

Кэлвин Томкинс

# МАРСЕЛЬ ДЮШАН

## ПОСЛЕПОЛУДЕННЫЕ БЕСЕДЫ

— Я вообще считаю, что делать ничего не надо, но если уж ты за что-то берёшься, то делать это надо не за пять минут или пять часов, а за пять лет. Я думаю, есть в неспешности исполнения задатки того, что в итоге у вас получится что-то долговечное в плане выразительности — шанс на то, что важной эту вещь сочтут и пять веков спустя.



ПЕРЕВОД СЕРГЕЯ ДУБИНА

# **Кэлвин Томкинс**

## **Марсель Дюшан.**

### **Послеполуденные беседы**

*текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=67293822](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=67293822)*

*Марсель Дюшан. Послеполуденные беседы: Издательство Грюндриссе;*

*Москва; 2014*

*ISBN 978-5-904099-14-5*

#### **Аннотация**

«...Я вообще считаю, что делать ничего не надо, но если уж ты за что-то берёшься, то делать это надо не за пять минут или пять часов, а за пять лет. Я думаю, есть в неспешности исполнения задатки того, что в итоге у вас получится что-то долговечное в плане выразительности – шанс на то, что важной эту вещь сочтут и пять веков спустя...»

В формате PDF А4 сохранён издательский дизайн.

# Содержание

Вступление	5
Конец ознакомительного фрагмента.	26

# **Кэлвин Томкинс**

## **Марсель Дюшан.**

### **Послеполуденные беседы**

© Calvin Tomkins, 2013

© ООО «Издательство Грюндриссе», издание на русском языке, 2014

**\* \* \***

*Тем, кого это касается*

# Вступление

## Нью-Йорк, 2012

Пол Чен: Когда Вы познакомились с Дюшаном?

Кэлвин Томкинс: Где-то году в 1959-м. Я тогда работал в *Newsweek*. В то время отдельной рубрики по искусству в журнале не было. Но порой – раза два-три в год – редактор решал, что нам надо осветить какое-нибудь громкое событие из мира искусства, и для этого привлекали людей из другого отдела. Я тогда писал о международных новостях.

ПЧ: И Вас «бросили на Дюшана».

КТ: Именно. Позвонили однажды и предложили сделать интервью с Дюшаном, что для меня было полнейшей неожиданностью, поскольку в искусстве я совершенно не разбирался. Я тогда, признаться, вообще считал, что Дюшан был делом далёкого прошлого. То есть я, конечно, слышал о нём. Так или иначе, в 1959 году в Париже и Нью-Йорке вышла самая первая монография о Дюшане и его творчестве, редактор мне её прислал, но у меня нашлась от силы пара часов, чтобы её пролистать. Об интервью они уже договорились – встреча была назначена в «Кинг Коул баре» отеля «Сент-Риджес», известной нью-йоркской достопримечательности. Всю стену над барной стойкой там занимала огромная фреска... ох, как его? Известный такой американский худож-

ник...

ПЧ: Пэрриш?

КТ: Точно, Максфилд Пэрриш. Гигантская фреска Пэрриша, на которой «старый дедушка Коль-веселый король» со всей своей свитой наливают кубки и зовут скрипачей-трубачей. Чудовищно безвкусная работа. Как сейчас помню – зайдя в зал, я нашёл взглядом Дюшана, мы уселись за столик, и он кивнул на фреску: «Хорошая вещь – вам нравится?». Я решил, что он меня разыгрывает, и рассмеялся – но потом понял, что она ему действительно нравилась. Это меня тогда поразило: он считал эту мазню превосходной. Диктофона у меня в то время, по-моему, не водилось, мы просто начали говорить, а я делал какие-то пометки.



«Кинг Коул бар» в отеле «Сент-Риджес» ( St. Regis New York). Роскошный отель открылся на 5-й Авеню, недалеко от Музея современного искусства (МоМА), в 1904 г. На заднем плане – живописное панно М. Пэрриша, главный герой которого – весёлый король, персонаж английского детского стишка. Панно было написано в 1906 г. для другого отеля, а в 1932 г. переехало в «Сент-Риджес»

ПЧ: Каково было Ваше первое впечатление?

КТ: Хотя вопросы мои большой глубиной, мягко говоря, не блистали, он каким-то образом ухитрился из каждого вытянуть что-то интересное, и это меня по-настоящему поразило и расположило к нему. Дюшан вообще был очень обязательным и непринуждённым, чувствовал себя совершенно в своей тарелке, и это передалось мне – как передавалось всем, кто оказывался с ним рядом. Помню, я его спросил: «Вы ведь искусством уже не занимаетесь – чем Вы заполняете своё время?». И он сказал: «Да так, просто дышу – я *respirateur*<sup>1</sup>, разве этого недостаточно?». «Почему вообще людям надо работать? – спросил он. – С чего люди решили, что им надо работать?». Заговорил о том, насколько важно переводить дух, жить в ином ритме, нежели большинство из нас, не пытаться всюду поспеть. Разумеется, потом-то я узнал, что он вовсе не перестал работать, что последние двадцать лет у него ушли на тайный проект, инсталляцию, зани-

---

<sup>1</sup> Так в тексте, по-французски.

мающую сейчас целый зал в Художественном музее Филадельфии<sup>2</sup>. Но тогда об этом не знал никто, кроме жены Дюшана, Тини<sup>3</sup>.

ПЧ: А до Дюшана Вы действительно не разбирались в искусстве?

КТ: Ну, оно меня занимало – в обеденный перерыв я начал ходить в Музей современного искусства (МоМА) на всякие выставки, – но разбираться толком, нет, не разбирался. В колледже я записался на курс лекций по итальянскому Возрождению, и мне он тогда очень понравился. Отец мой занимался бизнесом, но в жизни вообще интересовался массой самых разных вещей. Так, в 30-х годах он подружился с одним художником-итальянцем по имени Пеппино Мангравите – на лето мы обычно ездили в Адирондакские горы, он там жил по соседству, – и в итоге начал покупать картины, не только самого Мангравите, но и других художников, которые выставлялись с ним в одной галерее. Настоящим коллекционером он не стал, скорее, приобретал что-то по случаю – Бёрчфилда, например, потом из Европы привёз небольшую работу Марке и акварель Дюфи. Так что, когда я рос, какие-то картины дома были, но особого внимания искусству

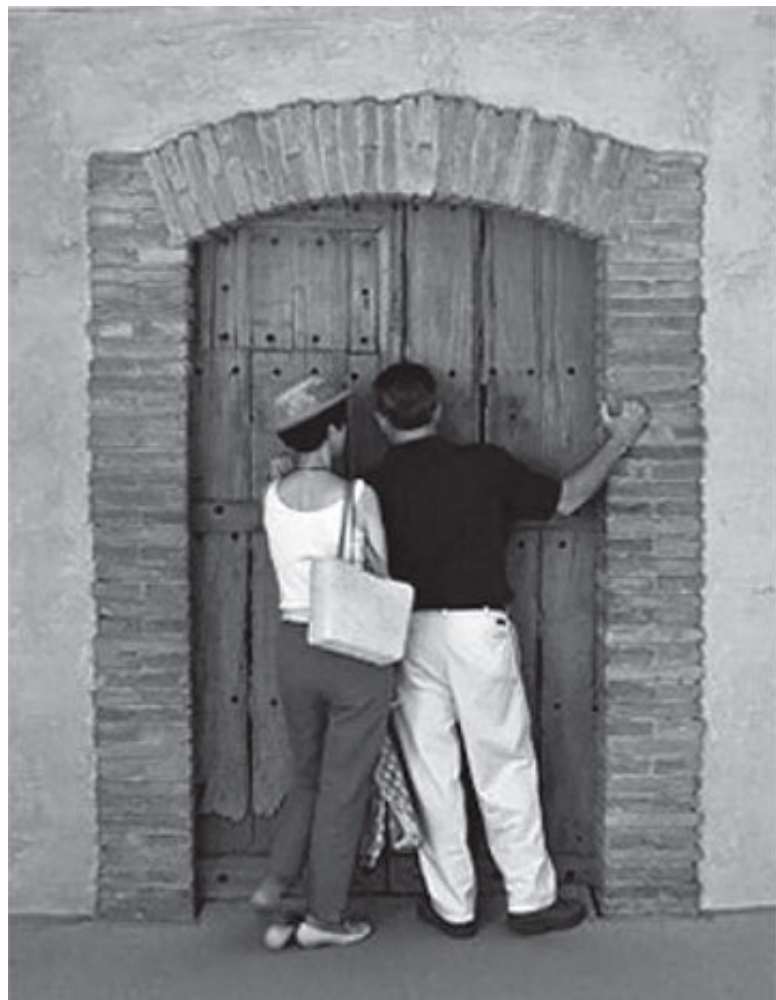
---

<sup>2</sup> «Дано: 1. водопад 2. газовый свет (*Étant donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage*, 1946–1966). По замыслу Дюшана, представлена публике лишь в 1969 г., через год после его смерти.

<sup>3</sup> Алексина («Тини») Дюшан (1906–1995), вторая жена Дюшана. Была одной из двух моделей для женской фигуры в «Дано» (наряду со скульптором Марией Мартинс, с которой у Дюшана был роман до женитьбы на Тини).



не уделялось. И, конечно, никакими серьёзными познаниями в этой области я похвастаться не мог. То знакомство с Дюшаном стало для меня переломным моментом, я был им буквально зачарован и немедленно захотел узнать побольше о нём самом – и именно так начал интересоваться современным искусством вообще.









Ассамбляж «Дано: 1. водопад 2. газовый свет». 1946–1966. Художественный музей Филадельфии, США.

Зрители смотрят в «глазок» деревянной двери, встроенной в кирпичный проём. На фоне пейзажа они видят мультяшного тела обнажённой женщины, лежащей на зелёной траве со светильником в руке, и слышат шум водопада

ПЧ: А сколько продлилась та первая встреча?

КТ: Что-то около часа, наверное.

ПЧ: И потом Вы написали статью для *Newsweek*?

КТ: Да, она вышла на следующей неделе. Кто-то из коллег мне сказал: «Странная беседа – никогда ещё не доводилось читать интервью с человеком, не ответившим по сути ни на один вопрос». (*Посмеивается.*)

ПЧ: А что сам Дюшан о нём думал, он Вам не говорил?

КТ: Нет. То есть, уже позднее, когда я писал о нём очерк для *New Yorker*, он обронил: «Ах, да, неплохо получилось, очень занимательно». Но Тини потом призналась, что Дюшан его никогда не читал – и я склонен ей верить. (*Смеётся.*)

ПЧ: Когда Вы увиделись с ним в следующий раз?

КТ: Наверное, через пару лет, потому что почти сразу после того интервью я перешёл из *Newsweek* в *New Yorker*. Первой моей большой работой для них стал очерк о Жане Тэнгли в 1962 году. Это был такой швейцарский скульптор-кинетик, выстроивший в саду Музея современного искусства совершенно потрясающую вещь – «Оммаж Нью-

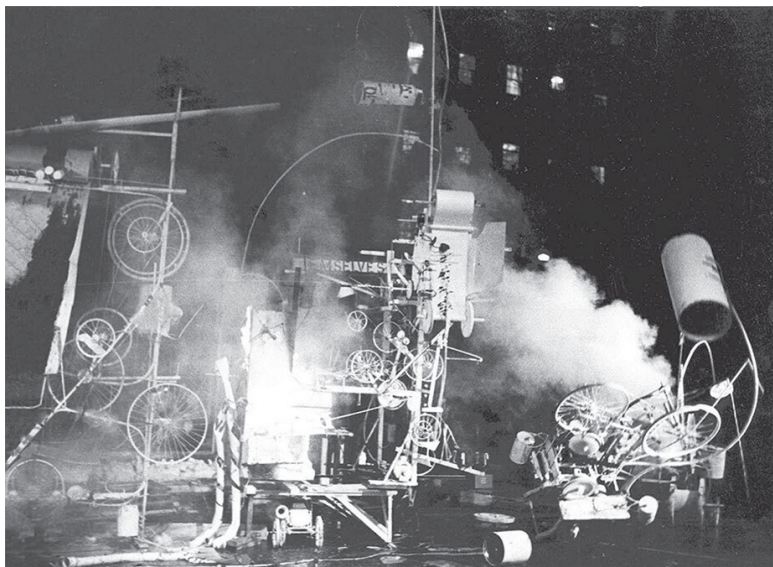
Йорку», гигантскую машину, созданную исключительно в целях саморазрушения, что она, собственно, с успехом и проделала. И в моих разговорах с Тэнгли постоянно всплывало имя Дюшана. Он был первым, кого Тэнгли навестил, когда приехал в США для работы над «Оммажем». Дюшан мне, кстати, очень помог и с этим очерком – он знал всех и вся в МоМА, был старым другом Альфреда Барра<sup>4</sup>, и ему текст во многом вообще обязан своим появлением. О Тэнгли я тогда говорил ещё с Бобом Раушенбергом, поскольку тот попросил его поучаствовать в работе над машиной в саду. Вкладом Боба стал механизм по разбрасыванию денег.

ПЧ: Расскажите поподробнее.

КТ: Это была такая сильно сжатая пружина, между витками которой помещались серебряные доллары, и, когда в процессе саморазрушения машины пружина под воздействием небольшого взрыва растянулась, монеты хлынули на лужайку.

---

<sup>4</sup> Альфред Гамильтон Барр (1902–1981) – американский историк искусства, первый директор Музея современного искусства в Нью-Йорке.



Жан Тэнгли. Оммаж Нью-Йорку. 1960. Ассамбляж из моторов, колёс, труб и разного металлического хлама. Акция с саморазрушающимися машинами была показана в саду Музея современного искусства в Нью-Йорке

ПЧ: Какая полезная вещь в наше время...

КТ: Не то слово! Так или иначе, Дюшан с огромным энтузиазмом относился к Раушенбергу, а сам Раушенберг к тому времени стал большим поклонником Дюшана.

ПЧ: Они были друзьями?

КТ: Они познакомились в начале 60-х. Не знаю точно, как это произошло, помню только, что Боб и Джаспер Джонс



вместе отправились в Филадельфийский музей, где в основном и собраны важнейшие работы Дюшана, разглядывали там всё целый день, и этот визит оказался чрезвычайно важным для них обоих. Не то чтобы Дюшан напрямую повлиял на Раушенберга или Джонса. Каждый из них уже сам по себе выработал свой собственный подход к искусству. Но открытие Дюшана придало им новые силы, как бы утвердило то, чем они занимались. Они как раз тогда отходили от абстрактного экспрессионизма и обнаружили много общего между тем, что занимало их, и тем, что делал Дюшан.

ПЧ: А как Вы сами в то время относились к творчеству Раушенберга и Джонса?

КТ: С огромным интересом, к Раушенбергу в особенности и прежде всего. Я писал о нём для *New Yorker* в 1965 году и тесно с ним общался. Именно тогда я начал по-настоящему осознавать, что происходило в современном искусстве – бурление идей, свобода, сама позиция художника как первопроходца, экспериментатора. Творчество Джонса казалось мне тогда более загадочным, закрытым. Написать о нём что-то внятное я смог лишь много позже.



Марсель Дюшан. 1917. Фото Эдварда Стайхена

ПЧ: Как сложился проект Вашей книги «Невеста и холостяки»?

КТ: Когда я стал работать над серией очерков для *New Yorker*, – собственно, в серию у меня в голове они сложились уже потом, – то писал о Тэнгли, потом уже о Раушенберге, Джонсе, Джоне Кейдже и, наконец, о Дюшане. И где-то по ходу дела мне стало ясно, что Дюшан был ключевой фигурой для понимания остальных. Все они были его детьми.

ПЧ: А сам Дюшан это «отцовство» признавал?

КТ: Да нет, в общем-то. Они ему нравились, он ценил их творчество, но неизменно отметал вопрос какого бы то ни было влияния: «Да, многие так считают, – говорил он, – но мне лично не кажется, что я на кого-то повлиял».

ПЧ: Какое у Вас осталось впечатление о Дюшане после работы над очерком о нём для *New Yorker*?

КТ: Насколько я помню, вёл он себя так же раскованно, как и в ходе всех наших с ним встреч. Повторю, любой заданный вопрос вызывал в нём неизменный интерес. Он никогда не был пренебрежителен или нетерпелив. И ещё он был просто потрясающе молод духом. Не помню точно, по какому случаю, но однажды он обронил: «Не забывайте, я на десять лет старше большинства нынешних молодых».

Именно таким я его и видел: неустанно любопытным и бесконечно молодым человеком.

ПЧ: Для *New Yorker* Вы интервьюировали, писали о мно-

гих художниках. Как по-Вашему, эта восприимчивость, которую Вы видели в Дюшане, была редкостью среди его товарищей по цеху?

КТ: О да! Ни у кого больше я такой непринуждённости не встречал. У меня сразу наладились отношения с Раушенбергом, так что общаться с ним было крайне легко – но в свободе от какого бы то ни было эго Дюшан был просто непревзойдён.

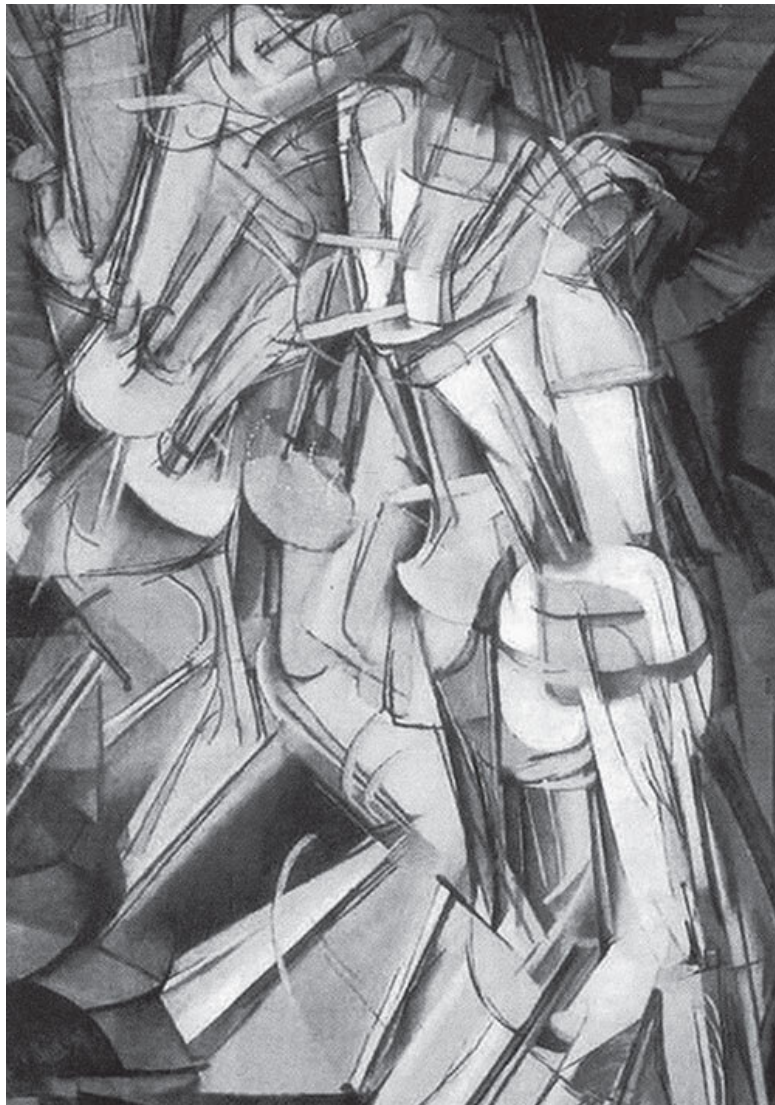
ПЧ: А откуда шла эта лёгкость, как Вам кажется?

КТ: Я часто задавал себе вопрос, было ли так всегда, и думаю, что нет. Как я выяснил за те девять лет, что работал над его биографией, в молодости он был совсем другим. В 1912-м он снял «Обнажённую, спускающуюся по лестнице» с парижского Салона независимых, поскольку сюжет показался оскорбительным его коллегам-кубистам – собственно, его братья<sup>5</sup> напрямую попросили Дюшана сменить название, – и вся эта история надолго заронила в нём чувство отверженности и горечи. Он же был, в общем-то, одиночкой, отказывавшимся участвовать в затеях других художников, и, думается, произошедшее лишь усилило его потребность в полной независимости. Его, правда, ждал большой успех, когда он выставил «Обнажённую» на Арсенальной выставке 1913 года в Нью-Йорке. На какое-то время она стала самой известной картиной в Америке. Но после года – или около

---

<sup>5</sup> Художник Жак Вийон (1875–1963) и скульптор Реймон Дюшан-Вийон (1876–1918).

того — в статусе местной мини-знаменитости Дюшан пошёл в совершенно ином направлении, посчитав, как мне кажется, что никакого будущего в мире искусства у него нет. Долгое время — лет, наверное, тридцать — он существовал как бы на обочине этого мира, не будучи его частью, и совершенно осознанно. Он не хотел быть его частью. Он не хотел, чтобы его ассоциировали с дадаистами, хотя их подходы были во многом схожи. Сюрреалисты, и особенно Андре Бретон, боготворили его, но он всегда держался от них на расстоянии. Долгое время Дюшан чувствовал себя в изоляции — собственно, он сам себя изолировал; всё бо́льшая монетизация искусства вызывала у него глубочайшее презрение. Играть в эти игры он не намеревался.



Обнажённая, спускающаяся по лестнице, № 2. 1912.  
Холст, масло





Арсенальная выставка (Armory Show). 17 февраля – 15 марта 1913. Нью-Йорк. Вырезки из периодических изданий о скандальной выставке

ПЧ: Как Вам кажется, это одиночество помогло Дюшану в большей степени стать самим собой?

КТ: Ну, в его жизни много всего произошло с тех пор, как он окончательно вернулся жить в Нью-Йорк во время Второй мировой. Так, он полюбил замужнюю женщину, Марию Мартинс. Она была женой бразильского посла в Вашингтоне, но также художником, скульптором – училась в Нью-Йорке у Липшица, знала множество других художников, у неё был роман с самим Липшицем и, по-моему, с Мондрианом и с кем-то там ещё.



ПЧ: Девушка не скучала.

КТ: Отнюдь. Так вот, они с Дюшаном познакомились и полюбили друг друга. Ей вроде обычно удавалось избегать чувств по отношению к мужчинам, которых она пленяла, но тут она сама серьёзно влюбилась, и он тоже. Для Дюшана это также было внове. Но хэппи-энда не получилось: через несколько лет мужа перевели в Париж, и она решила поехать за ним. Дюшан отчаянно просил её остаться, жить вместе. Но Мартинс не хотела бросать то ли мужа, то ли детей, и роман окончился. Вскоре после этого, в 1951-м, он встретил Тини Матисс, жену Пьера Матисса<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Пьер Матисс (1900–1989) – известный в Нью-Йорке торговец произведениями искусства, младший сын Анри Матисса.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.