



Материалы
художественного
движения
1948–1951

КОБРА

ПЬЕР АЛЕШИНСКИЙ
ГАСТОН БАШЛЯР
КРИСТИАН ДОТРЕМОН
АСГЕР ЙОРН
КОРНЕЛЬ

КОНСТАНТ НИВЕНХЕЙС
ЖОЗЕФ НУАРЕ
РИХАРД ХЮЛЬЗЕНБЕК
И ДРУГИЕ



Коллектив авторов

**КоБрА. Материалы
художественного
движения. 1948-1951**

«Гилея»

2026

Коллектив авторов

КоБрА. Материалы художественного движения. 1948-1951 /
Коллектив авторов — «Гилея», 2026

ISBN 978-5-87987-516-4

Сборник содержит переводы манифестов, статей, писем и стихов участников авангардного арт-движения «КоБрА» (1948–1951), включая Пьера Алешинского, Кристиана Дотремона и Астера Йорна. Издание освещает творческие принципы группы, основанные на идеях сюрреализма и дадаизма.

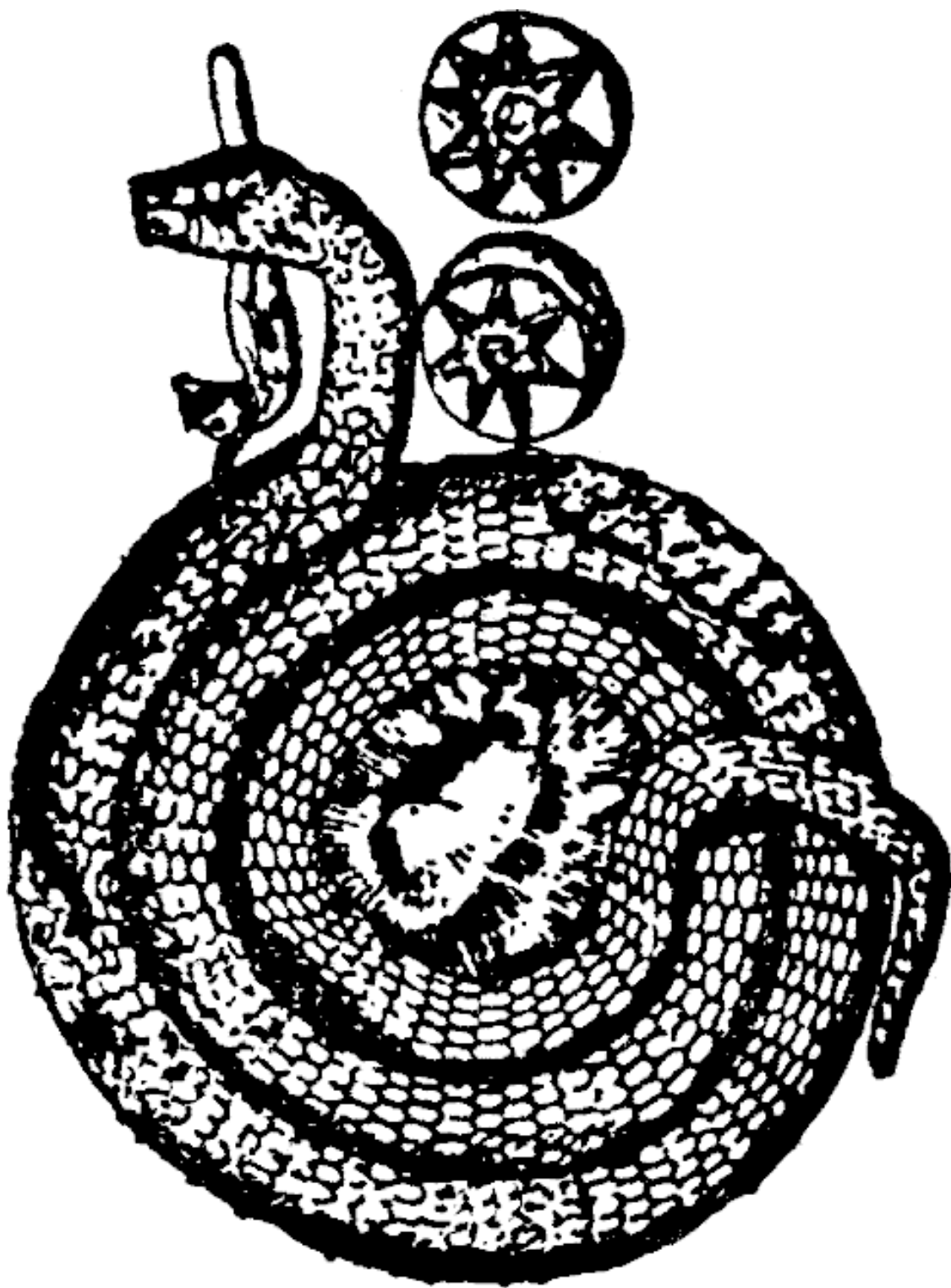
ISBN 978-5-87987-516-4

© Коллектив авторов, 2026

© Гилея, 2026

Содержание

Предисловие	7
Дело было решено[22]	24
COBRA. No. 1[25][26]	26
Йорген Наш. Пшеница	26
Констант Нивенхёйс. Nøsterport[27]	27
Конец ознакомительного фрагмента.	28



КоБрА. Материалы художественного движения. 1948-1951

Переводы с французского, голландского, немецкого и английского, составление, комментарии, примечания и справки об авторах Марии Лепиловой

Предисловие Режиса Гейро

В оформлении обложки использованы литографии Корнеля из серии «Ночные и рассветные женщины». 1967

Фронтиспис: астральный символ из кн. Р. Эйслера «Королевское искусство астрологии» (1946), взятый движением в качестве одного из логотипов

© Коллектив авторов, 2026

© Книгоиздательство «Гилея», 2026

Предисловие

Это издание представляет собой первый русский перевод произведений, написанных участниками группы «КоБра» и опубликованных в их журналах с 1948 по 1951 год. Русскоязычный читатель познакомится наконец со значительным корпусом текстов творческого объединения, которое за недолгое своё существование наложило глубокий отпечаток как на историю искусства, так и на историю идей второй половины XX века.

Проследить за всеми поворотами на пути «Кобры» непросто. Формально группа просуществовала всего лишь три года, однако коллективные художественные эксперименты, которыми она славилась, пережили её надолго. Так об этих событиях вспоминал тридцать лет спустя один из участников движения Пьер Алешинский: «В полной мере “КоБра” состоялась только уже после “Кобры”»¹. Впрочем, как и в случае с любым движением, основанным на индивидуальных или коллективных практиках, в теоретическую базу которых заложена конфронтация, деятельность этого объединения имеет глубокие и разветвлённые корни, а потому необходимо обратиться к предыстории «Кобры» и разобраться в хитросплетениях групп, сплотившихся под этим наименованием. К тому же, пользуясь случаем, здесь стоит хотя бы перечислить множество художественных коллективов и их периодические издания – свидетельства той творческой лихорадки, которая охватила несколько стран и о которой за их пределами пока мало кто знает.

Степень структурной сложности возрастает ещё и в силу обстоятельств появления «Кобры», сформировавшейся вокруг трёх географических точек. Собственно, сам акроним образован из названий трёх городов, в которых жило большинство участников группы: КОпенгаген, БРюссель и Амстердам. Однако была и четвёртая точка, Париж, куда многие из них переселились и где формально родилась «КоБра». Довольно быстро Париж стал эпицентром деятельности группы, отвоёвывавшей себе место среди тогдашнего изобилия художественных идейных течений.

История эта начинается 8 ноября 1948 года в кафе “Notre-Dame” на первом этаже затрапезной гостиницы, занимавшей угол площади Пети-Пон со стороны набережной Сен-Мишель. Именно там бельгийский художник и поэт Кристиан Дотремон написал текст манифеста «Дело было решено», под которым тогда же поставили подписи его друзья: Жозеф Нуаре (Бельгия), Асгер Йорн (Дания), Карел Аппель, Констант Нивенхёйс и Корнель (Нидерланды). Вскоре к ним присоединились и их товарищи, оставшиеся в каждой из трёх стран. Внизу на странице с этим манифестом, который чуть позже был опубликован в виде листовки и распространён вместе с журналом “Le Petit Cobra”², впервые появилось название «КоБра».

Итак, у истоков «Кобры» стояли художественные группы из трёх разных стран. Они участвовали в выставках, организовывали их, а также выпускали значительное количество периодических изданий: какие-то из них просуществовали совсем недолго, другие же оказались более жизнестойкими. Так, с датской стороны ведущую роль здесь сыграли абстрактные спонтанеисты³. Те, в свою очередь, вышли из нескольких течений, границы которых никогда не были герметичными, учитывая, что группы постоянно взаимодействовали друг с другом, и многие художники – так же как Асгер Йорн – оставили значительный след в деятельности каждого из объединений. Прежде всего, нужно упомянуть группу «Хёст» (*дат.* «Уро-

¹ Цит. по изд.: Lambert J.-C. Cobra, un art libre. Paris: Chêne-Hachette, 1983. P. 239.

² «Маленькая КоБра» (*фр.*).

³ Среди дат. участников «Кобры», вступивших в группу с самого нач. или же присоединившихся чуть позже, были: Эльзе Альфельт (1910–1974), Эйлер Билле (1910–2004), Асгер Йорн (1914–1973), Йорген Наш (1920–2004), Эрик Ортвад (1917–2008), Карл-Хеннинг Педерсен (1913–2007), Эрик Томмесен (1916–2008), Соня Ферлов (1911–1984), Хенри Хееруп (1907–1993), Роберт Якобсен (1912–1993), Эгиль Якобсен (1910–1998).

жай»), образованную ещё в 1932 году. Поначалу в «Хёст» входили художники-соцнатуралисты, затем, в 1942 году, к ним примкнули абстрактные сюрреалисты из объединения под названием «Линиен» (1934–1939), и уже в 1945 году последние громко заявили о своём лидерстве на одноимённой выставке («Хёст») в Копенгагене. Как группа «Хёст» прекратила деятельность в 1949 году в связи с формированием аналогичной структуры в рамках «Кобры». Также существовала группа «Спирален» – ассоциация спонтанеистов, сюрреалистов и абстракционистов, вышедшая за рамки пластических искусств, поскольку в числе её участников были музыканты и писатели. Эта группа возникла в 1947 году и распалась значительно позже «Кобры», лишь в 1958 году, а выставки под эмблемой «Спирален» проходили вплоть до конца XX века. Каждая из групп с самого начала выпускала недолговечные журналы, например, “Linien” (1934–1935), основанный сюрреалистами Вильгельмом Бьерке-Петерсеном и Эйлером Билле, и пришедший ему на смену “Konkretion” (1935–1936)⁴. Но, пожалуй, основным витком в предыстории «Кобры» стал журнал “Helhesten”⁵: с 1941 по 1944 год вышло 12 номеров, изданием руководил архитектор Роберт Дальман-Олсен, а обязанности главного редактора взял на себя Асгер Йорн. Именно со страниц “Helhesten” Йорн неоднократно призывал к созданию международного объединения экспериментальных художников.

На фигуре Асгера Йорна следует остановиться подробнее. Он был не только самым известным из датских участников «Кобры», но и безусловно культовым художником, личностью, влияние которой распространилось далеко за пределы группы. Талант его проявлялся в живописи, в теоретических изысканиях, в поэзии и даже в музыке. Кроме того, он умел находить и собирать вокруг себя незаурядных людей. Масштабы его деятельности свидетельствуют о неисчерпаемой любознательности и тяге к экспериментам. Художественную карьеру Йорн начал с натурализма, затем перешёл к абстракции, а уже в составе группы «Линиен» приблизился к сюрреализму. С 1936 по 1938 год он учился в парижской академии Фернана Леже и там открыл для себя творчество Василия Кандинского, Пауля Клее и Жоана Миро, которые стали его проводниками на пути к лирической абстракции. Йорн воспитывался на северных экспрессионистских канонах, на скандинавской мифологии, первобытных образных формах, увлекался народными традициями и художественной культурой, творчеством аутсайдеров и наивных художников, детскими рисунками – словом, всем тем, что в искусстве отражает внутреннее стремление к индивидуальности и безграничной спонтанности. Поэтому именно он вдохнул в движение ту силу «дикого» созидания и неистощимого экспериментального новаторства, ставшего отличительной чертой «Кобры».

⁴ В кон. 1934 г. в объединении «Линиен» произошёл раскол, В. Бьерке-Петерсен вышел из группы и с 1935 г. стал издавать журн. “Konkretion” уже без участия Э. Билле (*примеч. пер.*).

⁵ «Адская лошадь» (*дат.*).



А. Йорн. Литография. 1945. Из папки «8 литографий» (Копенгаген, 1948)

Перенесёмся в первые годы после окончания Второй мировой войны и посмотрим на европейский художественный ландшафт через призму общественных задач, возлагаемых на искусство. В пластических искусствах доминантой звучала риторика реализма – временами «социалистического» или по меньшей мере социального толка. В разных странах стала появляться новая порода художников – вассалов коммунистических партий, активистов, которым было велено изображать приукрашенную или, наоборот, мизерабилистскую картину борьбы

трудящегося мира. Эта тенденция особенно отчётливо просматривалась во Франции, где коммунистическая партия, окрепнув и нарастив мощь за время войны, намеревалась подчинить себе культуру и искусство. Глашатаями её оказывались такие персонажи, как Андре Фужерон: художник-сталинист, который после Освобождения официально руководил чистками в художественной среде, а в 1946 году получил Большую национальную премию за заслуги в области искусства и литературы. Понимая культурную значимость Парижа и видя стремление города как можно скорее вернуть себе звание мировой столицы искусства, Йорн и его друзья опасались, что реакционная позиция коммунистических бюрократов возьмёт верх. К северу от Франции ситуация была не лучше, хоть и по иным причинам. В Дании царили чрезвычайно консервативные художественные вкусы, которые формировались и насаждались под влиянием критики, замешанной на провинциальном пуританстве. И ничего не изменилось за десять лет, с тех пор как художника-сюрреалиста Вильгельма Фредди подвергли преследованиям, осудив за «порнографию», посадили в тюрьму и в конечном итоге вынудили бежать в Швецию. Что уж и говорить о ситуации в Германии после длительного и планомерного истребления так называемого «дегенеративного» искусства.



1-й и 2-й выпуски “Reflex”. Рисунок Корнеля и гравюра Ж. Дусе

В конце концов неоднократные призывы Йорна к сплочению сил во имя независимого искусства, свободного от каких-либо верховных теорий и готового к любым экспериментам и проявлениям сиюминутной жизни, нашли отклик у голландских художников с очень похожими взглядами и творческими практиками. Эти художники уже работали сообща, в группе, которую собрали Карел Аппель и Констант Нивенхёйс. Они противопоставляли себя холодной и суровой геометрической абстракции, неопластицизму, унаследованному из журнала “De Stijl” Пита Мондриана и Жоржа Вантонгерло, а также восставали против архитектурного функционализма, который у них на глазах захлестнул всю страну. Голландцы предложили Йорну присоединиться к их коллективному творчеству, а в июле 1948 года, уже при участии Йорна,

основали Голландскую экспериментальную группу⁶. Первый номер их журнала под названием “Reflex” вышел в сентябре 1948 года, то есть за несколько недель до «официальной» даты учреждения «Кобры». Но фактически “Reflex” уже можно считать одним из изданий «Кобры»: там был опубликован написанный Константом Нивенхёйсом манифест голландских экспериментальных художников, в котором излагалась программа новой группы. Кроме того, второй номер журнала увидел свет в феврале 1949 года, когда «Кобра» уже была активно действующим движением.

Третье – бельгийское – звено «Кобры» сформировалось в совершенно иных обстоятельствах, на фоне ожесточённой полемики, которая развернулась между коммунистической интеллигенцией и сюрреалистами. Эти бельгийцы, объединившиеся вокруг фигуры Кристиана Дотремона, продолжали линию «революционных сюрреалистов». Первоначально франкоязычный поэт и теоретик Дотремон, разработавший эту концепцию, нашёл единомышленников в Брюсселе, среди местных сюрреалистов, во главе которых стояли Марсель Мариен, Поль Нуже и Рене Магритт. Новая фракция отклонилась от сюрреалистического курса в стремлении порвать с тем, что сами инициаторы называли «неоднозначностью» сюрреализма, то есть с идеями волшебства, магии, утопии, «новых мифов», к созданию которых призывал Андре Бретон. Разрыв этот оформился в рамках материализма и антиидеализма⁷. Весьма наглядно их позиция представлена в «Оде Марксу», которую Дотремон обнародовал в ответ на «Оду Шарлю Фурье», опубликованную Бретоном в феврале 1947 года. У Дотремона было много друзей из числа юных парижских сюрреалистов (ведь в годы войны он и сам провёл некоторое время в Париже, примкнув к сюрреалистической группе «Рука с пером» (“La Main à plume”) и одноимённому подпольному журналу, который с 1941 года издавал Ноэль Арно), а потому он сумел сколотить своего рода сюрреалистическую подгруппу и попытаться навязать новые условия Бретону, оказавшемуся в некоторой изоляции после возвращения из США в 1946 году. Разумеется, успехом эта попытка не увенчалась.

Резкие нападки со стороны Дотремона и компании совпали по времени с ещё более яростной травлей Бретона и его соратников, которую развернула коммунистическая партия: как только Бретон начал собирать вокруг себя новую группу, его бывшие друзья Арагон, Тцара и Элюар взяли на себя роль общественных обвинителей. В 1947 году и месяца не проходило без очередной атаки на сюрреализм и лично на Бретона. Для коммунистической партии в этой наступательной операции прочно переплелись попытки свести личные счёты и идеологическое противостояние: нужно было избавиться от опасной конкуренции в лице сюрреализма, не допустить расшатывания господствующего популистского и в то же время оголтело патристического реализма околопартийных писак, заклеить и даже оклеветать «мелкобуржуазный», хуже того – «троцкистский» идеализм. Обозначим этапы этой контрсюрреалистической кампании: 4 апреля коммунистическая ежедневная газета “L’Humanité” ополчилась на Бретона за то, что тот «привечал Троцкого, главного прислужника международной политической полиции, душителя рабочего движения»⁸. Неделями позже, 11 апреля, Тристан Тцара выступил в Сорбонне с лекцией «Сюрреализм и послевоенное время», доказывая неспособность

⁶ Членами голл. секции «Кобры» были Карел Аппель (1921–2006), Эжен Брандс (1913–2002), Тео Волвекамп (1925–1992), Лотти ван дер Гаг (1923–1999), Геррит Кауэнар (1923–2014), Ян Кокс (1919–1980), Констант (Констант Нивенхёйс, 1920–2005), Корнель (Гийом Корнелис ван Беверло, 1922–2010), Лючеберт (Любертус Якобус Свансвейк, 1924–1994), Ян Нивенхёйс (1922–1986), Антон Роскенс (1906–1976), Ян Элбюрг (1919–1992).

⁷ Бельг. участниками «Кобры» были: Марсель Аврен (1912–1957), Пьер Алешинский (род. в 1927), Поль Бюри (1922–2005), Серж Вандеркам (1924–2005), Морис Вейкарт (1923–1996), Кристиан Дотремон (1922–1979), Люк де Ёш (подписывался также как Люк Зангри, 1927–2012), Жак Калон (1930–2022), Хьюго Клаус (1929–2008), Жорж Коллиньон (1923–2002), Жозеф Нуаре (1927–2012), Мишель Олиф (1927–2023), Жан Рен (1927–1986), Оливье Стребель (1927–2017), Рейнхауд д’Хазе (1928–2007), Рауль Юбак (1910–1985).

⁸ См. ст. Ги Леклера «Сторожевые псы антикоммунизма»: *Leclerc G. Les “chiens de garde” de l’anticommunisme // L’Humanité. 1947. 4 avril. P. 4.*

сюрреализма занять прежнее место на послевоенной интеллектуальной сцене. Бретона, выразившего несогласие, освистали и выгнали из зала. Затем писатель-денди и новообращённый коммунист Роже Вайян, некогда близкий к сюрреалистам, опубликовал эссе, смысл которого хорошо передаёт его заглавие: «Сюрреализм против революции». Вскоре антисюрреалистическая волна выплеснулась и за пределы партии: 31 мая в журнале “Les Temps Modernes” Жан-Поль Сартр, всегда готовый подыграть сталинистскому, а позже и маоистскому радикализму в надежде потерять память о собственном не самом блистательном поведении во время войны, назвал сюрреалистов в целом и Бретона в частности «буржуазными писателями».

Такие антисюрреалистические настроения шумовым фоном сопровождали хлопоты Дотремона по организации брюссельской Международной конференции Революционного сюрреализма (мероприятие прошло в октябре 1947 г.). В это же время он сформулировал и саму концепцию «революционного сюрреализма», а в мае 1947 года опубликовал под этим названием обширную статью в третьем номере журнала “Les Deux Sœurs”⁹, который он выпускал в Брюсселе. Обличая Бретона как убийцу сюрреализма и подчёркивая необходимость полной независимости, он выступил, с одной стороны, за обновление сюрреалистического экспериментирования в теоретическом ключе и призвал следовать в экспериментах чёткому – его собственному – плану. А с другой стороны, он обозначил практические принципы, которые предполагали движение *вперёд* и выход *за рамки* внутреннего бунта и личных переживаний, а также активное участие в преодолении экономических препятствий, стоявших на пути ко всецелому освобождению человека. Таким образом, сюрреалистический *эксперимент* должен был встроиться в политическую и революционную *борьбу* коммунистической партии – единственной организации, способной, по мнению Дотремона, добиться результатов в деле преобразования мира и изменения жизни. К этой программе ему удалось привлечь нескольких бельгийских и целый ряд французских сюрреалистов, в том числе Ноэля Арно и Эдуара Жагера, позже также примкнувших к «Кобре». Летом 1947 года, когда в Париже открылась выставка «Сюрреализм в 1947 году», оформленная, по замыслу Бретона и Марселя Дюшана, как своеобразная анфилада магических алтарей, началось целое извержение оппозиционных публикаций. В «Манифесте революционных сюрреалистов Франции» Арно, Жагер и ещё несколько человек объявили о своей приверженности политическому курсу ФКП и СССР, уточнив, что сюрреалистами они быть не перестанут. Всё это приправлялось акробатической софистикой, которая, надо думать, изрядно позабавила партийных бюрократов, ответственных за идеологическую чистоту в кругах юных интеллигентов-попутчиков: «О коммунистической биологии никто не слышал, но биологи-коммунисты существуют. О коммунистическом сюрреализме никто не услышит, но коммунисты-сюрреалисты будут существовать, они уже существуют». Впрочем, за этим громким заявлением скрывались немалые разногласия, возникшие между французами и бельгийцами по поводу той самой приверженности партии. Манифест «Дело решено», который представители обеих стран подписали 1 июля по итогам общего собрания (основным составителем этого текста был как раз Дотремон), звучал куда более сдержанно, а коммунистическая партия в нём и вовсе не упоминалась.

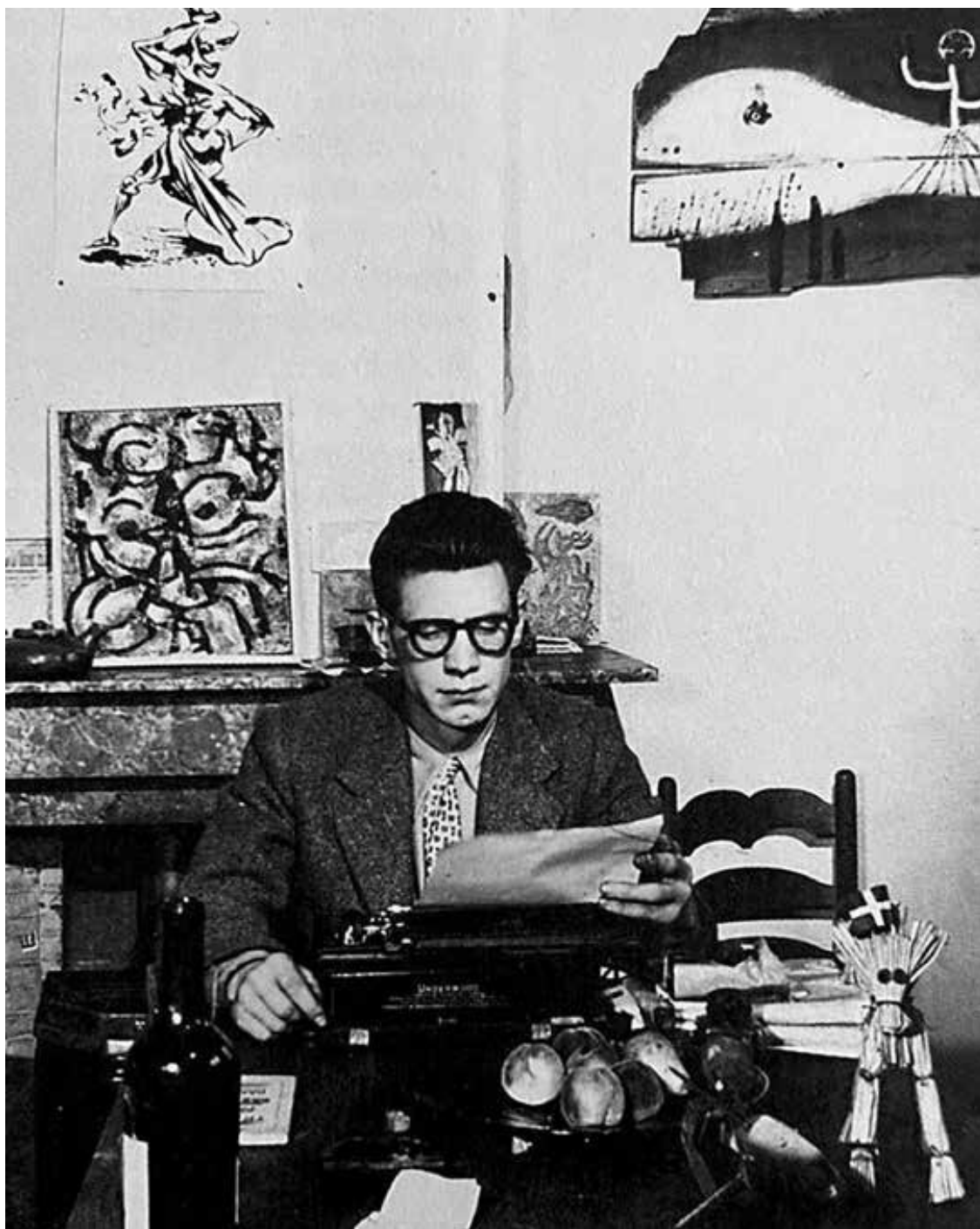
Год и четыре месяца спустя для немногословного заявления о создании «Кобры» был использован заголовок того же самого манифеста, но уже в другом грамматическом времени: «Дело было решено». «Кобра» родилась на следующий день после провальной международной конференции «революционных сюрреалистов», организованной в Париже в начале ноября 1948 года для консолидации художественных движений в пику «всевозможному формализму». Поставив заголовок в прошедшее время, Дотремон и его соратники дали понять всем, кто следил за полемикой последних месяцев, что, по сравнению с прошлым годом, ситуация изменилась. «Кобра» – достаточно ли об этом сказано? – знаменовала *конец* «революцион-

⁹ «Две сестры» (фр.).

ного сюрреализма», то есть конец наивной веры в возможность идиллического сосуществования коммунистической партии с какими бы то ни было формами искусства, основанными на воображении, грёзах и абсолютной творческой свободе. Всю первую половину 1948 года Дотремон и его соратники подпитывали эту веру собственными публикациями (вспомним о брюссельском “Bulletin international du surréalisme révolutionnaire”¹⁰, который вышел под редакцией Дотремона в январе, или об апрельском выпуске парижского журнала “Le Surréalisme Révolutionnaire”¹¹ под редакцией Ноэля Арно), но в конечном итоге они сбросили со счетов всех, кто продолжал гоняться за несбыточной мечтой, и, признав поражение «революционного сюрреализма», окружили его стеной молчания.

¹⁰ «Международный бюллетень революционного сюрреализма» (*фр.*).

¹¹ «Революционный сюрреализм» (*фр.*).



Кристиан Дотремонт в Брюсселе 24 августа 1950. Фото С. Вандеркама. На каминной полке – картина П. Бюри, над ней – рисунок К. Зелигмана, справа – картина-объект Константа. На столе – “jule buk”, соломенный рождественский козёл, предмет датского народного творчества

Однако, осуждая иллюзии «копировальщиков грёз», участники «Кобры» разделяли сюрреалистический принцип антирационализма, и их основные критические высказывания теперь были направлены против «конструктивизма» (Мондриана и его последователей), функционализма, а также соцреализма, целиком подчинённого сталинистским начётчикам, на расположение которых единомышленники Дотремонта, как ни странно, вроде бы надеялись ещё год назад. По сути, «Кобра» объявила войну любым – *измам*, пошла на бунт против их нестерпимого гнёта. На мой взгляд, за этими изменениями стоит жизненная сила, высекающая искру для подрывной деятельности «Кобры». Кроме того, я вижу здесь свидетельство интеллектуальной

гибкости Дотремона и немалую долю влияния Йорна. В годы войны Йорн был коммунистом и активно участвовал в сопротивлении нацистам, оккупировавшим Данию, но затем он довольно быстро порвал с коммунистической партией, не приняв навязанную сталинистскую идеологию и казарменность мышления. Йорн не прекращал считать себя «коммунистом», однако весь его жизненный путь говорит о том, что его коммунизм следует понимать в первоначальном смысле слова, то есть как демократическую организацию общества без классов, государственной власти и денежной системы, где материальные блага распределяются поровну, а социум способствует индивидуальному и свободному творческому развитию человека, – словом, как полную противоположность всеохватному ленинско-сталинскому диктату. Стало быть, «Кобра» была неразрывно связана с разочарованием в коммунистических партиях, с разочарованием, которое рано или поздно постигло каждого из участников группы.

Есть и другая фигура, оказавшая значительное влияние на «Кобру». Речь идёт о философе Гастоне Башляре, с которым Дотремон сблизился ещё в годы войны. Последнему были хорошо знакомы рассуждения Башляра о материальном воображении, изложенные в двух частях эссе о земле¹², вторая часть которого тогда, в 1948 году, только вышла из печати. В этих текстах Дотремон нашёл теоретические принципы, которые стали ориентиром для движения: «Даже не подозревая о своей роли, Башляр – человек, радикальнейшим образом понявший абстрактное искусство, – привёл меня к “Кобре”»¹³. Когда «Кобра» ратует за возврат к первобытной экспрессии через стихийные жесты, она следует тому же ходу мысли, который мы наблюдаем у Башляра. Башляровские грёзы сливаются с процессом создания экспериментальных произведений, цели у философа и у художника одинаковые – выйти за рамки реальности посредством динамики: в одном случае динамики мысли, а в другом – жеста. Идеи Башляра, соединившие в себе эпистемологию и психоанализ, также нашли отражение в журнале “Cobra”. В первом номере авторский коллектив заимствует у философа материалистический принцип, во втором – Поль Бюри отсылает к онирическому потенциалу земли: в тексте «От многоярусного торта к камню» он подчёркивает важность активного воображения, которое следует за движением мысли и за распределением красок по поверхности. А в шестом номере Башляр сам публикует «Заметки философа для гравёра». Наконец, ещё один пример этого сближения можно найти в работе Алешинского. Последний наглядно показывает, что у каждого из нас есть своя внутренняя интонация, продиктованная окружающей средой, внешними стихиями, нашей индивидуальностью. А значит, произведение искусства способно не только вдохнуть жизнь в мечты его создателя, но и подарить зрителю, смотрящему на эту работу, фантастическое, полное грёз путешествие.

¹² См.: *Bachelard G. La Terre et les Rêveries de la volonté*. Paris: Corti, 1943; *Bachelard G. La Terre et les Rêveries du repos*. Paris: Corti, 1948. На рус. яз.: *Башляр Г. Земля и грёзы воли*/Пер. Б. М. Скуратова. М.: Изд-во гуманитарной лит-ры, 2000; *Башляр Г. Земля и грёзы о покое*/Пер. Б. М. Скуратова. М.: Изд-во гуманитарной лит-ры, 2001.

¹³ См.: *Lambert J.-C. Op. cit.* P. 18.

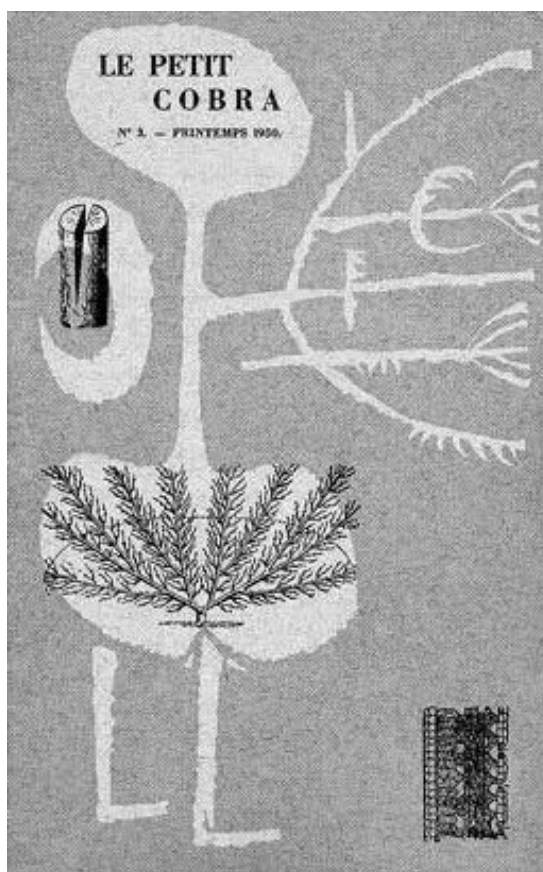


Обложка 3-го выпуска «Cobra». Литография П. Алешинского

Недолгое существование «Кобры», возникшей в вихре споров между сюрреализмом и коммунизмом, – это свидетельство преодоления первоначальных преград и в то же время утверждение многообразия опыта, обусловленного разным культурным багажом участников. Это история подвижной, многосоставной организации, которая переживает череду внутренних трансформаций и смещений, черпает энергию из сближений и противостояний художественных практик и устраивает свою кочевую жизнь так, чтобы никто из сопричастных не претендовал на роль вождя и не навязывал свой сценарий остальным. И журналы «Кобры» – в которых публиковались представленные здесь тексты – эту многополярность как раз документируют. Кипучая издательская деятельность различных групп-предшественников закономерно продолжилась в рамках «Кобры». Самые ранние из важных текстов «Кобры» были обнародованы в двух номерах журнала «Reflex», однако в полной мере география движения отразилась уже в главном печатном органе группы, выходившем под лаконичным названием «Cobra». Первый номер был выпущен по инициативе Йорна в марте 1949 года в Копенгагене, а следом за ним, в том же месяце, вышел второй – брюссельский номер. В Брюсселе же печатались третий, шестой и седьмой выпуски. Четвёртый номер увидел свет в Амстердаме, а пятый – в Ганновере, в Германии. Этот особый немецкий номер, не вписанный в треугольник Копенгаген – Брюссель – Амстердам, заслуживает отдельного внимания. Выпуск с подзаголовком «*Organ der Internationale des artistes expérimentaux. 1. Deutsche Ausgabe. 1950*»¹⁴ был издан силами «Meta» – немецкого ежемесячного журнала, выходившего под редакцией художника Карла Отто Гётца (1914–2017), который тогда только примкнул к «Кобре». Пятый номер получился, вне всякого сомнения, самым международным из всех выпусков: в нём были представлены работы немецких, бельгийских, датских, французских, голландских и шведских участников. Гётц, выступивший в этом номере под псевдонимом Андре Тамм, привёл за собой в «Кобру» целую плеяду молодых художников, которые откликнулись на призывы к свободе и к экспериментированию. Из-за сложностей, возникших в Германии, пятый номер дошёл до читателей лишь на следующий год, а первая страница была дополнена уведомлением «главного редактора» (Дотремона),

¹⁴ «Орган «Интернационала экспериментальных художников». 1-е немецкое издание. 1950» (нем., фр.).

написанным на французском языке: «При крайне стеснённых средствах и в очень тяжёлых условиях они [немецкие участники «Кобры». – *Р. Г.*] хотели опубликовать такой выпуск журнала, который не уступал бы остальным. Как вы догадываетесь, ситуация в Германии не способствует изданию независимого, некоммерческого и большей частью франкоязычного журнала. [...] Сегодня и Карл Отто Гётц, ранее издававший подпольный журнал о современном искусстве “Progress”, и его друзья с нами». Сдвоенный и двуязычный франко-датский номер 8–9, который Дотремон рассчитывал выпустить 6 августа 1951 года в Копенгагене, так и не был опубликован из-за нехватки средств. Сохранились лишь редакторские гранки, перепечатанные и изданные гораздо позже. Последний номер (десятый) вышел по инициативе Пьера Алешинского в Льеже осенью 1951 года, ознаменовав конец приключения под названием “Cobra”. Алешинский поставил точку, чётко обозначив на задней стороне журнальной обложки, что этот номер – последний из серии. Как и в случае с другими публикациями, выпущенными издательством «Кобры» в Бельгии, а также монографиями художников, которые печатались в Дании с подачи Йорна, журнал “Cobra” распространялся в довольно узких кругах, а тираж не превышал 500 экземпляров. С 20 февраля 1949 года параллельно с “Cobra” в Брюсселе начал выходить журнал “Le Petit Cobra” – эти брошюры для внутреннего пользования выпускались до зимы 1950–1951 годов, и в общей сложности было опубликовано четыре номера. Наконец, в 1950 году, опять же в Брюсселе, вышли четыре номера издания “Le Tout Petit Cobra”¹⁵, каждый из которых представлял собой простой листок, отпечатанный с одной стороны.



3-й и 4-й выпуски “Le Petit Cobra”. Гравюры П. Алешинского и Ж. Коллиньона

Наряду с разнообразными теоретическими и программными эссе, статьями более узкой направленности и работами «художественного» толка (сюрреалистическими стихами и про-

¹⁵ «Совсем маленькая Кобра» (*фр.*).

зой), то есть текстами, которые представляют интерес для нашего сборника, в выпусках “Cobra” также содержатся сведения о коллективных мероприятиях группы. Так, со страниц журнала мы узнаём о выставке копенгагенского объединения «Хёст», устроенной в сотрудничестве с Голландской экспериментальной группой (№ 1), о выставке «Цель и средства», которая проводилась в Брюсселе с 19 по 28 марта 1949 года и в ходе которой к «Кобре» примкнул Пьер Алешинский, впоследствии ставший одним из самых активных участников коллектива (№ 2), о «Международном фестивале экспериментального кино», организованном при поддержке Бельгийской королевской синематеки и проходившем с 25 июня по 8 июля 1949 года (№ 3), и о «Международной выставке экспериментального искусства» в амстердамском музее Стеделик (№ 4), которая собрала в ноябре 1949 года внушительное число участников из разных стран и привлекла внимание мирового сообщества к «Кобре». В журнале печатались репродукции картин, фотографии скульптур и детские рисунки, также выходили специальные тиражи с литографиями разных художников, присоединившихся к экспериментальному движению. Помимо всего прочего, это издание интересно ещё и тем, что в нём отражены споры и коллизии, которые вскоре привели к расколу, а затем и к роспуску «Кобры». Выход заключительного, десятого, номера был приурочен к выставке, организованной стараниями Алешинского в Льеже – эта экспозиция, как следовало из однозначного заявления Асгера Йорна и Кристиана Дотремона¹⁶, стала последним мероприятием «Кобры».

Насколько бы разными ни казались эксперименты участников «Кобры», при взгляде на их работы сразу заметно одно из несомненных общих достижений – это жизненная энергия, которая, вне зависимости от автора и произведения, объединяет и наглядно демонстрирует сплочённость группы. Неужели ещё в самом начале пути, когда основатели движения, подписывая в ноябре 1948 года манифест, призывали «художников из любой страны» к «органичному экспериментальному сотрудничеству», «художников, способных работать в [их] направлении», они уже осознавали весь свой потенциал? «Экспериментирование – это не просто орудие познания, а непосредственное условие познания», – говорит Констант. Несмотря на семейное сходство с автоматизмом сюрреалистов, эксперименты «Кобры» всё же были основаны на иных творческих принципах. Добравшись до глубин психики, можно поднять со дна ворох тревоги, желания, радости – так, чтобы они стихийным фонтаном забили, заискрились в произведениях. Творческий процесс сам по себе становится антропологическим приключением, и художник, крепко удерживая в руках материю, пробуждает дремлющее в человеке животное начало, которое не различает красоту и уродство и которому нет дела до художественных приёмов. Спонтанное и дикое, красочное и дерзкое искусство «Кобры» живёт гротеском, надрывом, исступлением. Оно обращается к традициям северного экспрессионизма (Джеймс Энсор, Эдвард Мунк, Йенс Адольф Йерихау), ищет вдохновение в коллективных фантазиях, мифах, фольклоре, народном и наивном искусстве, art brut, наскальных росписях, детских рисунках – словом, во всей художественной продукции, где нет чётко спланированной композиции, но есть колоссальный символический потенциал. В частности, Йорн, поработав в 1939 году в роскильской психиатрической лечебнице, страстно увлёкся творчеством душевнобольных.

Жест предшествует форме, материя её оплодотворяет. Эксперименты ставились на самых разных материалах: хлопок, пробка, вощёные поверхности, мыло, хлебный мякиш, яичная скорлупа, грязь, песок, срезы сучковатого дерева, структура которого определяла контуры изображений... Позже аналогичным образом развивалась идея реверсированной живописи, которая возникла у Йорна после знакомства с Леттристским интернационалом: художник находил на блошинных рынках стереотипные картины и переписывал их, подчиняя свою работу уже имеющейся декоративной конфигурации. Наконец, огромное значение – даже большее, чем в

¹⁶ См. цит. из письма К. Дотремона, приведённую в «Справках об авторах», с. 367 наст. изд. (примеч. пер.).

известной сюрреалистической игре «изысканный труп» – приобретало коллективное творчество, а границы между видами изобразительного искусства стирались. Отказ от заранее определённой концепции предполагал также и неприятие узкой специализации. Само тело, сама рука должна была создавать форму. Из сходства между графическим штрихом и рукописными буквами Йорн с Дотремоном вывели принципы «словоживописи» (*peinture-mot*) – художественной практики, которой увлеклись также Алешинский, Аппель, Атлан и Корнель. Кульминацией совместной творческой деятельности «Кобры» стали Брегнерёдские встречи, состоявшиеся на исходе лета 1949 года. Около пятнадцати участников из разных стран приехали со своими семьями на месяц в датскую деревушку: ни чёткой программы, ни каких-либо конкретных планов не было, а все мероприятия выстраивались вокруг одной коллективной игры – украшения дома, который владельцы предоставили Йорну для этого эксперимента. Результатом (о масштабе которого мы можем судить лишь по фотографиям¹⁷) стал настоящий фейерверк разнообразных рисунков и узоров, изобилие форм, разросшихся, как и сама «Кобра», с органической и анархистской энергией. В коллективных проектах для «Кобры» была важна не однородность, а динамика противоречий и взаимодействие между индивидуальными практиками на основе равенства.

Как уже говорилось, «Кобра» просуществовала лишь три года. Однако за три года она объединила множество художников из разных стран: к первоначальному ядру, состоявшему из датчан, бельгийцев и голландцев, примкнули французы (в частности, Жан-Мишель Атлан, Жак Дусе, поэт Эдуар Жагер, критик Мишель Рагон), шведы (Бенгт Линдстрём, Андерс Остерлин), немцы (небольшая группа «Мета» с Карлом Отто Гётцем и фотографом Аннелизе Хагер), англичане (Уильям Гир, Стивен Гилберт), американец японского происхождения (Шинкичи Таджири), южноафриканец (Эрнест Манкоба), чех (Йозеф Истлер). Тут можно было бы назвать и другие имена, поскольку провести чёткие границы «Кобры» довольно сложно. Кроме того, некоторые художники, формально не участвовавшие в «Кобре», всё же довольно тесно с ней сотрудничали: например, бельгиец Морис Вейкарт или француз Пьер Вемаер, друг Йорна, с тридцатых годов работавший с ним в соавторстве. В изданиях «Кобры» публиковались философы и критики, которые не имели прямого отношения к группе, однако их тексты были очень созвучны идеям движения (в их число входили, помимо уже упомянутого Башляра, Юбер Жуэн, Бриан де Мартинуар и проч.). Запрограммированный роспуск «Кобры», состоявшийся по желанию самих её основателей, позволил, с одной стороны, сохранить дух новаторства и спонтанности, избежать коррозии и заострения, а с другой, как ни парадоксально, – способствовал распространению идей группы, поскольку вышедшие из неё художники не утратили прежней энергии, свойственной им в период «Кобры». «Кобра» – это объединение, которое до последнего дня никого не держало в узде, поощряя новые идеи и художественные практики. С самого начала «Кобра» была не каким-то закрытым, элитарным кружком с чётко обозначенной программой, а приглашением к совместному приключению, проектом, который мог существовать лишь при условии, что каждый привносил в него, пользуясь выражением Йорна, собственную «рабочую силу». И даже после распада группы в творчестве большинства из тех, кто прошёл через «Кобру», до самого конца явно прослеживался заданный ей вектор. Это и имел в виду Пьер Алешинский, произнося фразу, процитированную в начале предисловия. Годы спустя «Кобра» продолжала оказывать влияние на десятки художников, идущих поодиночке (как Морис Вейкарт или Уолес Тинг) или группой (как немцы из объединения «Шпур») тем путём, который проложила «Кобра».

В художественных экспериментах «Кобры» всегда присутствовало критическое осмысление будущего нашей цивилизации. Как и ранние дадаисты (тут на ум приходят Рауль Хау-

¹⁷ Расписной потолок гостиной был отреставрирован в 1969 г., и сегодня он выставлен в музее Софиенгольм в коммуне Лунгбю неподалёку от Копенгагена.

сман, Балль, Рихтер, а также Хюльзенбек – автор одной из статей, опубликованных в “Cobra”), участники группы с недоверием относились ко всепроникающему модернизму, к технологиям, непостижимым для обывательского сознания, к гипертрофированному рационализму, отрицавшему онтологическую иррациональность личности. В этом отношении Констант и Йорн заняли особенно радикальные позиции, в очередной раз решительно противостоя техницизму коммунистической партии.



Констант, его сын Виктор, Э. Брандс, Т. Аппель, А. Роскенс, К. Аппель, Ж. Дусе, Г. Кауэнар, Т. Волвекамп, Лючеберт, Ян Элбюрг и др. входят в музей Сtedeлик во время подготовки к выставке «Кобры». Амстердам, ноябрь 1949

В 1951 году, после расформирования «Кобры», Астер Йорн, живший на тот момент в Швейцарии, познакомился с архитектором и основателем «конкретного» направления в искусстве Максом Биллем, который по поручению фонда Брата и сестры Шолль готовил к открытию Ульмскую школу дизайна – новую школу прикладных искусств по образцу знаменитого Баухауса Вальтера Гропиуса. Поначалу Йорн загорелся идеей, однако довольно быстро потерял энтузиазм, поскольку выяснилось, что все ресурсы школы были направлены исключительно на промышленный дизайн. Разочаровавшись, Йорн уехал на север Италии и там осенью 1953 года вместе со своим другом итальянским анархистом Энрико Баем (который основал вместе с Серджо Данджело Движение ядерного искусства) принял решение о создании новой группы экспериментальных художников. В свою очередь, Бай и Данджело считали, что на хрупком здоровье и финансовом положении Йорна благоприятнее всего скажется мягкий средиземноморский климат, а также интеллектуальная и культурная атмосфера Альбисолы – городка на лигурийском побережье, где собралось довольно значимое сообщество художников-керамистов. В итоге им удалось убедить Йорна, и год спустя тот вместе с подругой Мати и четырьмя детьми переехал в Альбисолу. Там они сперва переезжали с места на место, а затем заняли два заброшенных дома, которые Йорн со временем превратил в настоящие жилые произведения искусства. В августе 1954 года Йорн с Баем организовали в Альбисоле первое официальное мероприятие Международного движения за имажинистский Баухаус в ходе Международного съезда керамистов. Фактически же внимание общественности работа

МДИБ привлекла после выступления Йорна на Международном конгрессе промышленного дизайна, который проходил в рамках X Миланской триеннале (август-ноябрь 1954 г.)¹⁸.

В ноябре 1954 года, узнав от Бая о существовании “Potlatch”, бюллетеня Леттристского интернационала, Йорн сблизился с этим коллективом. Идея организации Леттристского интернационала возникла в июне 1952 года в Брюсселе во время подготовки к показу фильма Исидора Изу «Трактат о слюне и вечности», а окончательно эта группа откололась от леттристов и сформировалась как отдельное движение несколько месяцев спустя в Париже: четыре юных леттриста, Ги Дебор, Жиль Вольман, Серж Берна и Жан-Луи Бро, объявили о разрыве с позицией Изу, которая, по их мнению, представляла «правый леттризм», «реакционное течение», конфликтующее с «экстремистской направленностью» нового объединения. Началом хронологии Леттристского интернационала можно считать несколько событий, самым шумевшим из которых был «Скандал в соборе Парижской Богоматери» – акция, организованная леттристами Берна и Бро во время пасхальной мессы 1950 года. Напомним, как это происходило: один из персонажей второго плана, леттрист и будущий историк Мишель Мурр облачился в рясу монаха-доминиканца, забрался на кафедру и зачитал оттуда текст Сержа Берна – крайне антиклерикальную и богохульную речь, которая заканчивалась словами: «Истинно говорю вам: Бог умер!» Вторым событием, ознаменовавшим разрыв с Изу, стала акция 29 октября 1952 года, направленная против Чарли Чаплина – всенародного любимца, которого французы приняли с почестями, когда на волне маккартизма Америка закрыла ему въезд в страну. Протест, устроенный во время пресс-конференции Чаплина перед показом фильма «Огни рампы», должен был продемонстрировать стремление леттристов свергнуть всех кумиров, однако Изу публично отстранился от действий своих соратников. Это официальное несогласие обозначило окончательный идеологический раскол, отделив исторических леттристов от нового радикального поколения. Ряды молодых леттристов пополнил поэт Иван Щеглов, сын украинского эмигранта, бежавшего от царских властей после революции 1905 года, затем к ним примкнул поэт Патрик Страам, и к лету 1953 года Леттристский интернационал уже начал экспериментировать с алкогольным дрейфом и психогеографией. Со временем группа стала расширять сферу влияния, превращаясь в самый настоящий интернационал с секциями в Бельгии, Алжире (которую возглавил Мохамед Даху), Швейцарии и Великобритании (с Александром Трокки и Ральфом Рамни).

Одной из экспериментальных практик леттристов был так называемый дрейф – бесцельное блуждание по городскому пространству, которое могло длиться несколько часов, а иногда и несколько дней подряд. Так возникла концепция психогеографии – исследование географических явлений и их воздействия на эмоциональное состояние людей. На практике это исследование открывало возможности для трансформации городской среды, а теоретические его основы были изложены Щегловым в 1953 году в статье «Формуляр нового урбанизма», опубликованной в 1958 году в первом номере журнала “Internationale Situationniste”¹⁹. Там Щеглов описал модель нового города, предполагающую, что основным занятием жителей станет непрерывный дрейф.

Анархистская стихийность, «дикость», взаимопроникновение искусства и жизни, отказ от обособленной художественной деятельности – все эти принципы, которым юные леттристы находили непосредственное применение, не могли не привлечь Йорна, увидевшего в них продолжение идей «Кобры», но только заряженное свежей энергией и облечённое в новую риторику. Знакомство Йорна с участниками Леттристского интернационала, начавшееся с переписки, постепенно переросло в более глубокую связь. Художественные изыскания леттристов

¹⁸ Текст этого выступления был опубл. на фр. языке в брошюре «Против функционализма», см.: *Jorn A. Contre le fonctionnalisme*. [Paris, 1957].

¹⁹ «Ситуационистский интернационал» (*фр.*).

оказали определённое влияние не только на Йорна (как в случае с уже упомянутой «реверсированной живописью»), но и на Дотремона. После распада «Кобры» тот отошёл от дел, однако в 1962 году, с воодушевлением восприняв графические опыты леттристов, вернулся к словоживописи, которой они с Йорном увлекались ещё в 1948 году, и разработал концепцию «логограмм». Этот метод он описывал следующим образом: «Случайный текст без какой-либо предварительной подготовки совершенно спонтанно записывается на бумаге, причём пишущий не следит за пропорциями или равномерностью интервалов, буквы наезжают друг на друга или растягиваются, читаемость не важна [...] Смысл заключается в том, чтобы задействовать и привести к максимальному взаимопроникновению (куда большему, чем при обычном творческом письме) поэтическое, прозаическое, словесное воображение и воображение графическое, материальное»²⁰. В 1955–1956 годах с подачи Дотремона площадку молодым леттристам предоставил бельгийский журнал “Les Lèvres nues”²¹ – издательский проект одного из первых сюрреалистов Марселя Мариена, выходивший с 1953 года в Антверпене. По итогам многолетнего партнёрства в феврале 1957 года в брюссельской галерее «Тапту» открылась выставка, на которой были представлены работы Йорна, Рамни, Ива Кляйна, психогеографические схемы Дебора, фотографии Мишель Бернштейн и Мохамеда Даху. Мероприятие это проходило под названием «Первая выставка психогеографии» и анонсировалось как совместная инициатива Международного движения за имажинистский Баухаус, Леттристского интернационала и призрачного «Лондонского психогеографического комитета» – эфемерной организации, основателем и единственным членом которой был Ральф Рамни. 28 июля 1957 года представители именно этих трёх групп собрались в маленьком итальянском городке Козио-ди-Арроша и учредили Ситуационистский интернационал.



²⁰ См.: Alechinsky P., Dotremont C. Logbook. [Paris]: Yves Rivière, 1974. P. 5.

²¹ «Нагие губы» (фр.).

Ги Дебор, М. Бернштейн и А. Йорн. Париж, 1961

История Ситуационистского интернационала хорошо известна, и пересказывать её здесь нет смысла, однако стоит упомянуть, что в эту группу вошли несколько бывших участников «Кобры»: Асгер Йорн, его брат Йорген Наш, Констант Нивенхёйс. К ним примкнули и другие художники, на которых «Кобра» оказала сильное влияние: немецкая группа «Шпур» (Хаймрад Прем, Хельмут Штурм, Ханс-Петер Циммер, Лотар Фишер), бельгиец Морис Вейкарт, итальянцы Пьеро Симондо и Джузеппе Пино-Галлицио, а также швед Ансгар Эльде. Вплоть до шестидесятых годов, то есть до исключения или самостоятельного ухода этих людей из группы, они-то и представляли самую, если так можно выразиться, «художественную» ветвь движения. Впрочем, Ситуационистский интернационал довольно быстро перерос чисто художественный формат, а под конец и вовсе от него отказался. Но даже покинув группу в 1961 году, Асгер Йорн – в ту пору уже востребованный и вполне обеспеченный художник – не потерял симпатии к ситуационистам и оставался основным инвестором их предприятия, что не мешало ему параллельно разворачивать деятельность в составе следующего коллектива – Скандинавского института сравнительного вандализма. Это новое объединение он учредил вместе со своим давним соратником по «революционному сюрреализму» и таким же, как и он сам, «патафизиком» Ноэлем Арно. Под маркой института было издано немало замечательных книг, в которых, среди прочего, нашёл отражение интерес к народному творчеству, стихийным настенным рисункам и надписям. Тем временем Ситуационистский интернационал, перейдя очередной порог теоретического развития, сыграл решающую роль в событиях мая 1968 года: последствия этой ударной волны ещё не одно десятилетие сотрясали Францию, где, в частности, отказ от работы и эксперименты с маргинальным образом жизни стали основным социальным маркером нескольких поколений, не желающих соответствовать требованиям товарно-рыночной системы и общества спектакля. В свою очередь деятельность амстердамских участников «Кобры» и в особенности Константа Нивенхёйса повлияла на становление анархистских протестных движений, радикально изменивших голландское общество. К их числу следует отнести анархистов из группы «Прово» и масштабные хеппенинги, которые они устраивали в шестидесятые годы, оказывая непримиримое сопротивление тирании современного им консервативного, иерархизированного общества. В Германии начиная с 1959 года немало шума наделала группа «Шпур»: её участников обвинили в богохульстве, осудили и сперва даже приговорили к серьёзным срокам за непристойные тексты. Правда, после апелляции приговор был смягчён, реальный срок заменён на условный, и в итоге процесс этот лишь продемонстрировал несостоятельность устаревших законов. Наконец сложно не заметить, что львиная доля контркультуры, выросшей в семидесятые годы XX столетия на идейной почве, прямо или опосредованно наследует «Кобре».

«Кобра» – это не просто плавильный котёл, давший миру таких талантливых художников, как Йорн, Аппель или Алешинский: это и хрупкая структура, которую в своё время пронзали центробежные силы, и мощный рычаг воздействия на художественные практики и индивидуальную творческую энергию. Значимость «Кобры» не измерить мерилom популярности или рыночной стоимости. Между тем анархистские идеи, которыми она, прокладывая новые тропы, засеяла Европу во второй половине XX века, не только продолжают её курс, но и служат лучшим свидетельством её достижений. Во всех отношениях предвосхитив мощное освободительное движение, охватившее художественную и интеллектуальную жизнь, а также общественное, психологическое и индивидуальное пространство, «Кобра» вместе с целой вселенной творческих коллективов и отдельных деятелей на годы вперёд сформировала культуру свободы и поэтического неповиновения.

Режис Гейро

Дело было решено²²

Представители Бельгии, Дании и Голландии, участвовавшие в парижской конференции Международного центра документации авангардного искусства²³, считают, что никаких результатов она не дала.

Резолюция, принятая на завершающем заседании, свидетельствует разве что о полном отсутствии какого-либо единогласия, которое бы оправдывало сам факт этого собрания.

Единственным способом продолжить международную деятельность нам кажется органичное экспериментальное сотрудничество, избегающее любых стерильных теорий и догматизма.

Кроме того, мы приняли решение больше не участвовать в конференциях, программа и атмосфера которых не способствуют расширению наших перспектив.

Мы убедились в том, что у нас совпадает образ жизни, подход к работе и мировосприятие; мы согласны друг с другом в практических вопросах и мы отказываемся вступать в ряды какого-либо искусственного теоретического формирования.

Мы работаем вместе, вместе же мы и продолжим работать.

Исключительно из соображений эффективности мы дополняем наш национальный опыт диалектическим опытом взаимодействия между нашими группами. И хотя сейчас никого, кроме нас, больше, видимо, не заботит международное сотрудничество, мы всё же призываем художников из любой страны – художников, способных работать, – работать в нашем направлении.

*Сюрреалистический революционный центр в Бельгии:
Дотремон, Нуаре,*

*Датская экспериментальная группа:
Йорн,*

*Голландская экспериментальная группа:
Аппель²⁴, Констант, Корнель.*

Париж, 8 ноября '48

²² Пер. выполнен по фотографии маш. ориг. манифеста, опубли. в изд.: *Stokvis W. Cobra in vogelvlucht*. Amsterdam: Ambassade Hotel; Samsara Uitgeverij, 2015. Р. 13.8 нояб. 1948 г., на следующий день после завершения организованной сюрреалистами конференции (см. примеч. 1), шесть её участников собрались в парижском кафе “Notre-Dame” и подписали этот манифест, ознаменовавший образование группы «Кобра». Текст был опубли. и распространён в виде листовок, напечатанных ротаторным способом.

²³ Конференция Международного центра документации авангардного искусства проходила с 5 по 7 нояб. 1948 г. в Париже, в культурном центре “Maison des Lettres” («Дом словесности», фр.) на ул. Феру. Мероприятие было организовано бельг. и фр. сюрреалистами в попытке обновить погрязшее в формализме движение. Члены Голландской экспериментальной группы также получили приглашение.

²⁴ Карел Аппель (Аппел) (1921–2006) – голл. художник и скульптор. Начал рисовать в пятнадцать лет, получив в подарок на день рождения мольберт и краски. Несмотря на родительское неодобрение, пошёл учиться в Государственную художественную академию в Амстердаме, где завёл дружбу с Корнелем. В 1947 г. познакомился с Константином, а через него – с А. Йорном. Летом 1948 г. стал одним из основателей Голландской экспериментальной группы, в нояб. подписал манифест «Кобры» и с этого момента был вовлечён во все мероприятия группы, участвуя в выставках, акциях, встречах и изд. журн. В 1950 г. Аппель переехал в Париж, там познакомился с худож. критиком и куратором выставок М. Тапье и начал активно выставляться. В 1953 г. прошла его персональная выставка в брюссельском Дворце изобразительных искусств, а в 1954 г. Аппель получил премию ЮНЕСКО на Венецианской биеннале. С 1957 г. регулярно ездил в Нью-Йорк, выставлялся во Франции, Швейцарии, Бельгии и т. д., однако первая его ретроспектива на родине была организована лишь в 1968 г., когда художник уже получил мировое признание.

Предварительное название и адрес: КОБРА, ул. Эпероннье, 32, Брюссель

COBRA. No. 1²⁵²⁶

Йорген Наш. Пшеница

Я был пшеницей – золотистой, созревшей, ждущей серпа. Я был не просто колоском или зёрнышком, а целым пшеничным полем, но я не чувствовал этого, а чувствовал лишь, как дует ветер. Он волнами катился по моему телу и шептал, пробуждая особенный аромат: «Скоро ты созреешь, скоро тебя пожнут, и лежать тебе потом в тёмном ангаре».

Какой-то человек приехал на машине с насосом. Одет он был в синюю робу. Голову его покрывала соломенная шляпа с широкими полями. Стояла весна. Воздух был чистым, готовым разрешиться от бремени... И вдруг я превратился в яблоню, трепещущую под дождём. Но из насоса у человека в соломенной шляпе хлестала не просто дождевая вода! Я закричал: «Да ты с ума сошёл! Кто просил обливаться этим зелёным зельем?» А человек смеялся надо мной и продолжал лить. Ему-то вода в глаза не попадала. «Видишь, – приговаривал он, – я в мотоциклетных очках, а лицо вымазано вазелином, чтобы от этой жидкости мне не разъело кожу, чтобы не было больно».

Теперь я шёл по дороге, задумав убийство. Я ни капли не волновался. Убийство было предумышленным. Неподальку от места преступления меня окликнули идущие навстречу люди: «Простите... Вы же гадалка... Предскажите нам судьбу! Ещё хоть шаг – и нам не миновать гибели. Погадайте на наших дрожащих руках. Сжальтесь над нами». – Я поднял голову и взглянул на них, но только они увидели, что я мужчина, как снова наступил момент превращения.

Летний ветер колыхал мой стебель. Солнце стояло высоко-высоко, шла жатва, и звук косилки сливался с весёлым пением юношей и девушек. Я уже был не целым пшеничным полем, а всего лишь зёрнышком в налитом колосе. Я был и круглым, и продолговатым, и остроконечным. Когда косилка приближалась к моей гряде, начался дождь. Жнецы поспешили укрыться. Пение стихло. Затем дождь прошёл, и радуга одним своим концом оперлась на мою грядку. В сиянии радуги появилась девушка, которую я уже где-то видел: она раскрыла мой колос, сняла шелуху. Но когда я поднял глаза, чтобы рассмотреть её поближе, она исчезла, растворившись вместе с радугой.

И тогда уже совсем рядом зашумела косилка и запели жнецы.

²⁵ Журн. выходил с 1949 по 1951 г., всего к печати было подготовлено девять номеров. Первые три вышли с подзаголовком «Бюллетень для координации художественных исследований. Подвижное связующее звено между экспериментальными группами из Дании (Хёст), Бельгии (Революционные сюрреалисты) и Голландии (Рефлекс)», 4-й номер был снабжён подписью «Орган международного фронта экспериментальных художников-авангардистов. Издание Голландской экспериментальной группы», 5-й – «Орган «Интернационала экспериментальных художников». 1-е немецкое издание», 6-й – «Двухмесячный журнал «Интернационала экспериментальных художников», а начиная с 7-го номера редакция остановилась на варианте «Международный журнал экспериментального искусства». В общей сложности в раб. над журн. принимало участие более восьмидесяти авторов и более семидесяти художников. В наст. изд. представлены избр. тексты из журн. Материалы воспроизводятся в порядке, соответствующем источникам, в стихах по возможности сохранена авт. пунктуация.

²⁶ Номер вышел в марте 1949 г. в Копенгагене. Выпускающим редактором, как и в последующих номерах, значился К. Дотремон, однако составлением и оформлением полностью занимались датчане. Из ориг. илл., специально созданных для журн., в номере представлены литографии А. Йорна, Э. Якобсена, К.-Х. Педерсена и Э. Билле. Эти же художники (за исключением последнего) выполнили совместную литографию для обл. Помимо того, здесь размещены репродукции картин К. Аппеля, Корнеля, Э. Томмессена, Ж.-М. Атлана, Э. Альфельта и др. В номер также включено несколько заметок о народном творчестве (В. Боучек, А. Йорн, Л. Кундера), ст. дат. археолога П. Глоба о скандинавских артефактах железного века, эссе К. Дотремона о поездке в Данию и др. материалы. Подавляющее большинство текстов (за исключением одной ст. на англ. и одного ст-ния на исл.) опубл. на фр. языке.

Констант Нивенхёйс. Nøsterport²⁷

На подъезде к Копенгагену мы ещё спали. Проснулись мы от того, что поезд сильно тряхнуло. Эта встряска оказалась лишь первым эпизодом в череде ожидавших нас потрясений. Сперва – вид этой группки людей, которые молча, выжидательно нас разглядывали и оживились лишь после того, как я, употребив всё своё обаяние, воскликнул: «Билле! Билле!» Тогда одна фигура отделилась от остальных и, не произнеся ни слова, повела нас вглубь холодного, мрачного копенгагенского утра. Вторым потрясением стал фотокорреспондент: щёлкая вспышкой, он загнал нас в угол так, что на снимках в вечерних газетах вид у нас был совсем ошалелый и грязный, как у скота при перевозке.

Потрясений было не счесть. Можно долго описывать тёплый приём, который оказала нам Эльзе Альфельт²⁸, знакомство с картинами наших датских товарищей, интервью, продажи, застолья, торжественные речи, празднества, дискуссии, смёрребрёды²⁹

²⁷ «Ворота в “Хёст”» (дат.).

²⁸ Эльзе Альфельт (1910–1974) – дат. художница. Начала рисовать в раннем детстве, однако в худож. академию не поступила и продолжила заниматься живописью самостоятельно. В 1930-е гг. познакомилась с К.-Х. Педерсеном и вскоре вышла за него замуж. Вместе они начали экспериментировать с абстрактной живописью и стали тесно общаться с представителями дат. авангарда: Э. Якобсеном, Э. Билле, Х. Хеерупом, А. Йорном и др. Альфельт участвовала в деятельности нескольких авангардистских объединений («Линиен», «Хёст», «Хельхестен»), её первая персональная выставка прошла в 1941 г. в Копенгагене. В 1948 г. Альфельт примкнула к «Кобре», в 1949 г. участвовала в коллективной выставке в амстердамском музее Стеделик, однако со временем отделилась от группы, всё чаще обращаясь в своих раб. к теме природы и к идеям восточного мистицизма. В 1976 г. в дат. г. Хернинге открылся музей К.-Х. Педерсена и Э. Альфельт, где хранится большинство раб. художницы.

²⁹ Smørrebrød – бутерброд (дат.).

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.