

**Ключевые слова:** равновесие, неопластицизм, Мондриан, Адер, ван Зон, концептуализм, видеоарт.

**Лебедева Илона Владимировна**  
кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник,  
Сектор современного искусства Запада, Государственный  
институт искусствознания, Москва  
lilona@mail.ru

**Keywords:** equilibrium, Neo-Plasticism, Mondrian, Ader, Van Zon, conceptual art, video art.

**Lebedeva Ilona V.**  
PhD History of Art, Researcher of the  
Department of Contemporary Art of the West,  
The State Institute for Art Studies, Moscow  
lilona@mail.ru

ЛЕБЕДЕВА И. В.

# В поиске равновесия: Пит Мондриан, Бас Ян Адер и Эрика ван Зон. К столетию неопластицизма

Статья посвящена эволюции понятия *равновесие* в творчестве трех голландских художников XX века: Пита Мондриана, Баса Яна Адера и Эрики ван Зон. Каждый по-своему, они дополняли ключевое представление для концепции Мондриана — неопластицизм — все новыми оттенками смысла. Поводом для написания статьи стало празднование столетия неопластицизма в Голландии в 2017 году.

LEBEDEVA ILONA V.

In the Search for Equilibrium: Piet Mondrian,  
Bas Jan Ader and Erica van Zon. To the  
Centennial Anniversary of Neo-Plasticism

This article is devoted to the evolution of category equilibrium in the art of three Dutch artists of the XX century: Piet Mondrian, Bas Jan Ader and Erica van Zon. Equilibrium is one of the key categories in Mondrian's Neo-Plasticism. And each of these artists introduced the new shades of its meaning. This article is written on the occasion of the celebration of the 100th anniversary of De Stijl (The Style) in the Netherlands in 2017.

В 2017 году в Голландии прошли выставки, посвященные Питу Мондриану (1872–1944) и его влиянию на последующие поколения авторов, работающих в самых разных техниках и направлениях. В 2017 году исполнилось сто лет его главному детищу — неопластицизму. Это стройная теоретическая концепция в духе авангардных утопий начала XX века, связанных с поиском новых основ жизнестроения, затрагивавшая живопись, архитектуру и дизайн среды, а также до некоторой степени — литературу, музыку, кино и хореографию.

Голландец Пит Мондриан стал мастером международного масштаба, без имени которого сложно представить себе историю искусства первой половины XX века. Абстрактного и не только. Узнаваемая формула его живописи после 1917 года — квадраты или прямоугольники трех базовых цветов в решетке черных линий — была растиражирована и интерпретирована многими художниками и дизайнерами. Костяк группы «Де Стейл», заявившей о себе в 1917 году на страницах одноименного журнала, составили четыре голландских авангардиста: Пит Мондриан, Тео ван Дусбург, Барт ван дер Лек и Геррит Ритвелд. Их задачей являлось создание направления искусства, не имеющего ничего общего с художественными стилями прошлого. Художники пророчили стремительное приближение эры, в которой иным будет не только искусство, но и сама жизнь, что, в свою очередь, приведет к формированию человека, обладающего новым типом мировосприятия. В основе революционных по духу и утопичных по размаху представлений группы «Де Стейл» лежала идея синтеза искусств: черты нового стиля должны были просматриваться во всем, от декоративных элементов интерьера, которых эстетика неопластицизма предполагала минимум, до нового уровня

мышления. Но ярче всего неопластицизм проявился в живописи и теории Пита Мондриана.

Празднование столетия неопластицизма в Голландии приобрело без преувеличения общенациональные масштабы: выставка «100 лет «Де Стейла»: Мондриан — голландскому дизайну» (100 Years of De Stijl: Mondriaan to Dutch Design), по сути, переросла в растянувшийся на весь 2017 год фестиваль, который охватил крупнейшие голландские музеи и не только. Основными центрами стали Утрехт и Амерсфорт — малые родины основных членов авангардной группы «Де Стейл». Часть проектов носила мемориальный характер, повествуя о разных этапах творческого становления самого Мондриана и других художников группы «Де Стейл». Но были и совершенно иные экспозиции, ставившие перед собой исследовательские и концептуальные задачи. Например, крупная выставка «Цвет группы «Де Стейл»» (The Colours of De Stijl) исследовала отношение к цвету и его влияние на человека в творчестве художников последующих десятилетий, в результате чего внутри экспозиции складывалось своеобразное путешествие по искусству XX века (прежде всего, живописи). Голландский фестиваль неопластицизма демонстрировал и другие стратегии работы с наследием группы «Де Стейл». Многие современные принципы музейной работы были использованы в проекте «Дом Мондриана» (Mondriaanhuis). В нем удалось превратить экспозицию дома художника в Амерсфорте<sup>(1)</sup> в более крупный по задачам музейный проект, раскрывающий (в том числе и медийными средствами) суть творческого поиска голландского модерниста и масштаб его влияния на других представителей культуры XX века.

Но, пожалуй, одними из самых любопытных стали мероприятия фестиваля, подчеркивающие значение концепции неопластицизма для голландских дизайнеров. Представление их объектов подчеркивает, что Мондриан не просто изобрел доходчивую и удобную визуальную формулу, но сделал нечто большее — утвердил некие базовые представления о порядке и гармонии. Именно с такими по-

(1) Действует с 1994 года как Музей конкретного искусства — Museum for Constructive and Concrete Art.

нятиями работают не только его последователи в области живописи, но и дизайнеры, делая это зачастую с иронией. Так, как, например, члены интернациональной группы «Друг Дизайн» (Droog Design)<sup>(2)</sup>, создающие «слоистую» мебель в основных цветах неопластицизма, тумбочки, выкрашенные синим цветом внутри или же занятные, будто бы рассыпающиеся объекты из довольно беспорядочно соединенных ящиков — таких по-мондриановски простых и ритмичных в своей основе. Члены этой группы с уважением принимают Мондриана «в компанию», утверждая своим творчеством, что именно всем вместе им удалось создать то, что в истории дизайна стало определяться как голландский стиль и означать сочетание безупречного качества, функциональности, чистоты форм и цветов, простоты общего замысла и некоторой ненавязчивой самоиронии.

Поэтому самый главный вывод, который можно сделать сегодня, заключается в том, что хотя современные художники чаще всего цитируют тем или иным образом внешнюю модель неопластицизма, подспудно в их работах все же проглядывают и глубинные темы, важные для Мондриана. Но естественным образом они интерпретируются согласно законам того времени, в котором жили и работали обращавшиеся к ним авторы.

И одной из таких тем, сквозящих в творческих проектах тех, кто вспоминал и перерабатывал опыт Мондриана, стала тема *равновесия*. Равновесия — как состояния гармонии всех частей композиции (в какой бы технике ни была она выполнена). Равновесия — как оптимальной пропорции в сочетании базовых цветов и их простого ритма. Равновесия — как определенного качества, которое приобретает организованное по законам неопластицизма (или по его следам) пространство. Эти характеристики заложил в теорию неопластицизма в свое время Мондриан. А далее художники разных десятилетий XX–XXI вв. дополняли его собственными нюансами отношения к пространству, цвету, ритму и действиям, производимым мастером со всеми этими составляющими произведения искусства. Авторы последующих поколений, скорее, вступают в односторонний

(2) Группа основана в 1994 и ее название переводится с нидерландского приблизительно как «Сухой дизайн» в смысле «строгий».

спор с концепцией Мондриана, представляя собственное понимание этой темы. Но именно несогласие молодых позволяет еще глубже раскрыть смысл как самого термина, так и того состояния, которое он призван выражать.

Сразу же следует отметить, что двух других голландских мастеров, о которых ниже пойдет речь, значительно больше интересует прежде всего чувственная сторона вопроса. В отличие от Мондриана, у которого это понятие всесторонне разработано и на практике, и в теории, Адера и ван Зон интригует само *состояние равновесности*. В этом отношении к вопросу, объединяющему некоторые их творческие поиски с мондриановскими, и Адер, и ван Зон представляются авторами, абсолютно точно отражающими общую установку искусства второй половины XX века — важность индивидуального голоса (будь то зритель или автор) и акцент на эмоциональной составляющей. Прежде всего, на чувствовании, а не осмыслении. На получении опыта и автором, и зрителем произведения через активное переживание, через испытание на прочность своих чувств от действительности, а не через теоретизирование (как это было характерно для утопических концепций жизнестроения эпохи модернизма) о том, какими эти переживания могли бы быть в некотором идеальном пространстве, выстроенном по определенным законам (в данном случае — по законам равновесия)...

Пит Мондриан помимо живописных произведений оставил множество теоретических статей<sup>(3)</sup>, в которых сформулировал основы неопластицизма и свои взгляды на современное искусство. Как известно, суть неопластицизма заключается в использовании базовых геометрических элементов (прямых линий, прямых углов) и основных цветов по определенным, весьма строгим правилам. В исполнении Мондриана неопластицизм превращается в жесткую систему: композиции строятся на гармоничном сочетании горизонталей и вертикалей, пересекающихся строго под прямым углом. По-

(3) Из них самыми известными, впоследствии дополненными самим художником и переведенными на другие языки стали: *Mondrian P. Natural Reality and Abstract Reality: An Essay in Dialogue Form*. In: *Seuphor M. Piet Mondrian. Work and Life*. N.Y., 1954. P.301—352; *Mondrian P. The New Art — The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian. Documents of 20th Century Art*. Ed. by Holtzman H. and James M.S. N.Y., 1993.

лучающиеся между ними квадраты и прямоугольники располагаются на плоскости по принципу асимметрии<sup>(4)</sup>.

В своих текстах художник неслучайно постоянно подчеркивает особую роль линии. Именно раскрывая значение линии он, по сути, и создает свою концепцию *равновесия* вертикалей и горизонталей — концепцию в духе собственных идеалистических теософских представлений о том, что все со всем взаимосвязано в природе, мире, человеке, вселенной. Сообразно этим взглядам мастера, существует некий идеальный мир, который живет не по правилу борьбы противоположностей, а по высшему закону — гармонии и полноты проявления любого начала. Именно такой — идеальный — мир и пытался отразить в своем творчестве Мондриан<sup>(5)</sup>. Кроме этого, удачно найденный ритм (то есть, прямой угол) в представлении Мондриана обеспечивает духовную наполненность произведения: «многократное

выражение “исконной связи” создает ритм, выражающий Абсолют» [4, с. 323]. Такой поиск гармоничной связи всех элементов композиции и есть путь к обретению *равновесия* по Мондриану.

Итак, под *равновесием* художник понимает гармоничное состояние (пространства, картины), можно сказать, то самое единство противоположностей (горизонталей и вертикалей, светлого и темного), при котором ни одна из составляющих не перевешивает и не угнетается.

Тема равновесия в разработке Мондриана послужила отправной точкой для объединения в некоем едином интеллектуальном пространстве трех совершенно разных голландских авторов, отделенных друг от друга многими десятилетиями: самого Пита Мондриана, Баса Яна Адера и Эрики ван Зон. Бас Ян Адер (1942–1975) — таинственно пропавший<sup>(6)</sup> фотограф, режиссер и мастер перформансов стал важным героем для концептуалистов 1960–1970-х годов. А Эрика ван Зон (род. в 1979) является нашей современницей, особенно активно заявившей о себе в 2000-х годах.

Степень влияния этих двух соотечественников Мондриана на современное искусство разнится, но показательно само их обращение к вопросу осмысления пространства, поиска гармонии и равновесия. Как и Мондриан, они создают собственные правила пребывания в равновесном состоянии, каждый — своими средствами. И прежде всего, к этому глубокому осмыслению роли человека в пространстве обращается Бас Ян Адер, в творчестве которого с опытом Мондриана

(4) Основной закон неопластической композиции — рациональность. Важнейшую роль в неопластизме играет цвет. Три основных, чистых цвета (красный, синий, желтый) использовались в сочетании с тремя подчеркивающими их «нецветами» (белым, черным, серым). По мнению Мондриана, разделяющего идеи теософов, каждая линия и фигура, будучи на своем месте, приобретает глубокий философский смысл. Одним из основных положений теософии — интуитивной формы богопознания и религиозно-мистического учения, приверженцем которого был Мондриан — является представление об Абсолюте как некоем универсальном принципе построения Вселенной. В свою очередь, понятие «абсолютности» по определению не может иметь никаких ограничений — это та степень полноты, в которой деление на «противоположности» просто невозможно. К отражению состояния цельности и стремился художник, но для этого работать ему приходилось с привычными «бинарными парами» противоположностей, которые он стремился уравновесить и тем самым гармонизировать. Сама же плоскость картины, организованная по законам неопластизма, должна излучать духовный свет. Неопластизм стал заключительной стадией духовных и религиозно-философских исканий Мондриана: начиная примерно с 1920 года, его стиль практически не меняется и представляет собой узнаваемые «вариации на тему».

(5) Лучше всего об этом пишет сам живописец: «Для меня всегда было характерно чувство прямой линии, ее понимание — она наиболее совершенна. <...> В природе и в художественном произведении все держится на взаимных связях. Ритм — неизменная связь. Но во всем многообразии связей неизменной остается лишь одна — прямой угол, где горизонталь — один предел, а вертикаль — другой. Труднее всего найти равновесие между ними: если возможно найти крайнее выражение одного, то другое будет ущемлено, а, следовательно, общее равновесие нарушено. <...> Все управляется связью и взаимодействием. Так, цвет осуществляет себя только через другой цвет. Пространство определяется другим пространством. И так — во всем. Вот почему я говорю, что связь — принципиальная вещь». Цит. по: *Mondrian P. Natural Reality and Abstract Reality: An Essay in Trialogue Form*. In: *Seuphor M.* Op. cit. P. 323.

(6) Адер родился в крошечном голландском городке Винсхотене. Его художественное образование началось в Нидерландской академии искусств и дизайна, носящей имя Геррита Ритвелда — одного из создателей неопластизма группы «Де Стейл». Обучение продолжилось в США. Всю жизнь в судьбе Адера особую роль играло море. Последняя работа называлась «В поисках чудесного» (In Search of the Miraculous). Странным образом в ней грань между искусством и жизнью художника стерлась окончательно, оставив множество неразрешенных вопросов. Это должен был быть триптих, в третьей части которого Адер собирался документировать путешествие по морю. Если бы все удалось, Адер побил бы мировой рекорд по пересечению Атлантического океана маленькими парусниками, управляемыми одним человеком. Путешествие стало последним. На лодке «Океанская волна» (Ocean Wave) в июле 1975 года он отплыл от самой восточной точки штата Массачусетс (полуострова Кейп-Код), чтобы провести в океане максимум 90 дней. Шесть месяцев спустя останки лодки нашлись у берегов Ирландии, а сам художник считается без вести пропавшим...

коннотирует как минимум около трети произведений (в отличие от единичного случая у Эрики ван Зон).

Для Адера это обращение к опыту Мондриана неслучайно: оба художника работают с философской категорией «Абсолюта», но совершенно по-разному. По воспоминаниям одного из американских коллег Адера, он был «очень увлечен философией и мечтал создать искусство, в котором не было бы махинаций — искусство, основывающееся на абсолютных и неопровержимых истинах, таких как математика» [5, с. 1]. К этому же, как известно, в свое время стремился и Мондриан. Само постоянное апеллирование к наследию Мондриана и своеобразное «цитирование» его узнаваемых произведений концептуальными средствами (переключки названий, аналогии в композициях, работа в одних и тех же местах и т.д.) стало для Адера его авторским приемом исследования еще большей темы — темы адекватности наших привычных жизненных устоев, среди которых так много совершенно оторванных от жизни взглядов. И идеализированное мондриановское понимание темы равновесия становится плодотворной почвой для жестких, утрированно реалистичных экспериментов Адера.

Его творчество до сих пор мало изучено и выглядит совершенно отдельной, особой страницей не только голландского авангарда 1960-х<sup>(7)</sup>, но и всего концептуального искусства. Все потому, что сквозь иронию и провокацию, уже используемые им как прием, сквозит эпическая тема — трагизма бытия. Некоторые его проекты рожают даже нехарактерное для концептуализма щемящее чувство глубокой тоски (кстати, это качество его произведений считается далеко не всеми западными исследователями). Это он возглавляет не очень обширный список авторов, про которых в связи со знаменательной выставкой «Внутри и вне Амстердама: путешествия в концептуальном

искусстве 1960–1976 годов»<sup>(8)</sup> обозреватель «Нью-Йоркера» написал: «Ранний концептуализм, со всеми своими интеллектуальными мета-ниями и визуальным аскетизмом, может легко считаться последним, предсмертным вздохом или падением романтизма» [3, с. 75–76].

И действительно — в эпоху, когда многие концептуалисты предпочитали чистые, честные, жесткие формы искусства фотографии и тексты, стремившиеся к объективности, трогательный душевный порыв грозил автору обвинением в сентиментализме и неадекватности. Возможно, именно поэтому, интерпретируя работы этого художника внутри уже сложившейся традиции восприятия самого концептуализма, западные критики обычно трактуют всю его утрированную трагическую мимику на фотографиях и даже слезы в видеороликах исключительно в ироничном ключе — как исследование художником нашей привычки воспринимать те или иные реакции организма строго определенным образом. Привычки, из-за которой мы не видим своеобразной комичности, например, плачущего лица. Но подобный однобокий и можно даже сказать несколько ангажированный анализ произведений Адера обедняет их смысл, приуменьшает их более широкое звучание. А искусство Адера именно такое — человеческое, эмоциональное, нервное. Каким-то образом ему действительно удавалось сочетать чувственность и эмоциональность с иронией, даже сарказмом, оправдывая эпитет, которым его наградили один из критиков: «болезненно ироничный». Например, в своем знаменитом видео «Я слишком печален, чтобы сказать вам»<sup>(9)</sup> («I Am Too Sad to Tell You», 1971), в котором он на протяжении нескольких минут просто плачет перед камерой, Адер демонстрирует, что при таком близком и довольно долгом (3 минуты 34 секунды) всматривании в слезы и в породившие их эмоции за чрезмерной эмоциональностью стирается значение горя как повода для слез. Стирается настолько, что появляются посторонние, не приставшие случаю мысли о странности и почти что комичности человеческой

(7) В 1960–1970-х годах одной из художественных столиц мирового значения становится Амстердам: художники из разных стран, в том числе и США, стремятся сюда, привлеченные свободной атмосферой жизни в городе, прогрессивными и свободололюбивыми взглядами его жителей, уровнем галерей и новаторской программой работы с современным искусством, внедряемой Городским музеем (Stedelijk Museum). Неслучайно здесь сформировалась очень плодотворная для зарождения всего нового творческая атмосфера. Одно из особо ярких художественных сообществ Амстердама тех лет представляли концептуалисты.

(8) In & Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art, 1960–1976, MoMA, Нью-Йорк, 19 июля — 5 октября 2009 г.

(9) В русскоязычных текстах о художнике название этого его видео чаще переводят именно так. Хотя, возможно, более точным был бы другой перевод: «Не могу вам высказать, как мне грустно».

мимики во время плача. На этом этапе многие исследователи творчества Адера останавливаются, приписывая ему ту самую жесткость и сарказм, которыми он прославился. Останавливаются на этом втором шаге интерпретации, не замечая, что Адер рыдает перед камерой ровно столько, чтобы зритель прошел три стадии наблюдения, а не две: сопереживание — осознание комического в мимике плачущего лица — печаль. Эпичную, настоящую и неподдельную, лишенную сарказма. В эту печаль Адер погружает внимательного и чуткого зрителя именно через проживание комического: в определенный момент драматургию видео составляет настоящая трагикомедия — сочетание Горя и Смеха. Комическое начало, накопившись в избыточной мере, начинает переходить в свою противоположность — в трагическое! Некое индивидуальное человеческое горе перерастает свои масштабы и превращается в частицу общечеловеческой печали — безмерной тоски от осознания своего бессилия... И эта третья стадия проживания адеровских произведений присутствует в его творчестве почти всегда. В этом, пожалуй, и заключается так точно подмеченная болезненная ироничность Адера, придающая многим его произведениям глубоко трагическое звучание.

Адер удачно соединяет фотографию, видео, документирование с тенденцией, когда авторы перформансов, акционисты и концептуалисты рассматривали само свое тело как объект или инструмент искусства. Адер в буквальном смысле и есть его искусство: на всех своих фотографиях и во всех перформансах и акциях документируются те или иные реакции его тела как средства исследования мира, общества, психологии восприятия человека и его эмоций.

Адер будто бы решил проверить тридцать лет спустя, актуальны ли еще выводы, сделанные Мондрианом. Так как в текстах его предшественника все базируется на гармонии связей, то есть авторском понимании *равновесия*, то именно это понятие Адер и избирает областью исследования и делает ключевой категорией своего собственного искусства. Адер — практик, а не теоретик. Мондриан работал исключительно с прямыми линиями, а Адер, как истинный акционист, все проверял на себе и представлял зрителю самого себя в виде одной из таких прямых. Он будто говорил тем самым: «Человек — это и есть наиболее яркое воплощение вертикали: посмотрим, как ведет она себя в действительности, а не на бумаге или холсте». С телом-вер-

тикалю Адера постоянно производил какие-либо манипуляции, которые, чаще всего, приводили к падению. Причем само падение (это в буквальном смысле документация моментов падения тела) понято художником чрезвычайно широко: как повторяющийся из акции к акции мотив; как идея трагических для человеческой судьбы жизненных неожиданностей — своего рода «рок»; как визуализация тотальной невозможности сохранить «равновесное», т.е. гармоничное состояние. Наконец, как характерный прием воплощения собственных взглядов: художник назовет «Падениями» (Fall 1, 1970; Fall 2, 1970; Broken Fall (organic), 1971; Broken Fall (geometric), 1971; Nightfall, 1971) несколько показательных для своего творчества работ. Движение вниз, притяжение тела и разных объектов к земле — у Адера это не просто естественное действие силы тяжести, а инструмент исследования феномена вертикальности и изменений состояния человека: его физического положения в пространстве, его эмоционального фона. За каждой акцией с падением чувствуется превращение вертикали, как некоего структурирующего, связывающего, по выражению Мондриана, мир элемента, не просто в горизонталь, а в хаос.

Относительно Мондриана и Адера напрашивается более широкое сравнение — не только их творческих подходов, но и судеб, в которых также наблюдаются параллели. И Мондриан, и Адер имели голландские корни, но в итоге возглавили передовые направления современного искусства далеко за пределами Голландии. Оба работали в последний свой период жизни в США: Мондриан четыре года, а Адер — десять лет. Оба до определенного момента воспитывались в религиозных семьях (отец Мондриана был кальвинистом, и родители Адера принадлежали к влиятельному в Нидерландах направлению кальвинизма — Голландской реформатской церкви). Кстати, еще одна любопытная деталь — оба сократили свои традиционные имена до кратких форм: Питер Корнелиус Мондриан (Pieter Cornelius Mondriaan) превратился в Пита Мондриана, а Бастиаан Йохан Кристиаан Адер (Bastiaan Johan Christiaan Ader) стал Басом Яном Адером. И оба считали искусство не просто формой самовыражения, а, скорее, стилем жизни и образом мыслей, разновидностью личной философии и веры. Возможно, поэтому проживающий в Лос-Анджелесе молодой художник голландского происхождения Бас Ян Адер однажды начинает последовательно обращаться к опыту своего знаменитого соотечественника: произведе-

дений, в той или иной мере связанных с философией Мондриана или просто посвященных этому выдающемуся художнику у Адера, повторим, не менее трети. Каждой новой своей работой он будто вступает с Мондрианом в односторонний спор: о возможности гармонии и, как результат, о достижимости равновесного состояния — в искусстве и самой жизни. С категорией *равновесия* работали оба мастера, но какими же разными получились результаты их экспериментов, в каждом из которых, как в зеркале, отразилась эпоха.

Одним из самых первых мотивов, связавших творчество Мондриана и Адера, стал маяк. На западной оконечности острова Валхерен, принадлежащего нидерландской провинции Зеландия, есть маленький городок Весткапелле. С трех сторон он окружен водами Северного моря, для моряков которого здесь установлено два маяка. Собственно, ими город и знаменит. Один — довольно новый, чугунный, высотой 16 м, построен в 1875 году. Второй, возведенный в 1458–1470 годах, является истинным хранителем этих мест на протяжении более чем пяти веков. Этот местный колосс высотой 52 м, сочетающий в себе элементы готической и ренессансной архитектуры, до сих пор служит основным ориентиром не только для тех, кто в море: с тех пор как в XVIII веке сгорела местная церковь, он остался единственной в округе доминирующей вертикалью в архитектурном и символическом смысле. За долгие годы своего существования эта устремленность старинного маяка к небу, видимо, приобрела для местных жителей особое звучание. Именно этот маяк и привлекал внимание Мондриана. Ему посвящены многие карандашные наброски 1909–1911 годов и несколько холстов примерно того же времени под названием «Маяк в Весткапелле» (Lighthouse at Westkapelle).

Маяки на ранних полотнах Мондриана появились, скорее всего, не случайно. С одной стороны, лапидарная конструкция маяка легко поддается формальному упрощению, которое интересовало художника в начале его творческого пути, когда из арсенала всех авангардных художественных течений начала XX века он выбирал приемы, позволяющие достичь максимальной чистоты формы, линии и цвета. А с другой стороны, не будем забывать, что существует явно символическое значение маяка, укорененное в истории классического европейского (и в частности голландского) искусства — быть проводником, дарить свет путешественникам, осуществляя связь между

пребывающей в полумраке душой земных путников и небесным светом. Свет, сияние и путь, указываемый маяком — вот важнейшие символические характеристики данного мотива. Вспомним, что впоследствии в теории неопластицизма Мондриан акцентирует значение плоскости картины. Гармоничная, устроенная по законам равновесия, она должна была излучать духовный свет (как своего рода маяк), так как настоящая гармония для этого художника выражается именно в сиянии. Кульминацией этой идеи является стремление Мондриана запечатлеть яркий свет дня. Получается своего рода модель мира этого художника-теософа — прекрасная в своей простоте. В этой модели постоянным внутренним ориентиром человеку должен служить духовный свет собственной души. Солнце освещает человеческий день, луна — ночь. А маяки служат своеобразными проводниками, связующими разные миры: внешний и внутренний, материальный и духовный, земной и небесный.

На раннем этапе творчества у Мондриана часто встречались целые серии, в которых художник любовно и кропотливо разрабатывал один мотив (море и пирс, дюны, дерево, церковь, мельница). И маяк — в числе таких принципиально важных повторяющихся мотивов. Обычно в этих работах центральное пространство занимает одинокий, не особенно детализированный объект изображения. Причем легко заметить, что все любимые мотивы художника (за исключением дюны) имеют вертикальную направленность. Уже тогда для него было важным найти в композиции гармоничное, т.е. уравновешенное сочетание линии горизонта (позднее — просто горизонтальной полосы) и вертикали, которую мельницы, церкви и маяки напоминали по своей лапидарной массе и зачастую лаконичному цветовому решению.

В мондриановских «Маяках в Весткапелле» огромная, уходящая в небо форма маяка обычно задана несколькими динамичными цветными вертикалями. Выбранный художником ракурс взгляда на маяк снизу вверх делает человека маленьким, а холсту придает монументальность, несмотря на его сравнительно небольшие размеры (в среднем, примерно 130x70 см). В период 1909–1911 годов, когда созданы эти работы, художник решает, прежде всего, цветовые задачи, но выходящие из-под его кисти холсты звучат торжественно и символично, как низкие звуки, исполненные на органе в пустом храме и более похожие на вибрации самой земли. Это их эпичное звучание позволяет вклю-

чить такие работы в круг произведений, в которых уже в некоторой степени разрабатывается тема *равновесия*. Элементом, задающим его (и в композиции, и в символическом плане), является маяк.

Своеобразный спор с Мондрианом начался в творчестве Адера в 1970 году с фирменных адеровских падений и продолжился в 1971 ими же. Для создания серии своих падений Адера едет на остров Валхерен к «мондриановскому» старому маяку Весткапелле. Там он выбирает место с лаконичным пейзажем, где вымощенная булыжником дорога убегает вдаль, уводя взгляд зрителя к дальнему плану, на котором возвышается тот самый маяк. Здесь в 1971 году художник создал одну из своих первых работ на мондриановскую тему — фотографическую<sup>(10)</sup> «Ловушку на пути к новому неопластицизму» (Pitfall on the way to a new Neo-Plasticism), содержание которой, можно сказать, наглядно демонстрировало невозможность достижения утопических идеалов, сформулированных Мондрианом. Эти идеалы символизировал маяк, к которому Адер тщетно пытался пойти — и не мог. Он все время падал по пути, хотя прихватил все необходимое, в строгом соответствии с теорией Мондриана: синее одеяло, желтую канистру и красную сумку. Казалось бы, все «формальности» соблюдены: есть человек, чье тело представляет собой визуализированную вертикаль, и есть три основных цвета. Но мондриановская формула рассыпается на глазах, в буквальном смысле. На фотографии изображен момент, когда Адер — как всегда, в черном костюме — летит на вымощенную дорогу. Это своего рода пародия на излишнюю серьезность по отношению к самому себе и своему делу. Существует целая (хотя и небольшая) серия фотографий, позволяющая рассмотреть детали адеровского «пути к неопластицизму». На них последовательно документированы разные моменты перформанса. Вот Адер, весь в черном, лежит на синем одеяле, которое разложено на той самой дороге, ведущей к мондриановскому маяку в Весткапелле. Вот он помещает над рукой «квадрат» желтой канистры, а под ногой — «прямоугольник» красной сумки. Но даже когда мы видим всю композицию целиком, она все равно больше напоминает вид

не лежащего, а упавшего человека. Несмотря на то что теперь все детали были разложены по предписанным Мондрианом правилам, тело старательно пыталось вписаться в отведенное ему пространство, послушно изгибаясь исключительно под прямыми углами. Все должно было сработать, но в итоге получилась совершенно мертвая натура, в которой тело художника выглядит безжизненно и даже как-то беззащитно перед мощью возвышающегося над ним вдали старинного маяка — символа некоего недостижимого и уже почти совершенно утраченного идеала. Само соблюдение жесткой интеллектуальной схемы, придуманной Мондрианом, снова оказывается ловушкой для живого тела человека.

Гармония остается в идеальном мире утопии, созданной Мондрианом. А Адера остается лишь фиксировать свои «шаги к неопластицизму», порождающие чувство горечи и потери, ускользания чего-то важного и невозможности физического покоя, ибо художник наглядно демонстрирует: если его тело не будет крутиться, а попытается сохранять прямоту, падения будут случаться еще чаще.

В этом первом споре сразу же становится очевидным, насколько по-разному художники относятся к сфере идеального, а также к пониманию пространства вокруг человека и идеи *равновесия* как инструмента его гармонизации. Утопия Мондриана хотя и не была воплощена, имела мощный позитивный, жизнестроительный заряд. Она была направлена на совершенствование человека и окружающей его среды, а значит — всего мира. Равновесие кажется Мондриану достижимым, в отличие от Адера, который со всем скепсисом и иронией демонстрирует невозможность даже приближения человека к равновесному состоянию. Но при всей иронии ранних работ художника, к ощущению от них всегда примешивается чувство тоски по утраченным и недостижимым идеалам, в которые поколение Мондриана еще верило, а поколение Адера — уже нет.

В 1973 году Адер возвращается к спору с Мондрианом и создает работу «Без названия (Весткапелле, Голландия)» (Untitled (Westkapelle, Holland)). Это концептуальный фотодиптих, изображающий один и тот же простой пейзаж: плоское зеленое поле с легендарным маяком вдали. Сразу же бросается в глаза, что автор этого произведения снова играл с мондриановским визуальным кодом, предполагающим наличие вертикалей, горизонталей и красных, желтых и синих акцентов. В данном

(10) От перформанса как от акции с падением остались фотографии, запечатлевающие его разные стадии.



случае Адера будто иронично спрашивает у зрителя, возможно ли найти в действительности хотя бы отдаленное подобие такого сочетания элементов. Роль красного прямоугольника играет сам маяк, сложенный из изменившего со временем цвет розово-терракотового камня. На среднем плане композицию пререзает светлая, ровная дорожка и украшает большая желтая будка. Голубое небо над линией горизонта, вытянутый прямоугольник зеленой травы и такой же по размеру фрагмент асфальтовой дороги на первом плане делят композицию на три почти равные части. Прочие вертикали и горизонталы намечены попавшими в кадр предметами: фрагментами забора, фонарями, невысокими вертикальными конструкциями в поле и даже тенями. Казалось бы — вот она, идеально уравновешенная и вполне мондриановская композиция, найденная концептуальным фотографом в действительности.

Но это еще не все: данная работа относится к тем произведениям, за которые некоторые критики окрестили Адера веселым и смешным. Сумятицу в гармоничную композицию вносит сам художник, чья фигура в черном костюме красуется на переднем плане в правой части композиции. Высокий и стройный, стоящий спиной к зрителю, он контурами своей фигуры действительно напоминает вертикальную линию. Получается, что с появлением человека — такого живого и эмоционального даже в молчании — все мнимое, так хорошо придуманное на бумаге мондриановское равновесие исчезает. Это действительно забавно: представив себе эту композицию без фигуры автора, еще можно увидеть довольно строгий и уравновешенный минималистичный пейзаж, но само вмешательство человека, да еще так старательно пытающегося вписаться в предложенную схему, делает представления о гармоничном сосуществовании противоположных элементов (тех самых бинарных пар, на которых все зиждется у Мондриана) совершенно невозможными. Во второй фотографии художник развивает свою идею и, потерпев фиаско в «роли» вертикали, пробует вписаться в композицию в виде горизонтали. Хотя он лежит очень аккуратно, прячет пальцы рук в складки черного костюма, приглаживает волосы, располагает себя параллельно дорожке и мимикрирует под горизонталь, его тело разбивает гармонию композиции. Таков адеровский опыт очередной встречи с маяком Весткапелле.

Что же доказал Адер своими болезненными падениями на фоне старинного маяка? Для Мондриана возможен и важен поиск *равно-*

*весия* как отражения гармонии, царящей в некоем идеальном мире. Для Адера характерно ироничное отношение ко всему, что хотя бы претендует на покой и стабильность: стремление зафиксировать момент хрупкого равновесия в череде вечных, трагичных изменений — вот его стихия.

Адер еще не раз будет апеллировать к опыту Мондриана в своих перформансах. Начатый в «Ловушке...» своеобразный спор продолжится в «Разбитом падении (геометрическое)» (Broken Fall (geometric)) 1971 года, в «Разбитом падении (органическое)» (Broken Fall (organic)) и «Ночном падении» (Nighthfall) того же года.

Каждым своим перформансом Адер будто возвращает идеализированного (в теории) реальность Мондриана на землю — в буквальном смысле, демонстрируя, что его идеи утопичны не потому, что плохи, а потому, что не срабатывают в этом мире, управляемом неумолимым действием силы тяжести. Похоже, художник ставит под сомнение даже не возможность обретения человеком равновесного состояния в этом мире, а саму необходимость стремления к гармонии и равновесию через страдание. Неожиданно художник, вышедший из эпохи хиппи и обретенных обществом новых свобод, по сути, затрагивает в своем творчестве тему, хорошо знакомую классическому искусству — тему соотношения телесного и духовного, возможности обретения гармонии и душевного рая на земле через преодоление природы плоти. Одно наблюдение остается бесконечно печальным в работах Адера: даже преодолев через боль и многочисленные падения свою природу, человек все равно оказывается не в состоянии уловить своим телом, прожить телесной оболочкой момент *равновесия* как момент гармонии. Телу все время что-то мешает: то слабый ветер, то силы судьбы. Взгляд Адера — это взгляд на мир очень современного человека, мыслящего, но смотрящего на жизнь без розовых очков. И в этой позиции отражается вся эпоха — со всеми ее противоречиями и культурной многослойностью. Гармония остается в идеальном мире прекрасной утопии, созданной Мондрианом. А Адер наглядно демонстрирует: если его тело не будет крутиться, а попробует сохранять прямооту, падения будут случаться еще чаще и еще быстрее, чем это происходит в его фильмах.

Игру с мондриановским цветом и ритмом Адер объединяет в другой своей работе. Это графическая инсталляция 1974 г., название

которой можно примерно перевести с голландского как «Не Пит» (Piet Niet). Она состоит из восьми небольших (54,4x50,8 см) гуашей. Каждая гуашь сверху как бы подписана: ее цветовое поле прорезает одна из букв названия, данная белым цветом. Работы располагаются в два ряда по 4 штуки, друг над другом. В целом вся инсталляция напоминает лаконичное, важное сообщение, сделанное цветными морскими флагами. Критики оказались единодушны, обратив внимание на то, что мондриановские цвета в этой работе приобрели качество принадлежности массовой культуре, превратившись из элементов живописной композиции в товарный знак Мондриана. Если всю композицию поделить пополам вертикально, то по цвету они будут почти идентичны: две верхних работы представляют из себя красный и синий прямоугольник, две нижних — желтый и... неожиданно прорезанный неприемлемой для Мондриана диагональю. В левой четверке над диагональю белый треугольник, а в правой наоборот — черный. Наличие этих двух работ раскрывает смысл названия инсталляции, которое приобретает весьма ироничное звучание: казалось бы, здесь использованы мондриановские цвета и строгие вертикально-горизонтальные ритмы, и все же это произведение сделал «Не Пит». Ибо для Пита Мондриана диагональ означала недостаточно гармоничный вид связи между элементами композиции<sup>(11)</sup>. И самое главное, диагональ, как известно, придает ощущение динамики, а Мондриан — певец покоя<sup>(12)</sup>, который в его творчестве синонимичен гармонии, порядку и *равновесию*.

Чаще всего эта инсталляция демонстрируется вместе с другой — неоновой скульптурой «Без названия» (1974), которая на самом деле также воспроизводит надпись «Не Пит»: восемь неоновых букв, образующих словосочетание «Piet Niet», горят в четырех черных рамках. Внутри каждой рамки — по две буквы: одна у верхней планки и у

(11) Диагональ появилась лишь в самых последних работах Пита Мондриана, относящихся к американскому периоду. Ее появление было во многом связано с некоторыми изменениями, произошедшими у самого Мондриана по отношению к его неизменной до этого концепции неопластицизма: новые ритмы Нью-Йорка не просто вдохновили его, но расширили его взгляды на мир и искусство.

(12) «Различие в том, что вы восхищаетесь цветом и тоном, а я — тем, что они выражают, то есть покоем». Цит. по: *Mondrian P. Natural Reality and Abstract Reality*. In: *Seuphor M. Piet Mondrian. Work and Life*. N.Y., 1954. P. 310.

нижней. Буквы исполнены в трех основных мондриановских цветах. А вокруг них — пустота: надпись «Не Пит» висит в собственном цветовом облаке и почти в невесомости. Адер и здесь подчеркнул диагональ композиции и свое отношение к мондриановской прямой, просто прислонив рамки с буквами к стене, под большим углом: получилось, что некий «идеальный» мондриановский цвет все время перебивается, как пульсом, живым ритмом адеровских диагоналей.

Поиграв мондриановскими ритмами, в одной из работ 1974 г. Адер принимается за интерпретацию мондриановских цветов. Он снова обращается к теоретическим текстам Мондриана, откуда извлекает определение «первичные цвета» (primary colours): основные — красный, синий, желтый и дополняющие их «нецвета» — белый, черный, серый. Адеровский ответ Мондриану сделан в формате видео. Чтобы окончательно зафиксировать взаимодействие с идеями Мондриана, Адер называет свое посвящение «Первичное время» (Primary Time). В своем цветном фильме художник, стоя в черной одежде на фоне белой стены, на протяжении примерно 27 минут... перекладывает в вазе гвоздики — красные, желтые, синие. В итоге он формирует букет, напоминающий праздничный салют в честь Мондриана. И если авангардист Мондриан лишь стремился к тому, чтобы цвет в его работах выступал в роли самого себя, старательно очищая его от традиции символической интерпретации<sup>(13)</sup>, то концептуалист Адер воплотил это стремление, понимая цвет как «объектное качество» — как некую неизменную данность и своего рода реди-мейд (кстати, именно так и обозначали адеровские цветы критики, писавшие об этой работе). Сам же Адер называл это произведение «новой работой о Мондриане».

Можно сказать, что Мондриан — это всегда одна и та же (универсальная) «история мира», рассказанная при помощи линий, где геометрия выступает в роли инструмента выражения характера связей в произведении. Даже в последние годы формула его искусства

(13) Мондриан писал по этому поводу: «Цвет — это наслаждение. Но ценность цвета исходит от его противопоставления другому цвету — то есть, от связи цветов. Эта связь дает цвету его собственное чистое звучание. <...> Пора покончить с «мольбертной» живописью. Вопрос не в том, чтобы писать основные цвета, а в том, как их писать верно и в верном соотношении друг с другом». Цит. по: *Mondrian P. Natural Reality and Abstract Reality*. In: *Seuphor M. Piet Mondrian. Work and Life*. N.Y., 1954. P. 310.

осталась прежней: «Чувство покоя, приближающего нас к Абсолюту, сообщает равновесие: так как это — закон природы, то любая демонстрация его в материале прекрасна» [4, с. 223]. Справедливости ради, необходимо отметить, что Мондриана, на свой лад, интересовала сфера эмоционального восприятия: «Эмоциональная нагрузка от реалистического объекта ограничена. Чтобы расширить эмоции необходимо разрушить объект» [4, с. 223]. Но многократным повторением знакомых элементов в своих композициях он *фиксирует постоянные моменты* равновесия.

А Адер обращает внимание на то, что человеческое тело по своей природе есть конгломерат мягких линий и переходов, прямой угол — высшая точка гармоничной взаимосвязи противоположных элементов для Мондриана — в реальной жизни оказывается крайне редким явлением. Адер подчеркивает все время, что в природе нет прямых углов, как и практически нет идеальных прямых. Это — выдумки математиков и интеллектуалов. Попытки навязать живой природе жесткие схемы оказываются трагичными, и Адер не жалеет собственного тела для демонстрации этого тезиса.

Но вот что поражает: как бы ни пытался художник в этой и других работах убедить зрителя в том, что он — весельчак-пересмешник и антипод Мондриана, ощущение создается совершенно обратное. Сквозь постоянную иронию, граничащую с сарказмом, пробивается иное настроение: практически от всех работ Адера, в которых он спорит с Мондрианом, остается привкус горечи, их пронизывает тоска и печаль. Он будто физически страдает от невозможности видеть мир таким, каким его видел Мондриан — прекрасным и утопично-идеальным.

Всю свою жизнь художник посвятил исследованию падения как невозможности достижения *равновесного состояния* с одной стороны и как «феномену фиаско» в человеческой жизни — с другой. Мондриановская тема при этом не являлась превалирующей, она органично вплеталась в более масштабное исследование мира, которое проводил художник, подвергая свое тело бесконечным пространственным «неудачам». Его исследование, скорее, было посвящено изучению границы между естественным и искусственным, видимой жизнью организма — и судьбой как стихией, врывающейся в повседневность в самые неожиданные, обыденные моменты, и превращающей эти

самые «обыденные моменты» в судьбоносные. Это также важное для нашей культуры и всего современного искусства исследование степени влияния человека на внешние обстоятельства — поиск грани, до которой он еще способен контролировать ситуацию, и после которой в силу вступает Неведомое. За этой-то гранью вполне реалистичное творчество Адера естественным образом сливается с мондриановскими идеалистичными представлениями о мире.

Эрика ван Зон отличается своим стилем работы и от Мондриана, и от Адера, представляя собой довольно яркий для нынешней голландской художественной сцены пример современного автора, работающего на стыке самых разных техник и технологий. Одной из важных для ван Зон тем является как раз работа с пространством: в целом ряде своих выставочных проектов она представляет некие ассоциативные пространства, связанные то с конкретными людьми (как например, пространственная инсталляция и одноименная персональная выставка «Может быть, кофе» (*Coffee Perhaps*), посвященная известному новозеландскому арт-дилеру Хелен Хитчингс), то с воспоминаниями о прошлом или впечатлениями о настоящем. Своеобразие ее принципа работы заключается в том, что в подобных произведениях, обращенных к теме осмысления пространства, она создает целые инсталляции, насыщенные удивительными рукодельными объектами. Это и объекты, выполненные в разных техниках и материалах (керамика, ткачество, гобелен, бисероплетение и всевозможные другие виды плетения и вышивания, аппликации, витраж, сварные конструкции), и фотографии, воспроизводящие композиции из них (как, например, в работе «Чайник» (*Tylee Teapot*, 2016) — вариация на тему натюрморта, запечатленная в цифровой фотографии). Они являются новым прочтением значения ремесла и в более широком смысле — ручного труда вообще. Любопытно, что Эрика использует как традиционные «женские» техники (ткачество, плетение), так и «мужские» (сварка, стекло), подчеркивая тем самым важное для нее феминистское звучание современного произведения искусства.

Посвящая свою работу «Призматическое время» (*Prismatic Time*, 2009) обоим выдающимся соотечественникам, Эрика делает даже не один, а несколько букетов. В десятиминутном видео на глазах зрителя рождается целый ряд цветочных композиций, в которых один доминирующий цвет сменяет другой, двигаясь по спектру от

красного до фиолетового. Эрика начинает с голландских тюльпанов, подчеркивая тем самым и происхождение всех трех художников. При определенной концептуальности этого видео его можно считать современным эмоциональным ответом холодным построениям минимализма и чувственным, женским развитием темы, заданной мужчинами. В ее работе больше цвета, больше динамики и больше иронии по отношению ко всем трем авторам, включая ее саму. Пространство и равновесие для ван Зон — это некая игровая условность. У нее нет самоцели уловить момент равновесия, как и нет задачи доказать неправоту Мондриана. Создавая свои букеты, она играет в искусство — играет в концептуализм и неопластицизм, показывая, что создание цветового и ритмического *равновесия* в букете является всего лишь милой шуткой. Она просто апроприирует известные элементы искусства XX века (в виде творческих подходов, узнаваемых визуальных кодов Мондриана и Адера) и демонстрирует, что и то, и другое — всего лишь игра, интерпретация, бесконечная перестановка уже известных слагаемых в попытке создать собственную реальность. И такой взгляд на искусство очень характерен для ряда художников последних десятилетий. Поэтому опыт интерпретации мондриановско-адеровского наследия Эрикой ван Зон во многом показателен: концепция *равновесия* прошла все стадии развития — от теории к практике, от идеалистического до ироничного, от того, что составляло жизнь человека — до того, что составляет его игровую, т.е. в некотором роде виртуальную реальность, в которой возможно все и которая занята не столько «воспитанием», возвращением души человека, сколько созданием симулякров, имитирующих жизнь и саму историю искусства. Для этой художницы важна тема коллективного нарратива, тема общего, коммунального пространства и того, как люди влияют в нем друг на друга. Естественно, такое общее пространство не может быть идеальным. Но оно на это и не претендует — напротив, создаваемые ван Зон пространственные инсталляции будто бы несут на себе следы, отпечатки и память о многих людях, о целых поколениях, об общем прошлом. Этот ракурс темы исследования пространства — что в нем общего, а что частного — является одним из актуальных направлений современного искусства вообще и находит отражение в творчестве художников, работающих в самых разных направлениях. Ван Зон — лишь один из многих примеров,

но он довольно показателен. Так мондриановская концепция равновесия и идеального пространства становится в руках Эрики ван Зон инструментом исследования современной реальности и типов мышления современного человека.

Резюмируя выводы, к которым привел опыт двух молодых голландских художников по обращению к мондриановской концепции *равновесия*, можно отметить, что Адер и ван Зон, конечно, отходят от заданного понимания этой темы. Но самое главное их отличие от Мондриана заключается в том, что они не ищут средств отразить некое абстрактное представление о равновесии. Для них равновесие — вовсе не характеристика идеального пространства. И уж тем более — не универсальное качество мироздания, не одна из непреходящих характеристик Абсолюта (хотя Адер, как уже говорилось, искал неизменные качества Абсолюта), к отражению которого в своем творчестве стремился Пит Мондриан. Для них равновесие — одна из многих тем, с которыми современный художник позволяет себе играть. У Адера это также состояние, которое он, по сути, представляет недостижимым в условиях нашей реальности. Для ван Зон это часть нехитрой психологии, окружающей современного человека: ее равновесие, продемонстрированное в мемориальном видео, напоминает разновидность легкой успокаивающей медитативной практики, которая, к тому же, приобретает в ее исполнении черты привычного повседневного действия.

Но ирония в том, что, убегая, каждый своими путями, от идеалистичного звучания темы *равновесия*, заданного сто лет назад Питом Мондрианом, и Бас Ян Адера, и Эрика ван Зон своими произведениями не убили мондриановскую концепцию, а продемонстрировали ее витальность, дополнив ее понимание новыми смыслами. В их работах главный посыл концепции самого Мондриана становится даже более очевидным: равновесие, понятое как гармония и соразмерность — это глубинная потребность человека, к которой он будет стремиться всегда, даже осознавая недостижимость этого состояния в нашей далекой от идеала действительности.

**Список литературы:**

- 1 In & Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art, 1960–1976. MoMA, N.Y., 2009.
- 2 *Mondrian P.* The New Art — The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian. Documents of 20th Century Art. Ed. by Holtzman H. and James M.S. N.Y., 1993.
- 3 *Schjeldahl P.* Conceptual Motion. From the Sixties, in Amsterdam // The New Yorker, 2009, August 3. Pp. 75–76.
- 4 *Seuphor M.* Piet Mondrian. Work and Life. N.Y., 1954.
- 5 Quotations of Bas Jan Ader. Comments by Bill Leavitt. URL: <http://www.basjanader.com/dp/Leavitt.pdf>. (дата обращения – 23.04.2018)