Кифера, который родом из Шварцвальда, лес и деревья являются национальной символикой. Роден видит аналогию между готическими соборами и лесами Севера. «Не кажется ли вам, – пишет он, – что мы дали жизнь скульптуре, мечтая в лесах. Лес продолжает производить на меня впечатление, похожее на ощущения, которые я продолжаю получать в соборе, одно отсылает к другому» [9, р. 23].

Витрины Кифера, представленные в экспозиции, – самостоятельные произведения. Это маленькие вселенные из стекла. Кифер связывает их с темой алхимии. В них он выставляет работы из инертных материалов. Как стеллажи, в которых есть отметки о его жизни и творчестве, они рассказывают о художнике – артефакты из его жизни – дневники, минералы, ракушки, чучела животных, предметы науки и ремесла. Он ставит вопросы, что сделать, чтобы после катастроф войны продолжать движение вперед.

Поиск истины художника толкает на эксперименты. Это похоже и на метод Родена, который ищет новые сочетания и использует необычные материалы, как в работе «Absolution» («Отпущение грехов») 1900 года. Тогда как витрины Родена, где находятся уже готовые скульптуры, формы и их части, являются продолжением его мастерской, витрины Кифера представляют собой композицию частей разрушенных произведений, артефактов. В этих витринах – глубокое одиночество. Ржавчина и сухие растения, колосья пшеницы, как потерянные образцы чего-то вымершего, утраченного, как витрины натуралистического музея. От них веет ощущением бессилия. Похоже, что искупление невозможно для человека, который родился за три месяца до конца войны в Донаушингине на развалинах послевоенного времени. Витрины передают состояние человека после какого-то катаклизма. Зрителя ведут несколько слов, которые художник написал на стекле. В игре зеркал представлены скульптуры Родена, на которых художник начертил карандашом тексты.

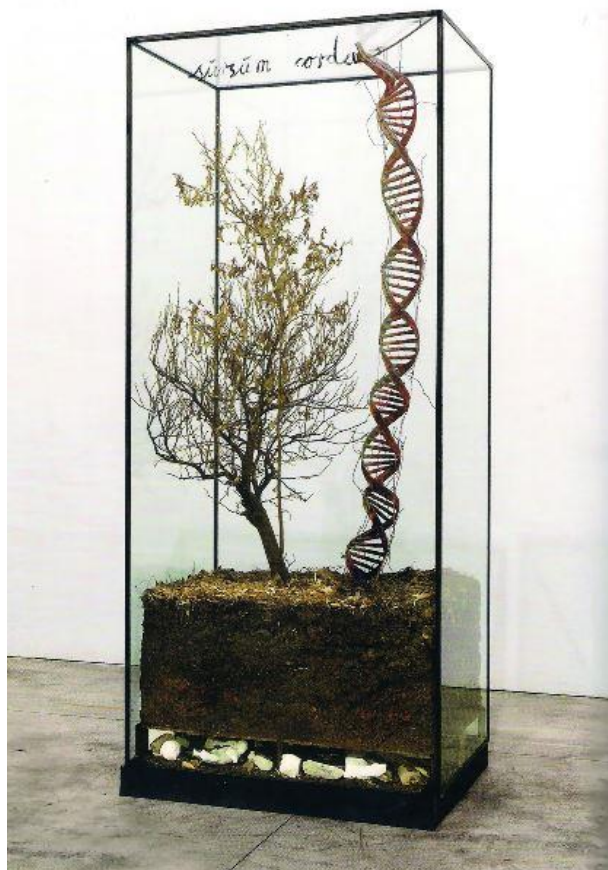


Рис. 11. Ансельм Кифер. Витрина *Sunsum corda*. 2016. 210×100×90. Дерево, пластик, свинец, дерн, гипс. Частное собрание.
<http://parisdiarybylaure.com/anselm-kiefer-auguste-rodin-observe-cathedrals/>



Рис. 12. Ансельм Кифер. Витрина *Radioactive fallout*. 2016. 240×100×90. Гипс, растения, резина, свинец, металл. Частное собрание. Источник:
<https://hyperallergic.com/413337/anselm-kiefer-auguste-rodin-barnes-foundation-2017/>

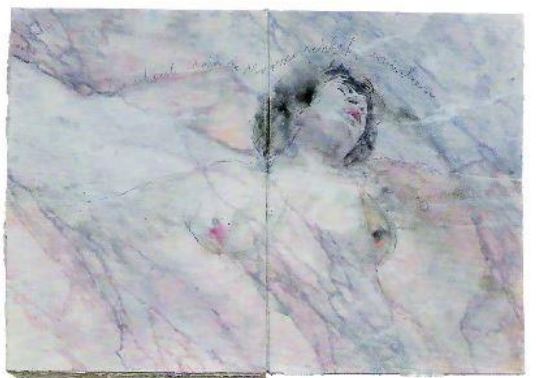


Рис. 13. Ансельм Кифер. *Marmorlippen. Signum tartareum*. Картон, гипсовая штукатурка, акварель. Свинцовый карандаш. 80,5×120см. Частное собрание.



Рис. 14. Ансельм Кифер. *Витрина Дафна. 2016*. 240×150×91 см. Дерево, металл, бумага, ветви дерева, листья. Частное собрание. Источник: <https://hyperallergic.com/413337/anselm-kiefer-auguste-rodin-barnes-foundation-2017/>

Несколько витрин содержат следы, оставленные прошлым, но драматическое воздействие которого не прекращает преследовать Человечество. Например, просторное платье Лилит, первой жены Адама, испачкано кровью детей, и рядом витрина, где находятся их маленькие рубашки, полые и брошенные, как следы ее темной власти. В глубине витрины – единственная органическая форма – змея как символ двойственности, амбивалентности. Она и привлекает, и пугает. Здесь змея сопровождает эту женщину, изгнанную Богом из Рая, и выражает свою несчастную судьбу в отношениях с новорожденными. Элементы одежды, похожие на тени, рисуют нам эту сцену с жестокостью. Витрина «Вербное воскресенье. 2016» предлагает нам нетрадиционное прочтение момента вхождения Христа в Иерусалим, где его приветствует толпа людей, которые через несколько дней приговорят к смерти. В витрине – лист пальмы или вербы, которым потрясали в знак приветствия, лежит наполовину сломанный и растоптанный, как будто все это было напрасно, надежда не оправдана, а спасение невозможно. Высокий стебель возвышается, как сломанная мачта, в то время как листья, высохшие и сломанные, напоминают метлу ведьмы. Рядом гипсовая форма, которая теперь больше непригодна, лежит пустая и бесплодная.

Кифер играет с формами. Гипс и отливочные формы, которые уже не выполняют свою функцию, входят в его репертуар и несут на себе груз истории, которая от нас ускользает, но которая записана там, в их материальности. Витрина «Sursum corda. 2016» («Вознесем наши сердца») – слова, произносимые священником перед Евхаристией во время мессы. Это библейская лестница Якова и древо познания или ряд ДНК, которые представлены высохшими, как и его пластические элементы – части тела и осколки работ Родена. Лестница, как цепь, поднимается и закручивается, упираясь в стеклянный потолок, как если бы небо стало недоступным в тот момент, когда дерево покрывается листьями. Первый уровень витрины наполнен землей, в которую дерево пускает свои корни и от которой поднимается лестница. С другой стороны, в земле небольшие фрагменты скульптур из белого гипса Родена, словно погребенные кости. В них можно узнать скульптуру «Ирис» (1891-1893) и головы «Проклятых» из «Врат Ада». Соединенные таким образом в этой витрине, они получают практически археологический статус. Куски гипса кажутся вырванной плотью из произведений Родена, они вышли из своего контекста, чтобы начать новую жизнь.

В одной из витрин представлены две формы для литья, сверху от которых восходят испарения из свинца, являясь иллюстрацией мифа о происхождении мира, олицетворяя надежду на придание формы хаосу. Испарения из свинца с пальмовыми ветвями в гипсе являются символом произведения в процессе становления, которое никогда не будет завершено.

Для Кифера, который со страстью относится к материальности, рисунок является вызовом. Он использует штрихи без растушевки. Параллельно с рисунками книги имели для него большую значимость. Книжки из свинца с тяжелыми страницами позволяют продемонстрировать на своей поверхности его органические и текучие свойства, которые рождаются после окисляции на открытом воздухе, иногда полученные также путем электролиза. Природа создает свое произведение, благодаря процессам окисления, в работах «Мраморклипшен. 2014», названия которых были вдохновлены произведением Эрнста Юнгера. Так, на листах, обработанных особым способом, напоминающих мрамор, Кифер изображает обнаженные тела женщин, используя гибкие и чувственные линии, играет с имитацией прожилок на материале. Страницы из гипса в этих книжках гладкие и мягкие, словно кожа, и поэтому прикосновение к ним приближает глаз к ладони. Изображенные здесь женщины обладают глубиной пейзажа, и рисунок является для художника способом ее подробного изучения, анализа и овладения ею. То же самое и для Родена, который задает себе вопрос, как описать эту плоть, которая привлекает его внимание. «Когда скульптор рисует быстрым и непрерывным штрихом и не сводит с модели глаз на лист бумаги и хочет схватить ее образ целиком и старается, чтобы ничего от него не ускользнуло, чтобы устремленность его жеста была непрерывна. Он обволакивает ее своей линией, как своим взором, стремясь передать те линии человеческого тела, которые должны стать частью и его самого, должен почувствовать ее на кончиках своих пальцев. Моя цель при этом проверить, до какой степени мои руки чувствуют то, что видят мои глаза» [8, p. 196].

Кифер, как и Роден, бесконечно экспериментируют с сочетанием форм и материалов различного происхождения и статуса. Роден был одним из редких художников, который использовал ткань как отдельный материал. Несмотря на то,

что он был «человеком ню», как он однажды признался братьям Гонкур, он использовал любую ткань, чтобы достичь большей выразительности в своих скульптурах. В работе Родена «Отпущение грехов. 1900» – фрагменты уже известных скульптур покрыты одной драпировкой, пропитанной гипсом, что в итоге придает современный монументальный вид его произведению. Работа, созданная мастером в 1900 году, никогда не была экспонирована ни при жизни художника, ни до этой экспозиции. Позже Кифер использовал этот прием Родена в своей сценографии к опере Рихарда Штрауса «Электра».



Рис. 15. Огюст Роден. Отпущение грехов. 1900. Гипс, холст, дерево, 190x95x75см. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/>

В серии витрин «Женщины античности» (2016) Кифер также пропитывает одежду гипсом. Образы женщин, которые сыграли заметную роль в истории и потом исчезли, оставив свои полые платья, как коконы с их воспоминаниями. Работа «Дафна» (2016) – тотальное превращение женщины. С эпохи Возрождения художники обращались к этой теме изменений. В произведении Кифера метаморфоза уже произошла. Дуб пророс сквозь тело Дафны и своими листьями, ветвями и корнями пронзил белое платье нимфы.

Гуляя по экспозиции, невольно ловишь себя на мысли, что Роден сказал бы о выставке: «Я счастливый свидетель этих чудес! Они близки мне, они сопровождают мои размышления, мои восторги, мои дни» [9, р. 51].

Литература

1. Интервью А. Кифера Кэтлин Сориано. Цит. по: Anselm Kiefer. Paris, 2011.
2. Рильке Р.М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. – М.,1994.

3. Baudelaire C. Les Fleurs du Mal, «Le Voyage». Paris, 1861.
4. Beuys J., Cucchi E., Kiefer A., Kounellis J. Bâissons une cathédrale: entretien. Paris, 1988.
5. Eluard P. Repetition. Paris, 1922.
6. Kiefer A. L'Art survivra a ses ruines. Paris, 2011.
7. L'arriere-garde de Peguy a Paulhan et Barthes. Paris, 2015.
8. Memoires de la comtesse de Range. Цит. по: Raphael Masson, Veronique Matiussi, Rodin. Paris, 2004
9. Rodin A. L'Art entrentiens reunis par Poul Gsell. Paris, 1911.
10. Rodin A. Les Cathedrales de France. Paris, 1914.
11. Simmel G. The Philosophy of Money. Edited by David Frisby. Translated by Tom Bottomore and David Frisby. London and New York, Routledge, 1990.

Статья поступила в редакцию 21.08.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.010

THE TIES. THE PARADIGMS OF PARADISE. AUGUSTE RODIN AND ANSELM KIEFER

Anna Eduardovna Kovaleva-Miloradovich
Doctor of Arts, General director
in ARX DESIGN S.r.o.
Slovakia, Bratislava
info@arxd.ru

Abstract

The article is a review and analysis of the exhibition of works by O. Rodin and A. Kiefer in 2017 in the Museum of Auguste Rodin in Paris. The starting point of the exhibition was the work "Cathedrals of France", and the exhibition itself became a dialogue between the two artists, expressing the convergence of the two eras in a single ensemble. The architecture of cathedrals, the architectonics of the human body, the connection of the spiritual and material worlds, the constant renewal - these are some of the points of contact of the masters, which became the subject of this research.

Keywords: Auguste Rodin, Anselm Kiefer, sculpture, architecture, architectonics, cathedrals, creativity, form, spiritual values.

Bibliographic description for citation:

Kovaleva-Miloradovich A. E. The ties. The Paradigms of Paradise. Auguste Rodin and Anselm Kiefer. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 3(10), pp. 116-129. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.010. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1135734/21/> (In Russian).

References

1. Interv'yu A. Kifera Ketlin Soriano [Interview by A. Kiefer to Kathleen Soriano]. Quot. by: Anselm Kiefer. Paris, 2011.
2. Rilke R.M. Vorpsvede. Ogyust Roden. Pis'ma. Stikhi [Worpsvede. Auguste Rodin. Letters. Poems]. Moscow, 1994.
3. Baudelaire C. Les Fleurs du Mal, «Le Voyage». Paris, 1861.
4. Beuys J., Cucchi E., Kiefer A., Kounellis J. Bâtissons une cathédrale: entretien. Paris, 1988.
5. Eluard P. Repetition. Paris, 1922.
6. Kiefer A. L'Art survivra a ses ruines. Paris, 2011.
7. L'arriere-garde de Peguy a Paulhan et Barthes. Paris, 2015.
8. Memoires de la comtesse de Pange. Цит. по: Raphael Masson, Veronique Matiussi, Rodin. Paris, 2004
9. Rodin A. L'Art entrentiens reunis par Poul Gsell. Paris, 1911.
10. Rodin A. Les Cathedrales de France. Paris, 1914.
11. Simmel G. The Philosophy of Money. Edited by David Frisby. Translated by Tom Bottomore and David Frisby. London and New York: Routledge, 1990.

Received: August 21, 2018.