

# Експресія страху, жаху і відчаю у живопису Ф. Бекона: «Три етюди до фігур біля підніжжя Розп'яття» (1944)

ЮЛІЯ АЗАРОВА

**Анотація.** У статті представлений детальний аналіз одного зі знакових полотен Ф. Бекона — «Три етюди до фігур біля підніжжя Розп'яття» (1944), а також його пізньої варіації — «Другої версії "Триптиха 1944"», написаної в 1988 році. Застосовуючи іконологічний метод, автор показує специфіку художньої інтенції Бекона, пов'язану з гротескним зображенням складних екзистенційних станів страху, жаху й відчаю. Вивчаючи мальовничу мову Бекона, автор робить акцент на просторовій організації картини, колірній палітрі, колористичному вирішенні. Розглядаючи семантику фігур, автор висуває гіпотезу про антинарративний характер твору. Спираючись на роботи сучасних мистецтвознавців (М. Харрісон, Л. Фікаччі, Д. Сильвестр, Дж. Рассел), автор виявляє основні джерела натхнення «Триптиха» Бекона («La Coiffure» Е. Дега, «Герніка» та «Анатомія: три жінки» П. Пікассо, «Купальниці» П. Сезанна). При цьому автор підкреслює, що Бекон, наслідуючи ідеї попередників, не зупиняється на наслідуванні, а йде далі, створює свій *style flamboyant*, «полум'яниучий стиль», який приносить йому заслужену славу.

Задучаючи оцінки провідних арт-критиків (Л. Гоуінг, Г. Мелвілл, С. Хантер), автор зазначає, що «Триптих» Бекона служить поворотною віхою в мистецтві ХХ століття, тому що він акумулює в собі негативний каїрós. Фантасмагорія неживого «світу — привида», «світу — руїни», «світу — попелу», яку Бекон майстерно розігрує в своїй картині, показує глядачеві, як світ відчужується від людини, а людина — від світу.

*Ключові слова:* живопис Англії (ХХ століття), творчість Френсіса Бекона (1909–1992), експресіонізм.

*Моя мета — не ілюстрація реальності,  
але образ, який служить концентрацією реальності.*

Френсіс Бекон

Френсіс Бекон (1909–1992) — широко відомий англійський художник-експресіоніст, майстер фігуративного мистецтва, представник Лондонської школи живопису.

Його твори вирізняє гострий гротеск, різкий контраст, гіперболізація образу, пластичні трансформації. Полотна, створені пензлем Бекона, часто шокують глядача, немов примари або фантоми, представляючи спотворені людські тіла на яскравому, безпредметному тлі. Однак художник розмірковує не про деформації пло-

ті, фізичні муки або потворність. Він зображує трагічність існування, метання душі, біль втрати. Живопис Бекона вражає своїм драматизмом, напруженим виразом жаху, страху й відчаю. Картини майстра мають величезну екзистенціальну силу, потужне емоційне напруження. Уособлюючи розвержений крик, вони матеріалізують смерть, горе й страждання.

Творчість Бекона дає ключ до розуміння трагічних подій ХХ століття, бо саме воно стало живим камертоном тієї епохальної травми й непо-

правної втрати, яку завдала людству Друга світова війна, яка перекреслила й знецінила гуманістичний ідеал.

«Три етюди до фігур біля підніжжя Розп'яття» (1944) — перший великий твір, який приніс Бекону славу (іл. 1). Художник вважав його своєю «першою зрілою роботою» [19, с. 75], «річчю, яка ознаменувала початок» [2, с. 11–12]<sup>1</sup>, де найбільш чітко й ясно проявився його «авторський почерк»<sup>2</sup>.

Картина, що була представлена 12 квітня 1945 року в галереї Лефевр (*The Levebre Gallery*), викликала грандіозний скандал: глядачі були здивовані й пригнічені; критики, навпаки, вражені й захоплені. «Публіка засудила художника за грубе зображення насильства, тоді як критика схвалила його за свіжість і експресію» [16, с. 44]<sup>3</sup>.

Знаменитий британський арт-критик Джон Рассел писав, що відкриття виставки співпало з закінченням Другої світової війни в Європі, й «публіка, перейнята духом оптимізму, йшла дивитися картини з надією, що всі жахи війни залишилися позаду, проте глядачів чекав протве-

1 Хоча до початку 1940-х років Бекон створив багато цікавих робіт і взяв активну участь у низці виставок, він був майже не відомий публіці. Критично підходячи до своєї творчості, Бекон знищив ранні полотна, за винятком «Розп'яття» (1933) і «Постаті в саду» (1936).

2 Незважаючи на те, що ця картина відзначена впливом П. Пікассо, вона водночас містить характерні риси «фірмового» беконівського стилю: яскравий однорідний фон, спотворені людські фігури, ізольоване розташування об'єктів, контраст гарячих і холодних кольорів.

3 Так, наприклад, навіть вельми консервативний мистецтвознавець Раймонд Мортімер зазначив оригінальність художньої позиції Бекона: «Хоча публіка не прийняла полотна містера Бекона, він, безумовно, дуже талановитий. Вважаю, що дар містера Бекона ігнорують лише тому, що художник вибирає шокуючий предмет зображення. <...> Картини містера Бекона, що описують його бачення того жахливого світу, в якому ми живемо, здаються мені швидше символами протесту, ніж творами мистецтва. Однак якщо суспільство оцінить по достоїнству талант містера Бекона, то ми зрозуміємо, що він може не тільки шокувати публіку, як це робить зараз, але й захоплювати» [15, с. 239].

резний сюрприз: кошмар, відображений на полотні» [18, с. 22].

Американський письменник Джонатан Літтел проникливо зауважує, що часто людям «...картини Бекона здаються жахливими, але, як каже художник, “не можна бути гірше, ніж саме життя”. <...> Бекон лише тягнеться до шаленства реальності, бо, як писав Томас Стернз Еліот, “людям найважче, коли життя реальне”» [2, с. 45–46]<sup>4</sup>.

Дійсно, важкий досвід війни справив значний вплив на творчість Бекона, спонукаючи майстра акцентувати крихкість і вразливість людського життя. Тонко передаючи безодню скорботи й відчаю, Бекон нагадує глядачеві про ефемерність нашого буття.

Мистецтво Бекона — це особлива, насичена фантазією мальовнича мова, яка має свою фONOLOGІЮ (звучання кольору й тону), морфологію (побудова форми), граматику (образи й символи), синтаксис (візуальна репрезентація знаків), композицію *etc.*

Для того щоб зрозуміти твори Бекона, «...потрібно не шкодувати часу на те, щоб розглядати їх по-справжньому, гуляючи або наодинці в галереї, або в натовпі відвідувачів зі своїми аудіофонами, або ж сидючи перед крихітними репродукціями в каталозі чи на екрані комп'ютера, довго споглядати, терпляче повертаючись від однієї до іншої» [2, с. 52].

Давайте вивчимо мальовничу мову Бекона. Про що говорить це загадкове полотно? *По-перше, привертає увагу форма картини — триптих.* Бекон не випадково обирає такий формат. Триптих органічно пов'язує простір і час, фон і фігури, ціле й частини.

Триптих — улюблена форма в творчості Бекона<sup>5</sup>. Художник розуміє триптих «як розподіл

4 Томас Стернз Еліот (1888–1965) — американо-британський поет, драматург і літературний критик, представник модернізму. Автор відомих поем «Марна земля» (1922) і «Чотири квартети» (1943), а також естетичної збірки «Священний ліс» (1920). Лауреат Нобелівської премії з літератури (1948). Цитується рядок з поеми «Чотири квартети».

5 Дотепер збереглося 28 триптихів різних форм і розмі-



Л. 1. Ф. Бекон. Три етюди до фігур біля підніжжя Розп'яття (*Three studies for figures at the base of a Crucifixion*), триптих, розмір кожної панелі 94 x 74 см, 1944, Лондон, Галерея Тейт

трех базових ритмів» [1, с. 82]. Звідси — «... триптиху притаманна не лінійна, а циркулярна організація» [1, с. 82], коли один образ плавно перетікає в інший.

Для чого Бекон використовує триптих? Якого ефекту досягає майстер? Триптих дає автору можливість чітко й ясно показати об'єкт, візуально ізолювати фігуру. Визначаючи загальну композицію, триптих водночас обмежує зв'язок фігур, відокремлює їх одну від одної.

У Бекона «...принцип триптиха такий: максимальне колірне й світлове єдність заради максимального відокремлення фігур» [1, с. 92]. Це концептуальне рішення дозволяє майстру об'ємно, багатогранно, стереоскопічно зобразити натуру, представивши її як «граничний абсолюти».

Триптих Бекона має антинарративний характер. Полотно фокусує погляд глядача, скоріше, саме на жахливій події, ніж на історичному оповіданні про неї. Виступаючи як моментальний знімок реальності, логічна концентрація миті, триптих блокує оповідальність, викликає шок, потрясіння, німоту.

рив. Решту Бекон знищив у молодості [20, с. 107]. Цей триптих до 1953 року зберігався в Еріка Холла, друга художника, а потім був переданий у галерею Тейт в Лондоні, де й виставляється зараз.

Глядач не знає історії персонажів, не має гадки про їхнє минуле чи сьогодення, проте він фізично відчуває шквал емоцій і загострення пристрастей та почуттів, які несе в собі полотно. Глядач інтуїтивно схоплює нервову, хворобливу та навіть істеричне світовідчуття, що тонко відбиває складний воєнний час.

Таким чином, триптих як традиційна сакральна форма репрезентації ідеї дозволяє Бекону не просто показати конкретних мучеників свого часу, терор і безумство кривавої війни, але й підняти свій вислів на рівень одкровення, досягти рангу естетичної істини.

*По-друге, пильну увагу привертає специфічна просторова організація картини.* «Три етюди» утворюють замкнений, автономний світ, де фігури, немов самотні виючі пси, замкнені в клаустрофобічній пастці, з тугою дивляться на нас, акумулюючи в собі енергію крику й відчаю.

Страшний і нестерпний біль, який відчувають персонажі, висловлює себе через крик, доведений до первісної, інстинктивної сили. Фізичний тиск і насильство, здійснюване над тілом, перетворює кожну істоту в м'яку біологічну масу, трансформуючи її до невпізнання.

Жахливі фігури несуть на собі відбиток спотвореної форми. «Ми не бачимо тут акта вчинен-

ня насильства, проте ясно, що це нелюдське насильство відбулося в невидимому місці за межами живописного полотна» [3, с. 13]. Спотворення форми об'єктів визначає структурний простір картини.

«Фігури Бекона, — проникливо зауважує французький філософ Жиль Делез, — здаються однією з кращих в історії живопису відповідей на питання про те, як зробити видимими невидимі сили» [1, с. 70]. Це можливо завдяки *протиставленню* двох сил: активної та реактивної.

Фактично, «...Бекон зображує не рух, а гру сил, що деформують об'єкт» [1, с. 56]. З одного боку, домінуюча сила стверджує волю до життя, або навіть, як сказав би Ніцше, волю до влади. З іншого боку, пасивний стан описує підпорядкування долі й обставинам, відсутність боротьби, бунту, опору.

«Хоча живопис Бекона знає приклади сильного нестримного руху, воно, врешті-решт, зводиться до руху на місці, до спазму, який вказує на зовсім іншу проблему — *проблему впливу на тіло невидимих сил* (саме цією глибшою причиною обумовлені тілесні трансформації)» [1, с. 56].

Таким чином, споглядаючи «Три етюди до фігур біля підніжжя Розп'яття», ми стаємо прямими свідками того страшного, жахливого насильства, яке руйнує фігури. Саме воно, як диявольська *goût le néant, пристрасть до небуття*, слухить головним сюжетом твору.

*По-третє, пильний погляд на картину виявляє, що Бекон не стільки деформує тіла, скільки звільнює їх від плоті. Фігури Бекона нагадують дивний симбіоз людини й тварини.* «Замість формальних відповідностей живопис Бекона вводить зону *нерозрізненності*, або, точніше, *нерозв'язності* між людиною й твариною» [1, с. 38]. «Людські та тваринні елементи, з яких складаються фігури, передаються двозначно» [3, с. 14]. *In stricto sensu*, вони не належать ні людині, ні тварині, а показують магічне *перетворення* одного в інше. Це апофеоз естетики потворного в її найбільш чистому, рафінованому вигляді.

По-четверте, вельми примітна колірна палітра картини. Основний колорит «Трьох етюдів» — чисті кольори та контраст, за допомогою яких Бекон добивається потужного впливу на глядача. Яскравий, насичений, отруйний колір художник використовує для фону, приглушений — для фігур.

Зачаровує вогненно-помаранчевий фон твору<sup>6</sup>. «Відтінок помаранчевого, який об'єднує всі три полотна, настільки різко впадає в очі глядачеві, що пригнічує його сприйняття» [3, с. 14]. Обпікаючи, немов язика полум'я, він маркує те чарівне місце, загадковий топос, де думка обрушується в своє несвідоме.

«Магматичний помаранчевий тон поверхні картини, — пише італійський критик Луджі Фікаччі, — засліплює нас аж до того, що простір сприймається нами як нематеріальна зона, дологічний рівень буття» [3, с. 14]. Можна довго дивитися на поверхню картини й відчувати, як зникаєш з власного погляду.

У «Трьох етюдах» колір — не просто атрибут живопису; він ще й сюжетний зміст. Полотно не стільки осяяне колоритом, скільки шоковане їм. Картина ніби виростає з Мертвого моря реальності, серед якого високі сольові стовпи сяють усіма барвами земного тяжіння.

*По-п'яте, семантика фігур.* Бліді, безликі, сірі монстри, які летять на світлому тлі як тіні загробного світу, символізують плач, крик, тугу. Злісна, засмикана фізіологія тварин відображає гнів, біль і обурення, а пластична, майже скульптурно відчутна тілесність — судоми й конвульсії.

Антропоморфні істоти, зовні схожі одна на одну, насправді зображені по-різному. Триптих побудований так, що «...кожна фігура набуває автономії, незалежності від будь-якої певної форми, з'являється як чиста сила без об'єкта, — як штормова хвиля, струмись води або пари, воронка урагану» [1, с. 46].

<sup>6</sup> Англійський мистецтвознавець Мартін Харрісон стверджує, що помаранчевий фон, який використовується Беконем в «Трьох етюдах», нав'язаний інтересом до творчості Едгара Дега, який в картині «La Coiffure» (1896) застосовує яскраво-помаранчевий колір заливки [10, с. 40].

Цікавий психологічний портрет героїв: ліва фігура нагадує людину, що перебуває в розпачі, сум'ятті, депресії<sup>7</sup>. Персонаж приречено схилив голову, як в'язень на ешафоті перед стратою. Його пригнічений стан духу підкреслює щільне драпірування, що повністю сковує будь-який рух. Центральна фігура — жалюгідна, нещасна, скляча істота з зав'язаними очима. Її очі, закриті пов'язкою, означають сліпоту, незнання, дезорієнтацію. Персонаж розгублений, наляканий, він не знає, що відбувається. Химерний злам форми показує його слабкість і безпорадність.

Права фігура схожа на атакуючу фурію. Вона несамовито волає, витягнувши довгу шию та оголивши тонкі ребра. Її безмовний крик настільки достовірний і переконливий, що глядач відчуває реальний дзвін у вухах. Худа шия персонажа, напружена як струна, хрипко виводить свою мелодію страху.

Для Бекона крик — це прийом, що дозволяє показати внутрішній біль, висловити невимовне. Синонімом слова «крик» у художника стає колір. Говорячи про ідеальне зображення крику, Бекон часто згадує про «колір, який міг би його передати, але який живописець так і не знайшов» [5, с. 35].

*По-шосте, окремі нюанси та деталі.* Цікаво, що загальне бруталне враження створюють не стільки базові компоненти твору, скільки окремі нюанси й деталі. Наприклад, такий елемент, як п'єдестал, на якому знаходяться фігури, має глибоке філософське значення. «Монстри в “Трьох етюдах”, — зауважує Луїджі Фікаччі, — піднімають свій крик в середовищі нічим не стримуваного насильства; вони балансують на хитких структурах, які символізують нестабільність їхнього власного простору» [3, с. 76]. Подібно милицям, ці структури уособлюють неміч і безсилля.

«Кожна фігура забезпечена власним табуретом як деяким просторовим придатком, який має



Лл. 2. П. Пікассо. *Герніка (Guernica)*,

полотно, олія, 349 x 776 см, 1937,

Мадрид, Центр мистецтв королеви Софії

особливе ставлення до розміщення фігури в рамках загального сприйняття простору» [3, с. 64]. Табурет або тринога стають частиною тіла героїв, підкреслюючи їх розгубленість, спустошеність, виснаженість.

Інший цікавий нюанс: чому фігури розташовуються біля підніжжя Розп'яття? Як правило, біля підніжжя Розп'яття зображують череп і кістки, нагадуючи про смерть Адама і тим самим про тлінність всього людства. Аналогічно й тут: фурії уособлюють страх, жах і відчай.

Три фігури Бекона висловлюють «...визнання того, що цивілізація сконцентрувала найбільш щирий й агонізуючий вираз болю в образах, подібних Розп'яттю. Цей біль проявляється в агонії плоті, в звірячому жорстокому поведінню з нею, у відчайдушному крику життя, яке насильно виривають з живого організму» [3, с. 64]. Провівши короткий аналіз картини, поставимо тепер просте запитання: які асоціації у нас викликає це полотно? Розмірковуючи про «Три етюди», важко утриматися від відчуття чуттєвої складності, тим більше, що строгий погляд на полотно відразу знаходить низку смислових паралелей.

Цей триптих датований 1944 роком, часом, коли свідомість Європи була вражена жахами війни. Звідси не випадково «Три етюди» Бекона викликають алюзію на «Герніку» (1937) Пабло Пікассо, де показані розірвані, понівечені бомбардуванням тіла людини й тварин (іл. 2).

<sup>7</sup> На думку Харрісона, вірогідним джерелом натхнення для лівої панелі триптиха Бекона служить графічний образ з книги барона Альберта фон Шренк Нотцінга (Albert von Shrenk Notzing) «Феномен матеріалізації» (1920) [10, с. 40].

Є ще одна асоціація. Хоча сюжет Бекона вельми оригінальний, але також помітна інтертекстуальна перекличка між темою Бекона та графічним малюнком Пабло Пікассо «Анатомія: Три жінки», який був опублікований у французькому журналі *Minotaure* (1933) (іл. 3) [17, с. 102].

П. Пікассо — один з найважливіших авторитетів для Бекона [4, с. 335]. Роботи Пікассо надихали його довгі роки<sup>8</sup>. «Бекон високо цінував ті можливості, які відкрив для нього Пікассо, і, на відміну від більшості своїх сучасників, Бекон реалізував те, що вони не змогли» [8, с. 13].

Вивчаючи візуальну деформацію фігур в «Трьох етюдах», можна легко виявити паралель між манерою П. Сезанна та Ф. Бекона. Обидва художники не тільки акцентують матеріальність і пластичну міць зображуваних предметів, але також їх конструктивність, лаконічність, узагальненість (іл. 4).

«Сезанн, можливо, першим звернувся до деформацій без трансформації, знизивши істину до тіла, — справедливо зазначає Жиль Делез і потім продовжує: — в цьому плані Бекон слідує за Сезанном: в обох деформація відбувається на формі в стані спокою» [1, с. 72].

Створюючи образ, кожен з них по-своєму деформує об'єкти, підсилює контраст фону й фігур, домагається обсягу й вагомості цілого. Майстрів не бентежить диспропорція та асиметрія, яких вимагає загальний задум композиції: головне, що пластика фігури виконана точно й бездоганно.

Тим часом, Бекон, на відміну від своїх попередників і сучасників, пропонує нову формулу, або концепт. Бекон змінює сам характер художньої творчості, перетворюючи її з пасивної фіксації умоглядних ідей в активний процес візуального формотворення.

8 У своєму інтерв'ю Девіду Сильвестру Бекон сказав: «У молодості у мене було бажання творити нові форми. <...> Мене надихали форми Пікассо, які він створив наприкінці 1920-х років. Думаю, що тут є величезна сфера для творчості, інспірована Пікассо. Ця велика область, яка поки ще мало вивчена і осмислена, має пряме відношення до образу людини. Вона пов'язана з органічною формою, але повністю спотворює її (а complete distortion of it)» [21, с. 35].

Відповідно, дивлячись на картини Бекона, здається, що його жахливі персонажі народжуються, ростуть і вмирають прямо на очах у глядача. Фігура знаходить своє автономне буття за рахунок мальовничої «формули відчуження», коли персонаж стає *alter ego* автора, його «іншим я».

Відчуження маніфестує себе через символічний образ «спорожнілого світу». Фантазмагорія неживого «світу — привида», «світу — руїни», «світу — попелу», яку Бекон майстерно розігрує в своїй картині, показує глядачеві, як світ відчужується від людини, а людина — від світу.

Формула «Трьох етюдів» гранично лаконічна: «ми — люди, чий світ зруйнований». Це — абсолютна особлива правда зорового образу, яка майже не зустрічалася в мистецтві до середини ХХ століття: персонаж живе сам по собі, як фантом, привид, нерукотворне створіння, виникаючи або зникаючи в мерехтливому сляві фарб.

Триптих отримав надзвичайно високу оцінку в середовищі художньої критики. Підкреслюючи епохальне значення картини для сучасного мистецтва, Джон Рассел писав в 1971 році: «В Англії існував живопис і до «Трьох етюдів», і після них, однак ніщо так радикально не відокремлює два періоди один від одного, як цей твір» [18, с. 22].

На думку Роберта Мелвілла, триптих Бекона служить поворотною віхою в мистецтві Англії, тому що він акумулює в собі негативний *каїрós*<sup>9</sup>. «Хоча творіння Бекона дуже нагадують атмосферу концентраційного табору, та сміливість і свобода, з якою вони виконані, перетворюють їх у спосіб особистого свідчення про світ» [14, с. 423].

Аналогічно вважає Луджі Фікаччі: «"Три етюди" демонструють резонанс вселенського болю, що спалює всі ефемерні бачення в своїй асоціації з трагедією, експресія якої могла б обмежитися ілюстрацією одного випадкового факту. Те, що провокує біль в цій роботі, було самим буттям і раною, яку воно неминуче завдає як умову свого переживання» [3, с. 77]. «По суті, "Три етюди"... та інші ідіосинкразичні образи 1940–1950-х ро-

9 *Каїрós* (грец.) — особливий, значущий момент часу.

ків, — зазначає Сем Хантер, — свідчать про травму Другої світової війни та наслідки холодної війни, але вони також свідчать про більш глибоку схильність людини до насильства» [12, с. 30].

«Варто підкреслити, — продовжує Хантер, — що для Бекона біль і страждання не є виключно тим, що пов'язано з атрибутами війни або її руйнівними наслідками. Біль є також індивідуальний стан, невіддільний від суб'єктивного сприйняття» [12, с. 30].

Бекон демонструє трагедію існування. «Він має справу з явним вираженим екзистенційним страхом і глибоким почуттям відчаю, просуваючи своє особисте розуміння страждання ще далі, ніж це роблять Жан Дюбюффе або Альберто Джакометті в своїх творіннях» [12, с. 28].

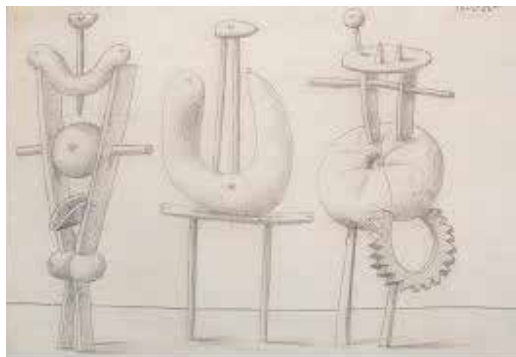
«Бекон включає в своє мистецтво алюзії на Голокост і табори смерті, візуальні свідчення про яких з'явилися тільки після Другої світової війни...» тому, що «...його заклопотаність терором була інстинктивно театральною й вельми тривожною за своїм психологічним впливом» [12, с. 28].

«З тонким смаком сюрреалістичного кошмару Бекон створює образи, що показали всю міць відчаю післявоєнної Європи, з тією дикістю та оригінальністю, які забезпечили йому особливе місце серед сучасних Кассандр (*despair postwar Europe with a vehemence and originality that earned him a special place among contemporary Cassandras*)» [12, с. 28]<sup>10</sup>.

Так, Бекон часто звинувачують в поганому смаку, в шокуючих сюжетах, в брутальних сценах, але при цьому немає ніяких сумнівів в тому, що він — талановитий художник. Його твори вимагають серйозного й детального аналізу, багатого асоціативного мислення, тонкої чутливості.

Фатальні образи Бекона — це бачення, передчуття, пророцтва, передбачення, за допомогою яких він застерігає людство від прийдешньої

10 Кассандра — в давньогрецькій міфології — троянська царівна, дочка Пріама та Гекуби. Аполлон наділив її даром пророцтва. Кассандра передбачила загибель Трої, але їй ніхто не повірив. Пізніше ім'я Кассандри стало прозивним, що означає «вісницю нещастя».



Лл. 3. П. Пікассо. Анатомія: Три жінки (*Anatomía: tres mujeres*), папір, картон, 50 x 70 см, 1933,

Succession Picasso / DACS

катастрофи. Полотна художника змушують нас задуматися про вірність того історичного шляху, який обрала сучасна цивілізація.

Реальність здається Бекону значно небезпечнішою й трагічнішою, ніж найстрашніша вигадка. Однак він не тікає від дійсності в потойбічні далі несвідомих мрій, а, навпаки, створюючи моторошні картини, прагне допомогти людині знайти вихід з глухого кута.

Бекон творить свою міфологію — але не міфологію минулого, а драматичну міфологію майбутнього. Його мистецтво, подібно роману-антиутопії, попереджає про кризу, тоталітаризм, екологічні та техногенні катастрофи. Закликаючи суспільство до гуманізму, Бекон стає рупором епохи.

У 1988 році Бекон пише «Другу версію “Триптиха 1944”». Свій шедевр він представляє публіці в 1989 році на художній виставці «Нові картини Френсіса Бекона, Франка Ауербаха та Рональда Китаю» в галереї Мальборо (*Marlborough Fine Art Gallery*) в Лондоні.

Друга версія картини дещо відрізняється від оригіналу. Розмір полотна в два рази перевищує оригінал. Пропорції фігур по відношенню до цілого майже ті ж самі, але вони займають меншу частину полотна, ніж фігури першої версії. Яскраво-оранжевий фон поступається місцем бордово-червоному.

У правій фігурі змінена нижня частина тіла. Будучи занурена в глибоку порожнечу, вона немов потопає в кривавій безодні. Якщо в першій версії картини драпірування, яким накрита фігура, різко контрастує з тілом, то в другій версії драпірування, навпаки, зливається з ним, утворюючи дивний симбіоз органічної і неорганічної матерії.

У лівій фігурі голова трохи піднята, через велику кількість волосся помітне якщо не око, то очниця, що грізно позирає на глядача. Стіл, на якому сидить монстр, схожий на почесний «п'єдестал слави». Ребра чудовиська пофарбовані в чорно-сірий колір, нагадуючи хворобливе затемнення на рентгенографічному знімку.

Центральна фігура розташовується на вузькій дерев'яній тринозі, яку використовують в якості штатива для старих фото- або кінокамер, — тобто на особливому об'єкті, за допомогою якого створюється меморіальний або художній образ. «Ця незвичайна тринога, — вважає Джонатан Літтел, — явно відіграє роль символу в живопису» [2, с. 62].

Перед фігурою майстер поміщає іншу триногу, нижче, досить незвичайну, з дивно зігнутим доважком, зробленим з двох шматків дерева, які з'єднані на кінці болтом. Недбало залишений незакінченим в 1944 році, болт любовно прописаний на полотні 1988 року.

Пильну увагу глядача привертає ще один, абсолютно новий болт, якого не було на першій картині. Цей болт, що міцно скріплює тіло й шию фігури, дуже схожий на металеву пластину, яку застосовують для лагодження старих, зламаних речей.

Що ж означає цей образ? Кого він уособлює? Невже художника? «Це сам Бекон», — стверджує Джонатан Літтел<sup>11</sup> [2, с. 38]. «У центральному бі-

оморфі триптиха легко впізнати свого роду автопортрет» [2, с. 63]. В кінці 1988 — на початку 1989 років «відчуття розпаду в Бекона було дуже сильним» [2, с. 39].

Навіщо Бекон переписує свою картину майже через півстоліття? Літтел вважає, — і я з ним солідарна, — що «Три етюди» в вишуканих багряних тонах є повернення Бекона до того, з чого він почав. «Живописець, відчуваючи близькість смерті, повертається до моменту свого народження як художника, щоб продемонструвати, який великий шлях він пройшов» [2, с. 39].

Тут «Френсіс Бекон, подібно піаністу Гленну Гульду, добровільно жертвує грубістю, пульсуючим гнівом і дикою енергією оригіналу заради чудової ліричної елегантності — томної, чуттєвої і, найголовніше, просякнутої духом живопису» [2, с. 69]<sup>12</sup>.

Дійсно, лірична віртуозність другої версії «Трьох етюдів», її ясна палітра, строго вивірені, майже ювелірні, пропорції в більшій мірі відповідають світовідчуттю «пізнього» Бекона, де лють і епатаж бунту молодості змінюється зрілим і спокійним усвідомленням неминучого.

Близьку інтерпретацію також пропонує знаменитий англійський художник і критик Лоуренс Гоуінг. Коментуючи другу картину Бекона, він підкреслює її *автореференціальний* характер. Апетлюючи до самої себе, картина, крізь призму відмінності й повторення, розкриває сутність того почерку, який став авторським «я» художника.

«Нещодавно Бекон написав добре продуманий парафраз "Трьох етюдів", який, хоча і відрізняється від оригіналу за формою, в той же час відсилає до нього як того, що репрезентує його вихідну точку. <...> Тут думка 45-річної давності служить не стільки повторенням, — нехай на-

11 Бекон вважав, що художник повинен не зображати натуру, а висловлювати своє ставлення до неї: з одного боку, дивитися на неї відсторонено, а з іншого — ідентифікувати себе з нею, щоб краще розкрити її внутрішній стан. Тому в багатьох персонажах картин Бекона можна побачити схожість з самим художником.

12 Літтел порівнює жест Бекона з жестом відомого канадського піаніста Гленна Гульда (1932–1982), який почав свою професійну музичну кар'єру з віртуозного виконання найскладніших «Голдбер-варіацій» Йоганна Себастьяна Баха, що принесли йому світову славу в 1955 році, і який завершив її, фактично, тим же твором, виконаним в 1981 році незадовго до смерті.



віль ретроспективним, — скільки живим нагадуванням про важливу віху в розвитку нашої традиції» [8, с. 13].

Дивлячись на другу версію картини, ми виявляємо, що «вихідним натхненням Бекона були не стільки самі фігури як такі, скільки їх біоморфні абстракції» (*his basic inspiration were not figures in themselves so much as their biomorphic abstractions*) [8, с. 13].

Саме абстракція стала для Бекона тією «нульовою точкою», відштовхуючись від якої він знаходить свою подальшу перспективу. З абстракції, подібно силам, що містяться в нескінченно малих фізичних величинах, виникає інший світ, — світ образів настільки ж похмурий, як і багатий, — в якому сконцентрований індивідуальний досвід художника.

Цей *regarde en arrière*, «погляд, кинутий назад», показує, що Бекон успадковує ідеї Е. Дега, П. Сезанна, П. Пікассо, але не зупиняється на наслідуванні, а йде далі, шукає своє місце в історії мистецтва, створює власний *style flamboyant*, «полум'яніючий стиль», який приносить йому заслужену славу<sup>13</sup>.

«Френсіс Бекон, — пише Гоуінг, — блискуче демонструє нам те, як сучасний художник, щоб скористатися традицією, при цьому не підпорядковується їй повністю та не розчиняється в ній цілком, — тобто показує, як він вільно використовує традицію, але без зайвого традиціоналізму» [8, с. 16].

«Ми могли б назвати таку демонстрацію унікальною, якби не одна паралель: Пікассо, який використовував традицію, запозичуючи ідеї у Енгра. Однак в усьому іншому Бекон був єдиним, хто, відправляючись в шлях до минулого, використовував традиційну зброю тонального жи-



Лл. 4. П. Сезанн. Купальниці (*Les baigneuses*),

полотно, олія, 33 x 40 см, 1870,

Приватне зібрання

вопису та моделювання світла й тіні абсолютно по-новому» [8, с. 16].

Можна побачити й інший нюанс, який пов'язаний зі зміною подачі живописного об'єкта. Хоча образи, створені Беконем, безумовно, жакливі, однак, з естетичної точки зору, вони дуже витончені й граціозні. Пізні твори майстра створюють неперевершений драматичний ефект.

«Як це не парадоксально, — проникливо зауважує Сем Хантер, — але навіть в свої найстрашніші й шокуючі творіння Бекон привносить значну частку катарсису» [12, с. 31]. Тут, в граничному струсі основ нашої свідомості, корениться саме осереддя мистецтва Бекона.

Дійсно, картини Бекона справляють незабутнє враження на глядача<sup>14</sup>. Конвульсивна краса його полотен, — що гостро й безжално розкриває спустошення суб'єкта й реальності, яке призводить до втрати ними своєї істини, — дає стимул до запитування про буття, моральне очищення, набуття нового сенсу життя.

У своєму вступі до каталогу ретроспективної виставки Бекона в Москві Грей Гаурі також акцентує незвичайну красу образів художника. «Хоча Бекон передає той ж самий стан занепа-

13 Сам Бекон досить скромно оцінював своє мистецтво. В інтерв'ю Девіду Сильвестру він сказав: «Можливо, я унікальний в своєму шляху і, можливо, буде марнославством сказати так. Я не думаю, що я обдарований. Я просто думаю, що я сприйнятливий» (Perhaps I am unique in that way; and perhaps it is a vanity to say such a thing. But I do not think I am gifted. I just think I am receptive) [21, с. 141].

14 Ймовірно, саме з цієї причини, «незважаючи на демонізм образів Бекона, твори його пензля виявляються ближче до імпресіоністів Франції, ніж до експресіоністів Північної Європи» (*Despite the demonism of Bacon imagery, his brushwork is closer to the French impressionists than Northern European expressionists*) [12, с. 31].



Лл. 5. Друга версія «Триптиха 1944»

(*Second Version of «Triptych 1944»*),

триптих, розмір кожної панелі 198 x 147,5 см, 1988,

Лондон, Галерея Тейт

ду цивілізації, який ми знаходимо в поемі Еліота «Безплідна земля», в його живописі переважає скоріше надія, ніж огида» [9, с. 20]<sup>15</sup>.

Поява другої версії «Трьох етюдів» в 1988 році викликала широкий резонанс в інтелектуальному середовищі. Одні критики (Луїджі Фікаччі, Денніс Фарр, Джеймс Деметріон, Джонатан Мід) оцінили її дуже високо. Інші, навпаки, зустріли стримано й прохолодно (Джеймс Хьюман).

Відомо, що класичні записи після ремастерингу втрачають щось ледь вловиме, але дуже важливе в звучанні. З «Етюдями», — вважає Джеймс Хьюман, — відбувається щось подібне: діставши в розмірах і зовнішньому лиску, триптих помітно втрачає в своєму первісному хтоничному жаху.

Оригінальні «Етюди» волають глядачеві прямо в обличчя, підриваючи його внутрішній спокій. Вони втілюють справжнє пекло, інферналь-

15 Багато полотен Бекона арт-критики порівнюють з поетичними творами Еліота. Тут важливим моментом є визнання самого художника щодо джерел свого натхнення: «Мене завжди захоплювали кращі поети. Есхіл, Софокл, Шекспір. Я був дуже захоплений Еліотом, що володіє, як мені здається, чудовим почуттям стилю. <...> Часто улюблені поети надихали мене навіть сильніше улюблених художників. <...> Іноді я думаю, що з мене краще вийшов би поет, ніж художник» [21, с. 55].

не, неконтрольований потік хаотичних сил. А ремейк більш легкий, культурний, аристократичний. Він так і проситься в дорогий інтер'єр, елегантний салон тонкого знавця живопису.

«Хоча триптих 1988 року є більш відточеною мальовничою роботою, ніж триптих 1944 року, він, однак, втрачає гостроту, ефектність і емоційність оригіналу... <...> Більш вишукана та витончена техніка письма, що представлена у другому полотні, позбавляє образ його дикої сили й могутності» [11, с. 19].

Денніс Фарр, навпаки, стверджує, що «друга версія картини нічим не поступається першій», а яскраво-червоний, пурпурний фон надає їй особливу «властивість величі, яка вельми вражає та дуже ефектна» (*a majestic quality, which is very impressive and highly effective*) [7, с. 217].

Джеймс Деметріон також вважає, що пізня версія «Трьох етюдів» досить цікава. «Не дивлячись на колористичні відмінності, друга версія картини сягає тієї ж сили й могутності впливу на глядача, як і перша» [6, с. 7]. Інше колірне рішення робить картину розкішною, чарівною, феєричною.

Аналогічно вважає й Джонатан Мідс: «Друга версія триптиха не менше вдала, ніж перша... <...> Її фон ретельно перероблений в бік контрасту, чіткіше нюансований і різкіше відтінений та дає більш інтенсивне й глибоке враження, ніж помаранчевий фон версії 1944 року» [13, с. 24].

Луїджі Фікаччі відзначає, що дивлячись на картину 1988 року, розумієш: «...біль фігур в «Трьох етюдах» не вгамований, хоча й втратив свою хворобливу гостроту. Він зазнав еволюцію в довгій серії різних втілень, проте глядач відчуває те ж саме хвилювання, той же самий ефект віддзеркалення» [3, с. 77].

В пізнішій версії картини Бекон не тільки переосмислює класичний сюжет про страждання людини в контексті сучасних війн і катаклізмів, але також підсилює старий мотив. Полотно набуває духовного, піднесеного й навіть пророчого сенсу, який наближує його до творів сакрального мистецтва.

«На відміну від ранніх триптихів, нове полотно виконане в монументальному масштабі й функціонує аналогічно найбільш грандіозним монументальним вівтарним роботам історичного живопису, оскільки генерує всеосяжний, наповнений символами всесвіт» [3, с. 57–58].

Однак, незважаючи на різні оцінки, які критики дають обом версіям, всі дослідники солідарні в тому, що «Три етюди до фігур біля підніжжя Розп'яття» являють собою оригінальне й новаторське полотно, де, немов у дзеркалі, відбилосся справжнє обличчя цілої епохи.

З одного боку, «Три етюди» апелюють до вічності, бо картина символічно зображує основоположні людські зв'язки, які виражають сутність нашого буття в тих моральних цінностях, що зберігають своє значення для індивіда навіть на смертному одрі, *in extremis*.

З іншого боку, «Три етюди» зачіпають базові, фундаментальні шари досвіду присутності людини тут і зараз, *hic et nunc*, привносячи в нього історичну динаміку, властиву ХХ століттю, бо картина експлікує не тільки руйнування світу,

або об'єкта, а й відповідне даному процесу моральне падіння, «духовне зубожіння» суб'єкта.

Таким чином, триптих Бекона — видатне явище естетичного ряду, де «...художник трансформує свій екзистенційний досвід у відчуття іта висловлює його з вселенської силою» [3, с. 19]. Сьогодні полотно живе особливо бурхливим і насиченим життям, надихаючи на подвиг нове покоління молодих творців.

Безумовно, «Три етюди до фігур біля підніжжя Розп'яття» — це «одна з найбільш радикальних амбіцій сучасного мистецтва, де справжнім сюжетом твору стає саме мистецтво» [3, с. 19]. Експеримент Бекона репрезентує пошук самоідентичності художника в небезпечне «атомне століття».

Геній англійського майстра, — навіть якщо його умовно редукувати до створених ним творів, — все ж дорівнює нескінченному числу можливих точок зору на його творчість. Саме таке багатство інтерпретацій дозволяє мистецтвознавцям справедливо говорити про невичерпність беконівської спадщини.

## Література

1. Делез Ж. Фрэнсис Бэкон: логика ощущения. М.: Machina, 2011. 176 с.
2. Литтелл Дж. Триптих: три этюда о Фрэнсисе Бэконе. М.: Ad Marginem, 2013. 144 с.
3. Фикаччи Л. Фрэнсис Бэкон. М.: Арт-родник, 2008. 96 с.
4. Ayrton M. Art // Spectator. 1945. 13 April. P. 334–335.
5. Cork R. Face to Face: Interviews with Artists. London: Tate Publishing, 2015. P. 30–39.
6. Demetrios J. Foreword // In: "Francis Bacon. The Exhibition Catalogue" [with foreword by J. Demetrios, essays by L. Gowing and S. Hunter]. Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, and Smithsonian Institution, 1990. P. 7–9.
7. Farr D. After word // In: "Francis Bacon: A Retrospective Exhibition Catalogue" [with contributions by D. Farr, M. Peppiatt and S. Yard]. New Haven: Yale Center of British Art, and New York: Harry Abrams Publishing, 1999. P. 210–217.
8. Gowing L. Francis Bacon: The Human Presence // In: "Francis Bacon. The Exhibition Catalogue" [with foreword by J. Demetrios, essays by L. Gowing and S. Hunter]. Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, and Smithsonian Institution, 1990. P. 11–26.
9. Gowrie G. Francis Bacon's Painting // In: "Francis Bacon. The Exhibition Catalogue". London: British Council and Marlborough Fine Art, 1988. P. 5–25.
10. Harrison M. In Camera: Francis Bacon: Photography, Film and the Practice of Painting. London: Thames and Hudson, 2005. 256 p.
11. Hyman J. Francis Bacon: a Life in Painting. London: Simon & Shuster, 2009. 88 p.
12. Hunter S. Metaphor and Meaning in Francis Bacon // In: "Francis Bacon. The Exhibition Catalogue" [with foreword by J. Demetrios, essays by L. Gowing and S. Hunter]. Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, and Smithsonian Institution, 1990. P. 27–38.
13. Meades J. Raw, Embarrassing, Nihilistic // New Statesman. 1988. 6 February. P. 24.
14. Melville R. Francis Bacon // Horizon. December 1949 — January 1950. Vol. 20. P. 419–423.
15. Mortimer R. At the Levebre // New Statesman and Nation. 1945. 14 April. P. 239.
16. Peppiatt M. Francis Bacon: Anatomy of Enigma. London: Weidenfeld & Nicholson, 2012. 448 p.
17. Peppiatt M. Francis Bacon: Studies for a Portrait. New Haven: Yale University Press, 2008. 272 p.
18. Russell J. Francis Bacon. New York: Norton, 1971. 242 p.
19. Schmied W. Francis Bacon: Commitment and Conflict. Munich: Prestel, 1996. 200 p.
20. Sylvester D. Looking Back at Francis Bacon. London: Thames and Hudson, 2000. 272 p.
21. Sylvester D. The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon. London & New York: Thames and Hudson, 1987. 207 p.

## References

1. Delez Zh. *Frensis Bekon: logika oschuscheniya*. M.: Machina, 2011. 176 s.
2. Littel Dzh. *Triptih: tri etyuda o Frensise Bekone*. M.: Ad Marginem, 2013. 144 s.
3. Fikachchi L. *Frensis Bekon*. M.: Art-rodnik, 2008. 96 s.
4. Ayrton M. *Art // Spectator*. 1945. 13 April. P. 334–335.
5. Cork R. *Face to Face: Interviews with Artists*. London: Tate Publishing, 2015. P. 30–39.
6. Demetrian J. Foreword // In: “Francis Bacon. The Exhibition Catalogue” [with foreword by J. Demetrian, essays by L. Gowing and S. Hunter]. Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, and Smithsonian Institution, 1990. P. 7–9.
7. Farr D. After word // In: “Francis Bacon: A Retrospective Exhibition Catalogue” [with contributions by D. Farr, M. Peppiatt and S. Yard]. New Haven: Yale Center of British Art, and New York: Harry Abrams Publishing, 1999. P. 210–217.
8. Gowing L. Francis Bacon: The Human Presence // In: “Francis Bacon. The Exhibition Catalogue” [with foreword by J. Demetrian, essays by L. Gowing and S. Hunter]. Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, and Smithsonian Institution, 1990. P. 11–26.
9. Gowrie G. Francis Bacon's Painting // In: “Francis Bacon. The Exhibition Catalogue”. London: British Council and Marlborough Fine Art, 1988. P. 5–25.
10. Harrison M. *In Camera: Francis Bacon: Photography, Film and the Practice of Painting*. London: Thames and Hudson, 2005. 256 p.
11. Hyman J. *Francis Bacon: a Life in Painting*. London: Simon & Shuster, 2009. 88 p.
12. Hunter S. Metaphor and Meaning in Francis Bacon // In: “Francis Bacon. The Exhibition Catalogue” [with foreword by J. Demetrian, essays by L. Gowing and S. Hunter]. Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, and Smithsonian Institution, 1990. P. 27–38.
13. Meades J. *Raw, Embarrassing, Nihilistic // New Statesman*. 1988. 6 February. P. 24.
14. Melville R. *Francis Bacon // Horizon*. December 1949 — January 1950. Vol. 20. P. 419–423.
15. Mortimer R. *At the Levebre // New Statesman and Nation*. 1945. 14 April. P. 239.
16. Peppiatt M. *Francis Bacon: Anatomy of Enigma*. London: Weidenfeld & Nicholson, 2012. 448 p.
17. Peppiatt M. *Francis Bacon: Studies for a Portrait*. New Haven: Yale University Press, 2008. 272 p.
18. Russell J. *Francis Bacon*. New York: Norton, 1971. 242 p.
19. Schmied W. *Francis Bacon: Commitment and Conflict*. Munich: Prestel, 1996. 200 p.
20. Sylvester D. *Looking Back at Francis Bacon*. London: Thames and Hudson, 2000. 272 p.
21. Sylvester D. *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*. London & New York: Thames and Hudson, 1987. 207 p.

**Азарова Ю. О. Експресія страху, жаху і відчаю у живопису Ф. Бекона: «Три етюди до фігур біля підвалин Розп'яття» (1944)**

**Анотація.** У статті представлений детальний аналіз одного із знакових полотен Ф. Бекона — «Три етюди до фігур біля підвалин Розп'яття» (1944), а також його пізньої варіації — «Другої версії "Триптиха 1944"», написаної в 1988 році. Застосовуючи іконологічний метод, автор показує специфіку художньої інтенції Бекона, пов'язану з гротескним зображенням складних екзистенційних станів страху, жаху й відчаю. Вивчаючи мальовничу мову Бекона, автор робить акцент на просторовій організації картини, колірній палітрі, колористичному вирішенні. Розглядаючи семантику фігур, автор висуває гіпотезу про антинарративний характер твору. Спираючись на роботи сучасних мистецтвознавців (М. Харрісон, Л. Фікаччі, Д. Сильвестр, Дж. Рассел), автор виявляє основні джерела натхнення «Триптиха» Бекона («La Coiffure» Е. Дега, «Герніка» і «Анатомія: три жінки» П. Пікассо, «Купальниці» П. Сезанна). При цьому автор підкреслює, що Бекон, наслідуючи ідеї попередників, не зупиняється на наслідуванні, а йде далі, створює свій *style flamboyant*, «палаючий стиль», який приносить йому заслужену славу.

Залучаючи оцінки провідних арт-критиків (Л. Гоуінг, Г. Мелвілл, С. Хантер), автор зазначає, що «Триптих» Бекона служить поворотною віхою в мистецтві ХХ століття тому, що він акумулює в собі негативний каїрос. Фантасмагорія неживого «світу — привида», «світу — руїни», «світу — пополу», яку Бекон майстерно розігрує в своїй картині, показує глядачеві, як світ відчужується від людини, а людина — від світу.

*Ключові слова:* живопис Англії (ХХ століття), творчість Френсіса Бекона (1909–1992), експресіонізм.

**Azarova Y. O. Expression of fear, horror and despair in bacon's painting: "three etudes for figures at the base of the crucifixion" (1944)**

**Abstract.** The article presents a detailed analysis of one of F. Bacon's main pictures — "Three Etudes for Figures at the Base of the Crucifixion" (1944), as well as its late variation — "The Second Version of the Triptych 1944" (1988). Author uses the iconological method and shows the specifics of Bacon's artistic intention that associates with the grotesque depiction of complex existential motifs of fear, horror and despair. Author studies a painting language of Bacon and focuses on the spatial organization of work, color palette, visual solution. Author considers the semantics of the figures and hypothesizes on the anti-narrative nature of this work.

Author relies on the books of contemporary art historians (M. Harrison, L. Ficacci, D. Sylvester, J. Russell) and identifies the main sources of inspiration by Bacon's "Triptych" ("La Coiffure" by E. Degas, "Guernica" and "Anatomy: Three Women" by P. Picasso, "Bathers" P ezanne). At the same time, author emphasizes that Bacon, who inherits the ideas of his predecessors does not stop at imitation, but goes further and creates his own *style flamboyant*, a "fiery style" that brings him well-deserved fame.

The author draws on the assessments of leading art critics (L. Gowing, G. Melville, S. Hunter) and notes that Bacon's "Triptych" serves as a turning point in the art of the 20th century, because this work accumulates a negative каїрос. The phantasmagoria of the lifeless "ghost world", "world ruins", and "world ashes" that Bacon plays in his picture shows the viewer how the world is alienated from man and man is alienated from the world.

*Keywords:* painting of England (20th century), Francis Bacon (1909–1992), expressionism.