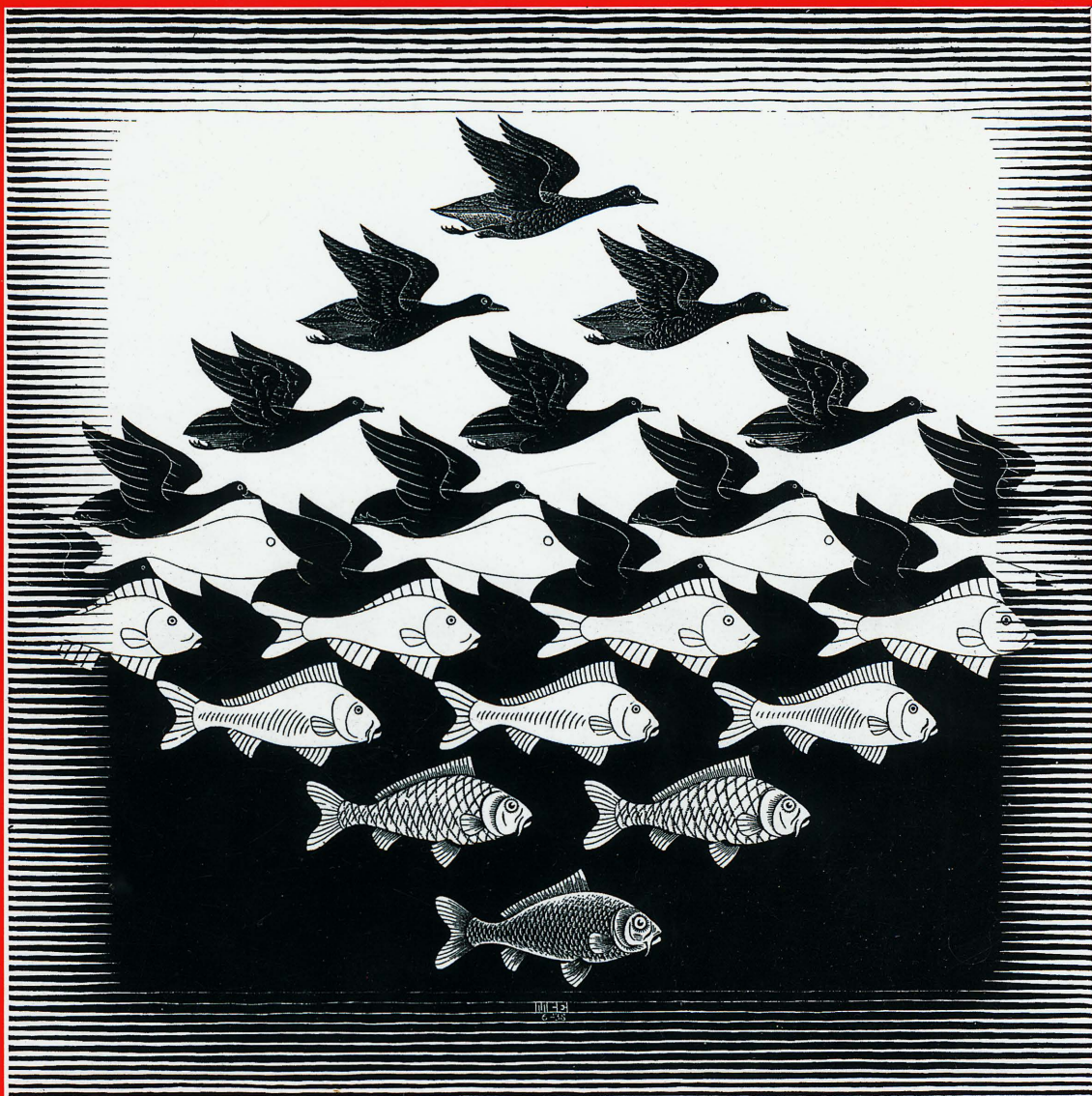




М.К.ЭШЕР®

Графика

TASCHEN



«Я считаю свою работу самой красивой и самой безобразной».

М.К.ЭШЕР

М.К. ЭШЕР[®]

Графика

Предисловие и аннотации художника

TASCHEN / АРТ-РОДНИК

УДК 73/76
ББК 85.103(3)
Э 98

НА ОБЛОЖКЕ:
Небо и вода I. 1938
Продольная гравюра. 44 x 44 см

НА ОБОРОТНОЙ СТОРОНЕ ОБЛОЖКИ:
М.К. Эшер
Фотография Бруно Эрнста

© 2008 TASCHEN GmbH
Hohenzollemring 53, D-50672 Köln
www.taschen.com
© 1989 for all M.C. Escher reproductions:
Cordon Art - Baarn - Holland
This title was published in 1959 by
Koninklijke Erven J.J. Tijl N.V.,
Zwolle, under the title
M.C. Escher «Grafiek en Tekeningen»

Оригинальное издание «M.C. Escher»

Главный редактор Т. Хлебнова
Перевод с английского А. Ильф
Редактор Л. Семенова
Художественный редактор Н. Дреничева
Корректор Л. Гордеева

Подписано в печать 25.10.2007. Формат 185 x 230 мм
Гарнитура Newton. Бумага мелованная глянцевая. Тираж 3000 экз.

© Издательство АРТ-РОДНИК, издание на русском языке, 2008
125319 Москва, ул. Красноармейская, 25
Т/факс: (495) 151-2956; 151-4521
125319 Москва, а/я 42
info@artrodnik.ru
www.artrodnik.ru

Отпечатано в Германии
ISBN 978-5-88896-082-0

Содержание

Предисловие	5
Классификация и аннотации	7
Биографические сведения	16

I. Ранние гравюры

1	Вавилонская башня
2	Кастровальва
3	Пальма
4	Портрет Г.А.Эшера
5	Флюоресцирующее море
6	Собор Св. Петра, Рим
7	Сон

II. Упорядоченное членение плоскости

8	Лебеди
9	Всадники
10	Две пересекающиеся плоскости
11	День и ночь
12	Солнце и луна
13	Небо и вода I
14	Небо и вода II
15	Освобождение
16	Развитие I
17	Verbum
18	Сферическая поверхность с рыбами
19	Дорога жизни II
20	Меньше и меньше
21	Водовороты
22	Предел - круг I
23	Предел - квадрат
24	Предел - круг III
25	Предел - круг IV
26	Рыбы и чешуйки
27	Бабочки
28	Рептилии
29	Цикл
30	Встреча
31	Магическое зеркало
32	Метаморфоза
33	Судьба
34	Мозаика I
35	Мозаика II

III. Беспредельные пространства

36	Глубина
37	Членение пространства кубами
38	Три пересекающиеся плоскости

IV. Пространственные кольца и спирали

39	Узлы
40	Лист Мёбиуса II

41	Концентрические сферы
42	Спирали
43	Сферические спирали
44	Лист Мёбиуса I
45	Спираль
46	Бесконечное единение

V. Зеркальные отражения

47	Покрытая рябью поверхность
48	Лужа
49	Три мира
50	Натюрморт с отражающим шаром
51	Рука с отражающим шаром
52	Три шара II
53	Капля росы
54	Глаз

VI. Инверсия

55	Куб с магическими полосами
56	Выпуклость и вогнутость

VII. Многогранники

57	Двойной астероид
58	Четырехгранный астероид
59	Порядок и хаос
60	Гравитация
61	Звезды
62	Плоские черви

VIII. Относительность

63	Другой мир II
64	Вверху и внизу
65	Скручивайся!
66	Дом лестниц
67	Относительность

IX. Противоречие между плоскостью и пространством

68	Три шара I
69	Рисующие руки
70	Балкон
71	Дорические колонны
72	Выставка гравюр
73	Дракон

X. Невозможные сооружения

74	Бельведер
75	Вверх и вниз
76	Водопад



Восемь голов. 1922. Продольная гравюра, штамп
Первое упорядоченное членение плоскости, сделанное
Эшером, студентом харлемской Школы архитектуры и де-
коративного искусства, в ранней стадии его увлечения рит-
мическими повторами. На оригинальной деревянной дос-
ке были вырезаны восемь голов – четыре мужских и че-
тыре женских. Поверхность может быть заполнена до
бесконечности соприкасающимися оттисками.

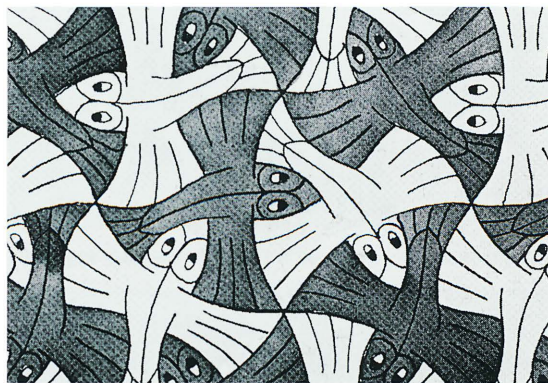
Предисловие

Тот, кто с самой юности увлекался техникой печатной графики, может достичь такого уровня, когда его идеалом станет абсолютное техническое совершенство. Доскональное овладение ремеслом настолько поглощает все его время и занимает все его мысли, что даже выбор темы подчиняется желанию исследовать отдельные аспекты техники. Разумеется, есть огромное удовлетворение в том, чтобы добиться высокого художественного мастерства и тончайшего понимания свойств материала, в том, чтобы целеустремленно, с полным знанием дела использовать доступные инструменты – и в первую очередь свои собственные руки!

В подобном состоянии самообмана я пребывал много лет подряд. Однако наступил момент, когда с глаз моих словно спала пелена. Я обнаружил, что техническое мастерство – больше не единственная моя цель: меня охватило иное желание, о существовании которого я никогда не подозревал. Меня стали посещать идеи, совершенно не связанные с искусством графики, и эти представления до того зачаровали меня, что мне захотелось передать их другим. Но не словами: мои мысли были облечены в ментальные образы, доступные другим только в образах визуальных. Внезапно технология передачи образа утратила былое значение. Конечно, многолетнее изучение техники графических искусств пошло мне на пользу; ремесло стало не только моей второй натурой, но и крайней необходимостью при переходе к репродукционной технике, открыв мне возможность одновременно общаться с широкой публикой, чего, собственно, я и добивался.

Если сравнить способ создания графического листа в период моего увлечения техникой со способом создания отпечатка, выражающего определенный ход моей мысли, становится очевидно, что они диаметрально противоположны. Часто, в прошлом, из груды набросков я выбирал один, казавшийся мне подходящим для репродукции с помощью техники, представлявшей для меня интерес в тот момент. Но теперь из освоенных мною репродукционных техник я избираю лишь одну, которая лучше других способна выразить идею, зародившуюся в моей голове.

В настоящее время я различаю две четкие стадии в развитии графического образа. Процесс начинается с поисков визуальной формы, максимально ясно передающей ход мысли художника. Далеко не сразу я убеждаюсь, что этот ход мысли полностью выкристаллизовался в моем мозгу. Однако ментальный образ – совсем не то, что визуальный, и как бы художник ни лез из кожи вон, ему никогда не удастся схватить полноту того совершенства, которое царит в его представлении, того совершенства, которое, как ошибочно полагают, можно «увидеть». После множества попыток, исчерпав почти все возможности, мне наконец удается воплотить свою прекрасную мечту в несовершенную визуальную форму подробного концептуального наброска. После этого, к моему величайшему



Упорядоченное членение плоскости № 99. VIII.1954

облегчению, наступает вторая фаза: исполнение графического отпечатка. Теперь мозг отдыхает: работают только руки.

В 1922 году я закончил харлемскую Школу архитектуры и декоративного искусства, где преподавателем графики был Самуэль Йессерун де Мескита. Как и большинство его учеников, я долго находился под влиянием могучей индивидуальности художника. В те времена гравюра на дереве, или продольная ксилография (выполняющаяся на досках из мягкого грушевого дерева продольного распила, где линии и пятна обрезаются ножами и стамесками, а дерево между линиями выбирается особым долотом), была гораздо более популярна у художников-графиков, чем сейчас. От своего преподавателя я унаследовал любовь к дереву продольного распила, не говоря уже обо всем остальном, – вечная ему благодарность за то, что он научил меня владеть этим материалом. Первые семь лет пребывания в Италии я работал исключительно с досками продольного распила, которые соответствовали моим крупноформатным гравюрам куда лучше, чем плотное дорогое дерево поперечного распила. В припадке юношеского безрассудства я резал огромные доски грушевого дерева (не меньше чем 70 x 50 см). Лишь в 1929 году я выполнил первую литографию, а еще через два года обратился к торцовой ксилографии (доска поперечного распила из твердых пород дерева режется специальным резцом – штихелем). Однако и по сей день продольная гравюра остается моей любимой. В том случае, если художник для воплощения своей идеи хочет добиться максимальной насыщенности тона или максимальной полихромии, одной гравюрной доски ему недостаточно. Продольная ксилография имеет массу преимуществ над торцовой. Вряд ли мне удалось бы сделать столько отпечатков за последние годы, если бы я не владел полными знаниями о достоинствах дерева продольного распила. Делая цветной отпечаток, я часто комбинирую обе эти выпуклые гравюрные техники, используя доску попереч-



Упорядоченное членение плоскости двумя совпадающими мотивами



Упорядоченное членение плоскости двумя разными мотивами

ного распила для деталей черного цвета и продольного – для цветных.

Период, когда я с энтузиазмом бросался в исследования свойств графических материалов и в результате пришел к осознанию ограничений, встающих перед каждым гравером, продолжался с 1922 года приблизительно до 1935-го. За это время я выполнил около семидесяти ксилографий (продольных и торцовых) и более сорока литографий. Многие кажутся мне теперь незначительными, будучи, преимущественно, «пробой пера» в моих тогдашних практических упражнениях, – во всяком случае, такими они представляются мне сейчас.

То обстоятельство, что с 1938 года я сосредоточился на интерпретации своих персональных идей, было в первую очередь результатом отъезда из Италии. В Швейцарии, Бельгии и Голландии, где, кстати сказать, мои работы имели большой успех, я обнаружил, что пейзажи и архитектура этих стран впечатляют меня гораздо меньше тех, которыми я наслаждался на юге Италии. Я почувствовал необходимость абстрагироваться от воспроизведения более или менее непосредственных, реалистических образов окружающего мира. Нет сомнения, что это обстоя-

тельство стимулировало дальнейшее воплощение моих внутренних видений.

Впрочем, однажды интерес к ремеслу все-таки возобладал. В 1946 году я впервые познакомился со старой, заслуженной «черной манерой» – меццо-тинто. Густые бархатистые темно-серые и черные тона так увлекли меня, что я отдал массу времени овладению техникой этой углубленной гравюры на металле – техникой, которая в настоящее время не увлекает больше никого. Однако вскоре стало ясно, что мое терпение подверглось слишком сильному испытанию. Техника меццо-тинто забирает слишком много времени и сил у того, кто ценит каждую минуту на вес золота. Всего я выполнил не более семи меццо-тинто; последний оттиск был сделан в 1951 году. Больше я никогда не работал в технике углубленной гравюры. Я намеренно избегал офорта и гравюры сухой иглой. Причина, вероятно, была в том, что я предпочитал передавать свои формы тоновыми контрастами, а не линейным контуром. Тонкая черная линия на белом фоне, характерная для офорта и гравюры сухой иглой, была для меня лишь необязательной составляющей частью штриховки поверхности при том, что средство не оправдывало цели. Более того, работая в технике углубленной гравюры, художник привязан к белому как к отправной точке сильнее, чем в техниках выпуклой гравюры и литографии. Провести тонкую белую линию по темной поверхности (чему идеально соответствует техника выпуклой гравюры) практически невозможно в технике углубленной гравюры, в то время как тонкая черная линия, проведенная на белом фоне (хотя это довольно кропотливая трудоемкая операция) удовлетворяет всем требованиям техники ксилографии – и торцовой и продольной.

За исключением отпечатков № 1–5, все остальные репродукции созданы мною с целью передачи специфического направления мысли. Заложенные в них идеи часто свидетельствуют о моем восхищении и удивлении законами природы, действующими в окружающем мире. Тот, кто способен удивляться, осознает, что это само по себе есть чудо. Стоя лицом к лицу с загадками бытия, осмысливая и анализируя свои наблюдения, я соприкоснулся со сферой математики. Хотя я абсолютно несведущ в точных науках, иногда мне кажется, что я ближе к математикам, чем к своим коллегам – художникам.

Когда я перечитываю начало своего предисловия, где говорится о специфическом изобразительном характере моих работ, мне представляется непоследовательным тратить на это столько слов не только здесь, но и в каждой аннотации. Странно, что до многих замысел художника проще доходит «окольным путем» – то есть вербальным способом, нежели визуальным. Исходя из этого, я и написал настоящий текст. Несмотря на недостаточную компетентность, я не мог доверить это никому другому, поскольку – и в этом еще одна причина моего непреходящего удивления – какими бы объективными или беспристрастными не представлялись мне мои темы, насколько мне известно, лишь немногие (если они вообще существуют) относятся к окружающему миру так же, как я.

М.К. Эшер

Репродукции в альбоме: классификация и аннотации



Упорядоченное членение плоскости двумя симметричными и совпадающими мотивами

I. Ранние гравюры. 1 – 7

Семь гравюр этой группы, выбранные из множества отпечатков, сделанных до 1937 года, лишены сюжетного единства. Все они – жизненно правдивые образы, схваченные глазами художника. Даже ксилография № 7 под названием «Сон», представляющая не что иное, как фантазию в чистом виде, состоит из элементов, каждый из которых, если рассматривать его отдельно, задуман совершенно реалистично.

1. Вавилонская башня. 1928.

Продольная гравюра. 62 x 38,5 см

Поскольку период смешения языков предположительно совпал с возникновением различных рас, одни строители – белые, другие – черные. Работа остановилась: они больше не понимают друг друга. Драма достигает кульминации на самом вершине строящейся башни, – мы видим ее сверху, будто с высоты птичьего полета, что требует максимального перспективного сокращения. Эта проблема была продумана автором до конца лишь двадцать лет спустя (см. № 63, Другой мир II и след.).

2. Кастровальва. 1930. Литография. 53 x 42 см

Гористый пейзаж в Абрुццах.

3. Пальма. 1933. Торцовая гравюра (две доски). 39,5 x 29,5 см

4. Портрет инженера Г.А. Эшера, отца художника, в возрасте 92 лет. 1935. Литография. 26,5 x 21 см

Если у портретируемого чересчур асимметричные черты лица, большая часть сходства в отпечатке пропадает, ибо он повторяет в зеркальном изображении авторский эскиз. В этом случае делается контротпечаток: пока литографская тушь первого оттиска еще свежа, на него накладывают другой лист бумаги, и зеркальное отражение снова превратится на нем в прямое. Этот наш «пробный оттиск» снабжен авторской подписью, начерченной на пластинке литографским мелом. Мы видим ее в двойном зеркальном повороте, то есть в оригинальном виде.

5. Флюоресцирующее море. 1933. Литография. 33 x 24,5 см

6. Собор Св. Петра, Рим. 1935. Торцовая гравюра. 24 x 32 см

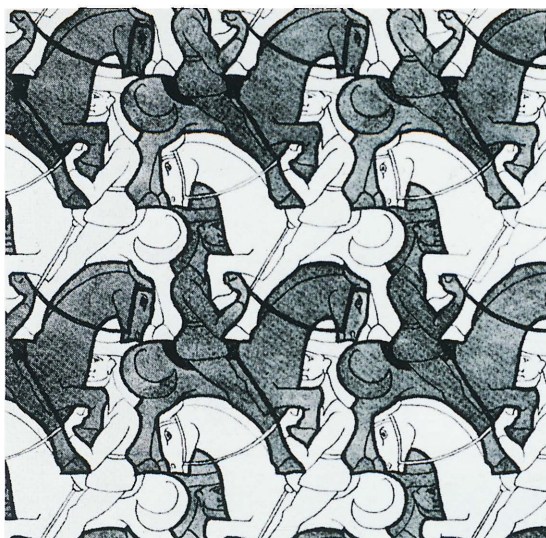
Единая точка схода вертикалей в направлении надир дает представление о высоте: глядя вниз, зритель безуспешно борется с головокружением.

7. Сон. 1935. Продольная гравюра. 32 x 24 см

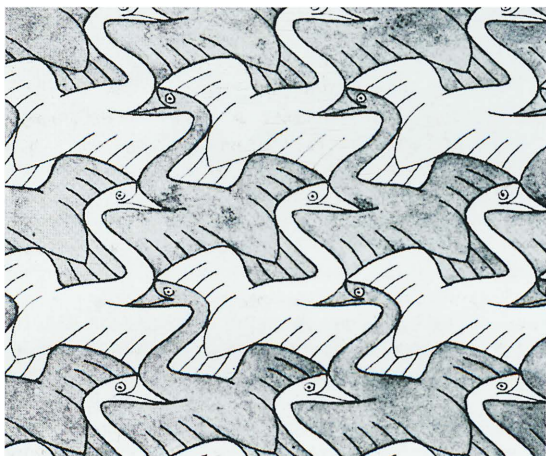
Действительно ли епископу снится кузнецик-богомол или само изображение – не более чем сон художника?

II. Упорядоченное членение плоскости. 8 – 35

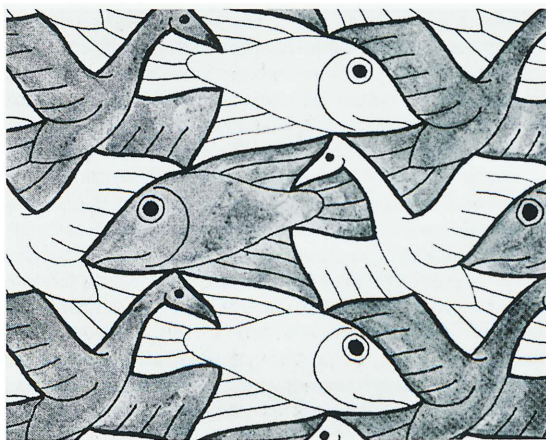
Это самый богатый источник моего вдохновения, и до сих пор он еще бьет ключом. Симметричные композиции на следующих страницах демонстрируют упорядоченное членение поверхности или заполнение ее тождественными формами, которые плотно, без «зазоров», прилегают одна к другой. В этом смысле характерен средневековый мавританский стиль. Стены и полы зданий, особенно в Альгамбре в Испании, были сплошь облицованы конгруэнтными полихромными майоликовыми плитками. Как жаль, что запрет ислама изображать «идолов» ограничивал мастеров лишь многообразными узорами абстрактного геометрического типа. Насколько мне известно, ни у одного мастера не нашлось достаточно смелости (а может быть, это не приходило ему в голову)



Симметрия, рисунок А



Симметрия, рисунок Б



Симметрия, рисунок В

сделать элементами декора поверхности конкретные, узнаваемые, натуралистические формы рыб, птиц, змей или людей. Такое ограничение кажется мне тем более неприемлемым, что узнаваемость компонентов моих собственных работ и есть причина моего неисчерпаемого интереса в этой области.

а) Скользящее отражение. 8, 9, 10

Для достижения симметрии на плоскости следует придерживаться трех основополагающих принципов кристаллографии: периодических сдвигов (трансляций), вращения вокруг оси (ротаций) и скользящего отражения. Не стоило бы касаться этих принципов в моем небольшом труде, но раз уж скользящее отражение присутствует в трех моих отпечатках, придется обратить на него особое внимание.

8. Лебеди. 1956. Торцовая гравюра. 20 x 32 см

Лебеди в этом примере скользящего отражения летят один за другим замкнутой цепью, имеющей очертания знака бесконечности. Чтобы превратиться в свое зеркальное отражение, каждая птица должна приподняться на плоскости, напоминая при этом бисквит, обсыпанный сахаром с одной стороны и облитый шоколадом с другой. В центральной части, на месте пересечения стай, белые и черные птицы заполняют свободные промежутки, создавая сплошную структуру прямоугольной поверхности (см. также рис. Б).

9. Всадники. 1946. Продольная гравюра (три доски). 24 x 45 см

Еще один пример скользящего зеркального отражения. По широкому замкнутому кругу слева направо движется процессия всадников. Чтобы уяснить, что светлые фигуры – зеркальные отражения черных, представьте себе, что это кусок ткани с вытканым узором, где уток и основа разного цвета. Таким образом на изнанке полосы темные рыцари на светлом поле становятся светлыми на темном. В центральной части лицевая и изнаночная стороны находят друг на друга, соединяются, и в этом месте образуется поверхность, заполненная прилегающими друг к другу фигурами светлых и темных всадников (см. также рис. А).

10. Две пересекающиеся плоскости. 1952.

Продольная гравюра (три доски). 22 x 32 см
Две тонкие, плоские прямоугольные доски пересекаются под небольшим углом. В каждой доске выпиливаются отверстия в форме рыб и птиц. Отверстия в одной доске соответствуют вынутым фрагментам другой. Выпиленные детали представляют зеркальные отражения друг друга (см. также рис. В).

б) Функция фигур как фона. 11 – 14

Обычно наши глаза машинально задерживаются на каком-то предмете. В этот момент все, что его окружает, становится фоном.

11. День и ночь. 1938. Продольная гравюра (две доски). 39 x 68 см

Серые прямоугольные фоны превращаются в силуэты белых и черных птиц; стаи черных летят влево, стаи белых – вправо. В левой части композиции белые птицы, сливаясь в полете, образуют светлое дневное небо и дневной пейзаж. В правой части черные птицы также сливаются, создавая ночь. Дневной пейзаж – зеркальное отражение ночного, и наоборот; они объединены серыми фонами, из которых снова возникают птицы.

12. Солнце и луна. 1948. Торцовая гравюра (четыре доски). 25 x 27,5 см

Тема этой цветной гравюры та же: контраст дня и ночи. Изображенные птицы не летят навстречу друг другу (как в № 11), а находятся одновременно в одном и том же месте; они разделены лишь одним движением мысли. Это день, если в центре светит солнце, расстреливая во все стороны желтые и красные лучи. На этом фоне летят четырнадцать темно-синих птиц. Но если отвлечься от их функций и рассматривать их как фон, они превратятся в четырнадцать светлых птиц на фоне ночного неба с полумесяцем в центре, со звездами, планетами и даже кометой.

13. Небо и вода I. 1938. Продольная гравюра. 44 x 44 см

На горизонтально расположенной центральной полосе находятся подобные птицы и рыбы. Поскольку полет обычно ассоциируется с небом, для каждой черной птицы небо, в котором она летит, создано четырьмя окружающими ее белыми рыбами. Рыбы заставляют нас думать о воде, поэтому четыре черные птицы, сомкнувшись вплотную вокруг белой рыбы, становятся водой, в которой она плавает.

14. Небо и вода II. 1938. Продольная гравюра. 62 x 40,5 см

Тот же мотив, что и в № 13 «Небо и вода I», за исключением того, что птицы и рыбы представлены и в прямом изображении, и в зеркальном отражении.

в) Развитие формы и контраста. 15, 16, 17

15. Освобождение. 1955. Литография. 43,5 x 20 см

На однородно-серой поверхности раскрученного бумажного свитка происходит синхронное преобразование формы и цвета. Треугольники, расположенные внизу, едва заметные поначалу, превращаются в более сложные фигуры, и цветовой контраст между ними возрастает. В средней части свитка они трансформируются в белых и черных птиц, свободно улетающих в открытый мир. Верхнего края бумажного свитка, на котором они нарисованы, не существует.

16. Развитие I. 1937. Продольная гравюра. 44 x 44 см
Слабо выраженные по краям поля неправильные серые квадраты раскрываются в направлении центра, изменяя форму и цвет. Эволюция завершается в середине квадрата. Такая обращенная вовнутрь развертка неудачна, так как оставляет слишком мало пространства для полностью развернутых форм – двух белых и двух черных рептилий.

17. Verbum. 1942. Литография. 33 x 38,5 см

Развитие направлено от центра наружу (то есть в обратном направлении по сравнению с № 16), оставляя по краям больше места для полноценных форм. Литография напоминает библейский миф о сотворении мира. В сером тумане зарождаются первозданные геометрические фигуры, которые, по мере приближения к краям шестиугольника, эволюционируют в птиц, рыб и лягушек. Каждый вид пребывает в своей стихии – в воздухе, воде и на земле. Существа изображены при свете дня и во мраке ночи. Двигаясь вдоль контура шестиугольника, по часовой стрелке, одни виды трансформируются в другие.

г) Бесконечное множество. 18 — 27

Если все компоненты равны, можно изобразить лишь фрагмент упорядоченно заполненной поверхности. При желании передать бесконечное множество, следует постепенно уменьшать фигуры, пока они не станут – по крайней мере теоретически – бесконечно малыми.

18. Сферическая поверхность с рыбами. 1958.

Продольная гравюра (две доски). Диаметр 32 см
Предшествующий лист продемонстрировал возвращение в отправную точку. Сейчас перед вами вариант той же темы – с двумя центрами: отправной и конечной точками, между которыми движутся ряды зооморфных фигур. Как и в предыдущем примере, представлена небесная сфера с двумя полюсами и сеткой параллелей и меридианов. Из видимого нам полюса, двигаясь по спирали, по часовой стрелке, выходят восемь чередующихся рядов черных и белых рыб. Максимальной величины они достигают на экваторе, затем постепенно уменьшаются и исчезают по мере приближения к другому, невидимому полюсу.

19. Дорога жизни II. 1958. Продольная гравюра (две доски). 37 x 37 см

На этом листе в центре находится точка бесконечно малой величины. Здесь делается попытка устранить неудовлетворительные свойства иррационального предела. Поверхность заполнена белыми и серыми зооморфными элементами (это рыбы, похожие на скатов); их продольные оси акцентированы черными линиями. Из центральной точки лучами расходятся четыре спиралиобразные шеренги белых рыб, плывущих вплотную одна за другой. Четыре самые крупные рыбы, окружающие квадрат, меняют направление и цвет; их белые хвосты еще участвуют в центробежном движении, а серые головы уже заворачивают внутрь, вливаясь в серый ряд, увлеченные центростремительным движением.

20. Меньше и меньше. 1956. Торцовая гравюра (четыре доски). 38 x 38 см

Каждый элемент (в форме стилизованной рептилии) этой структуры упорядоченно делится надвое, в направлении к центру, где теоретически могут встретиться бесконечно малая и бесконечно большая величины. Однако практические возможности резчика по дереву скоро исчерпываются, поскольку они зависят от четырех факторов: 1) качества деревянной доски; 2) остроты рабочего инструмента; 3) твердости руки; 4) остроты зрения, яркости ос-

вещения и силы увеличения линз. В этом случае деление форм надвое доводится до абсурда. Даже у самого микроскопического существа есть голова, хвост и четыре лапки двухмиллиметровой длины. С точки зрения композиции, работа удовлетворяет лишь частично. Несмотря на предельную точку в центре, структура остается фрагментом, поскольку наружный край устанавливается произвольно. Таким образом, законченную композицию создать не удается.

21. Водовороты. 1957. Торцовая гравюра (две доски). 45 x 23,5 см

Плоская поверхность с двумя видимыми фокусами тесно связана с предшествующим рисунком. Фокусы соединены между собой двумя белыми S-образными спиралями, проходящими по осям туловищ рыб, которые плывут вплотную одна за другой. Однако в этом случае они движутся вперед в противоположных направлениях. Верхний фокус – отправная точка для темных рядов, компоненты которых максимально увеличиваются в средней части рисунка; затем, уносимые водоворотом, они попадают в сферу воздействия нижнего фокуса, пока не исчезают в нем. Светлые ряды функционируют аналогично, но в обратном направлении. Принимая во внимание технологические особенности ксилографии, хочу отметить, что для обоих тонов используется одна гравюрная доска: оттиски фиксируются поочередно на одном листе бумаги: при повороте на 180° они создают отражения друг друга. Один оттиск плотно заполняет свободные участки другого, и наоборот.

22. Предел – круг I. 1958. Продольная гравюра. Диаметр 42 см

Итак, вы познакомились с четырьмя примерами, где бесконечно малые величины сходятся в точку. Уменьшение размера фигур, двигающихся в противоположном направлении, то есть изнутри наружу, дает более утешительные результаты. Теперь предел – не точка, а линия, ограничивающая все изображение и создающая логическую границу. Так можно создать вселенную, геометрически замкнутое пространство. При постепенном и равномерном уменьшении размера во всех направлениях, линия образует окружность. В нашем примере (он – первый из трех, включенных в книгу) размещение компонентов все же не совсем удачно. Все ряды, снова акцентированные туловищами рыб с их аксиальной симметрией, состоят из чередующихся пар – двух белых (голова к голове) и двух черных (соприкасающихся хвостами). Здесь нет непрерывности, нет направленного движения вперед, нет и единства цвета в каждом ряду.

23. Предел – квадрат. 1964. Продольная гравюра (две доски). 34 x 34 см

В ксилографии № 20 «Меньше и меньше» структура составлена из элементов, уменьшающихся вдвое по мере участия в центростремительном движении. Аналогичная система деления принята и здесь, но это центробежное движение. Предел бесконечно малых форм достигнут прямо на линиях сторон квадрата.

24. Предел – круг III. 1959. Продольная гравюра (пять досок). Диаметр 41,5 см

Все недостатки более ранней работы (№ 22) по возможности устранены. Изогнутые белые линии, пересекаясь, делят друг друга на секции; каждая равна длине рыбы. Они отмечают маршрут движения вперед рядов рыб – от бесконечно малых до самых крупных, и снова – от самых крупных до бесконечно малых. Каждый ряд монохромен. Необходимо использовать по крайней мере четыре цвета, чтобы добиться тональных контрастов этих рядов. С технологической точки зрения, потребуется пять досок: одна – для черных элементов и четыре – для цветных. Для заполнения круга каждую доску в форме прямоугольного сегмента следует оттиснуть четырежды. Таким образом, законченный отпечаток потребует $4 \times 5 = 20$ оттисков.

25. Предел – круг IV (Рай и Ад). 1960. Продольная гравюра (две доски). Диаметр 41,5 см

И здесь размер компонентов уменьшается по мере центробежного движения к краям круга. Шесть самых больших форм (три белых ангела и три черных дьявола) лучами расходятся от центра. Диск разделен на шесть секций, где доминируют ангелы на черном фоне и дьяволы – на белом. Таким образом, рай и ад меняются местами шесть раз. В промежуточных, «земных» стадиях они подобны друг другу.

26. Рыбы и чешуйки. 1959. Продольная гравюра. 38 x 38 см

Заключительный образец в этой группе гравюр демонстрирует два различных вида изменений, одновременно происходящих в области формы и размера. Процесс завершается дважды. В верхней части гравюры чешуйки, двигаясь справа налево, превращаются в рыбу, продолжающую увеличиваться в размерах. В нижней части гравюры наблюдается тот же процесс, только чешуйки двигаются слева направо.

27. Бабочки. 1950. Торцовая ксилография. 28 x 26 см

В самом верху графического листа белый участок покрыт плоскостными стилизованными изображениями бабочек с черными контурами. Чем ближе к центру, тем контуры становятся шире, образуя черные промежутки, а в нижней части листа – черное пространство, в котором продолжают эволюционировать крупные бабочки.

е) Сюжетные рисунки. 28 – 33

Главная характерная черта шести последующих гравюр – переход от плоскости к пространству, и наоборот. Мы говорим о взаимодействии между застывшими, принявшими определенную форму двухмерными фигурами упорядоченной структуры и персонально свободными трехмерными существами, способными без помех передвигаться в пространстве. С одной стороны, застывшее целое плоскостных элементов в пространстве оживает; с другой стороны, независимые индивиды слабеют и растворяются в массе. Ряд идентичных трехмерных существ, представленных в гравюрах этой группы, часто возникает в качестве отдельно взятого индивида в движении. Это статический метод иллюстрации динамики явления. Несколько

ко работ из каждой группы, такие как «День и ночь» (№ 11), «Освобождение» (№ 15) и «Verbum» (№ 17), могли бы пополнить эту категорию, если бы не обладали иными характерными свойствами.

28. Рептилии. 1943. Литография. 33,5 x 38,5 см

На столе, среди прочих предметов, лежит альбом для рисования; на раскрытой странице – мозаика из зооморфных форм трех контрастных оттенков. Как видно, одному земноводному надело лежать распластавшись рядом с такими же неподвижными сотоварищами, поэтому оно спускает переднюю, будто пластиковую ногу с края книги, с трудом высвобождаясь из второго измерения и вступает в реальную жизнь. Оно вползает на толстый переплет книжки по зоологии и проделывает трудный путь наверх по скользкому склону угольника для черчения до высшей точки своего существования (площадки шестигранника). Коротко чихнув, устало, но довольное, оно переползает через пепельницу, спускается на прежнее место – на плоский лист альбома для рисования, и безропотно присоединяется к своим друзьям, снова обретая свою функцию элемента деления поверхности.

Примечание: Книжечка, на которой написано «Иов», не имеет ничего общего с Библией: «JOB» – марка бельгийской бумаги для сигарет.

29. Цикл. 1938. Литография. 47,5 x 28 см

Мы видим, как с верхнего этажа дома выбегает веселый паренек. Прыгая вниз по ступенькам, он теряет свои индивидуальные особенности и вливается в структуру плоских серых, белых и черных тождественных форм. В левой части композиции и внизу они упрощаются до ромбовидных фигур. Глубина достигается комбинацией трех ромбов, воспринимаемых как куб. Куб присоединен к дому, из которого выбежал паренек. Пол террасы выложен тем же знакомым узором ромбовидных плиток. Холмистый пейзаж вверх передает предельную трехмерную реальность, в то время как циклическая структура в нижней части листа демонстрирует максимальное ограничение свободы второго измерения.

30. Встреча. 1944. Литография. 34 x 46,5 см

На серой поверхности задней стены развивается сложная структура белых и черных человеческих фигурок. И поскольку людям необходим хотя бы пол, по которому они могли бы ходить, для них изображен пол, с круглым отверстием посередине, через которое видна значительная часть той же стены. Человечки вынуждены не только ходить по кругу, но и встречаться: на переднем плане белый оптимист и черный пессимистжимают друг другу руки.

31. Магическое зеркало. 1946. Литография.

28 x 44,5 см

На плиточном полу стоит вертикальный отражающий экран, в котором рождается фантастическое существо. Оно делается все больше и больше, пока не достигает полного развития и не отправляется в путь – направо. Его зеркальное отражение отправляется налево; при этом оно кажется абсолютно реальным. Сначала они идут по одно-

му, потом по двое и, наконец, когда оба потока сливаются, – по четверо. Пластичность фигур теряется. Подобно кусочкам головоломки, они входят в пробелы друг друга и растворяются в поверхности пола, на котором стоит отражающий экран.

32. Метаморфоза. 1939–1940 и 1967–1968. Продольная гравюра (29 досок). 19,5 x 700 см

Длинный ряд изменяющихся форм. Из слова «метаморфоза», неоднократно поставленного вертикально и горизонтально на манер некоего кроссворда с буквами «о» и «м» как точками пересечения, вырастает мозаика из белых и черных квадратов, превращающихся в ковер с цветочно-лиственным узором, на котором сидят две пчелы. Затем цветы и листья снова становятся квадратами только для того, чтобы снова трансформироваться – на этот раз в зооморфные элементы. Если воспользоваться музыкальной терминологией, мы имеем дело с тактовым размером четыре с четвертью.

Теперь ритм меняется; к черному и белому добавляется третий оттенок, и ритм становится три с четвертью. Все формы упрощаются, и структура, первоначально состоявшая из квадратов, теперь образована шестиугольниками. Ячеистая структура наводит на мысль о медовых сотах, и поэтому в каждой ячейке возникает личинка пчелы. Взрослые личинки превращаются в пчел, улетающих в пространство. Однако они не способны долго вести независимую жизнь, и поэтому их слившиеся черные силуэты становятся фоном для белых рыб. Рыбы тоже соединяются; затем промежутки между ними принимают очертания черных птиц. Подобные трансформации фоновых объектов возникают несколько раз: черные птицы... белые лодки... черные рыбы... белые кони... черные птицы. Все они упрощаются до структуры, образованной равнобедренными треугольниками, недолгое время служащими фоном для летящих писем с крылышками; затем они снова обретают очертания черных птиц. Возникнув на белом фоне, маленькие серые птички постепенно увеличиваются, достигая размера других птиц. Участки, оставшиеся до сих пор белыми, становятся еще одним видом птиц: теперь поверхность сплошь заполнена тремя видами птиц, каждая своего цвета и своих очертаний. Затем происходит еще одно упрощение: каждая птица превращается в ромб. Как и в литографии № 29 «Цикл», это дает возможность перехода к трехмерности, поскольку три соединенных ромбовидных элемента наводят на мысль о кубе. В результате из этих кубиков вырастает город на морском берегу. Башня, стоящая в воде, в то же время – шахматная фигура, ладья. Шахматная доска, с ее чередованием светлых и темных квадратов, возвращает нас к «кроссворду», составленному из букв слова «метаморфоза».

33. Судьба. 1951. Литография. 29 x 42 см

Хищная прожорливая рыба и кроткая уязвимая птица – вот действующие лица драмы: подобные контрасты предопределяют фатальный исход. Упорядоченный рисунок в середине напоминает плывущую в пространстве ленту. Средняя часть композиции также образована рыбами и птицами, однако птицы – слева, а рыбы – справа. Из этих

постепенно исчезающих стай на свободу вырываются представители каждого вида: черная рыба-дьявол и белоснежная невинная птица, которой, грустно говорить, суждено погибнуть. Смертельная развязка разыгрывается на переднем плане.

ж) Неупорядоченное заполнение плоскостей. 34, 35
Два следующих отпечатка изображают стилизованные фигуры, ни в коей мере не тождественные друг другу. Тем не менее, фактически не принадлежа к группе II, они включены в нее потому, что их поверхности заполнены сплошь, без пробелов.

Более того, такие гравюры невозможно выполнить без долгих лет упражнений в упорядоченном заполнении пространства. Узнавание в компонентах реальных объектов играет здесь более важную роль. Единственным оправданием существования гравюр является бескорыстное наслаждение художника этой трудной игрой.

34. Мозаика I. 1951. Меццо-тинто. 14,5 x 20 см

Упорядоченность построения этой мозаики состоит в том, что по любой горизонтальной и вертикальной оси прямоугольника в шахматном порядке чередуются три светлые и три темные фигуры. За исключением бордюрных форм, каждая белая фигура окружена четырьмя черными и каждая черная – четырьмя белыми. Итого: 36 фигур – 18 белых и 18 черных.

35. Мозаика II. 1957. Литография. 32 x 37 см

Единственную черту упорядоченности, которую можно отметить, представляет сплошь заполненная структура прямоугольной поверхности. Всего несколько фигур внутри прямоугольника окружены четырьмя другими, две примыкают к лягушке, три – к гитаре, пять – к петуху и шесть – к страусу (если это страус). Подведение итога потребует тщательного подсчета.

III. Беспредельные пространства. 36, 37, 38

36. Глубина. 1955. Торцовая гравюра (три доски).

32 x 23 см

Кубическое членение поверхности. Каждая рыба находится на точке пересечения трех рядов рыб, которые пересекаются друг с другом под прямым углом.

37. Членение пространства кубами. 1952. Литография.

27 x 26,5 см

Пересекаясь под прямым углом, перекладины делятся на отрезки равной длины, образующие каждый раз грань куба. Таким образом, пространство заполнено до бесконечности соразмерными кубами.

38. Три пересекающиеся плоскости. 1954. Продольная

гравюра (две доски). 32,5 x 37,5 см

Три плоскости пересекаются под прямым углом. Все они составлены из квадратных изразцовых плиток, чередующихся с тождественными пустотами. Каждая плоскость сокращается в перспективе до точки схода, и все три

точки схода совпадают с вершинами равностороннего треугольника.

IV. Пространственные кольца и спирали. 39 – 46

39. Узлы. 1965. Продольная гравюра (три доски).

43 x 32 см

Перед нами – три замкнутых узла; иначе говоря, простой узел трижды завязан на шнуре с соединенными концами. Каждый узел имеет собственное поперечное сечение. Профиль узла справа вверху – круглый, как у сосиски; у того, что слева вверху – крестообразный, с двумя плоскими полосками, пересекающимися под прямым углом; профиль нижнего узла представляет полую трубу квадратного сечения; сквозь ее прорези видна внутренняя часть. Выбрав произвольную точку, начнем следить глазами за плоской наружной стороной: в результате, чтобы вернуться к отправной точке, придется совершить четыре круговых цикла. Таким образом, труба состоит не из четырех отдельных полос, а из одной, проходящей сквозь узел четырежды. Узел в верхнем правом углу также заслуживает особого внимания, но сейчас мы не станем отвлекаться, поскольку автор надеется в будущем посвятить этой теме более проработанную гравюру.

40. Лист Мёбиуса II. 1963. Продольная гравюра

(три доски). 45 x 20 см

Замкнутая кольцеобразная полоса на первый взгляд имеет две поверхности – внешнюю и внутреннюю. Вы видите, как девять красных муравьев один за другим ползут и по той, и по другой. Тем не менее это полоса с односторонней поверхностью.

41. Концентрические сферы. 1953. Торцовая гравюра.

24 x 24 см

Четыре полые концентрические сферы освещены центральным источником света. Каждая сфера состоит из сетки, образованной девятью большими пересекающимися кольцами; они членят сферическую поверхность на 48 подобных сферических треугольников.

42. Спирали. 1953. Торцовая гравюра (две доски).

27 x 33,5 см

Четыре соединенные спиральные полосы образуют изогнутую трубку, которая – подобно сужающемуся архитектурному торусу с выпуклым профилем краев, имеющем форму полуокружности – возвращается к отправной точке, пронизывая себя самое и начиная второй цикл.

43. Сферические спирали. 1958. Продольная гравюра

(четыре доски). Диаметр 32 см

Здесь, как и в № 18, земная сфера обозначена сеткой параллелей и меридианов. Сферическую поверхность обвивают четыре спирали, бесконечно малые на полюсах и широкие на экваторе. В поле нашего зрения – часть желтых наружных полос. Сквозь просветы видны красные внутренние полосы спиралей вплоть до южного полюса.

44. Лист Мёбиуса I. 1961. Торцовая гравюра (четыре доски). 24 x 26 см

Замкнутая полоса прорезана насквозь, горизонтально, по всей длине. Верхняя и нижняя секции слегка отходят одна от другой; на всем своем протяжении они разделены пустотой. Таким образом, лента должна бы распастись на два отдельных кольца, и тем не менее это – единая полоса, образованная тремя стилизованными рыбами, каждая из которых кусает за хвост переднюю. Они совершают двойной оборот, прежде чем вернуться к отправной точке.

45. Спираль. 1955. Торцовая гравюра (четыре доски). 34,5 x 23,5 см

В пространстве парит женский образ, напоминающий о спиральных срезаемой фруктовой кожуры или полой, разбитой на куски скульптуры. Ощущение глубины подчеркнуто грядой облаков, уменьшающихся и рассасывающихся по мере приближения к горизонту.

46. Бесконечное единение. 1956. Литография. 26 x 34 см

Две соединенные спирали создают женскую голову слева и мужскую – справа. Лбы их перевиваются, подобно бесконечной ленте, создавая двойное единство. Ощущение пространства усилено благодаря сферам, проплывающим между, внутри и позади этих полых изображений.

V. Зеркальные отражения. 47 – 54

а) Отражения в воде. 47, 48, 49

47. Покрытая рябью поверхность. 1950. Литография (две доски). 26 x 32 см

Две капли дождя падают на поверхность пруда, расходясь concentрическими кругами, разбивающими спокойное отражение развесистого дерева с полной луной позади. Перспективное сокращение передает изображение кругов на ровной поверхности воды.

48. Лужа. 1952. Продольная гравюра (три доски). 24 x 32 см

Безоблачное вечернее небо отражается в луже, оставшейся на лесной тропинке после недавнего ливня. На глинистой земле отпечатались следы двух автомобильных шин, двух велосипедных колес и обуви двух пешеходов.

49. Три мира. 1955. Литография. 36 x 25 см

Вид лесного пруда представлен тремя элементами: осенними листьями, дающими возможность обозначить водную гладь, отражениями трех деревьев на заднем плане и крупной рыбой в прозрачной воде – на переднем.

б) Сферические отражения. 50 – 54

50. Натюрморт с отражающим шаром. 1934.

Литография. 28,5 x 32,5 см

Тот же отражающий шар, что и в следующей литографии «Рука с отражающим шаром». Здесь он лежит

на боку, напоминая приземистую бутылку с коротким горлышком.

51. Рука с отражающим шаром. 1935. Литография.

32 x 21,5 см

Отражающий шар покоится в руке художника. В этом зеркале он видит свой домашний мир значительно объемнее, нежели при прямом обзоре: почти вся окружающая обстановка плотно сгруппировалась вокруг него; четыре стены, пол и потолок его комнаты, сжатые, чуть искаженные, наполняют небольшую сферу. Голова художника или, вернее, точка между его глазами находится в абсолютном центре шара. Куда бы автор ни повернулся, он останется в центре. «Я» художника – непоколебимая сердцевина его мира.

52. Три шара II. 1946. Литография. 26 x 47 см

Три равновеликих шара с разной поверхностью поставлены в ряд на полированной поверхности стола. Слева – стеклянный; он наполнен водой, поэтому не только прозрачен, но и отражает. Он увеличивает структуру древесных волокон, и в то же время в нем отражается окно. У шара справа, с его матовой поверхностью, светлая и темная стороны выявлены более отчетливо, чем у двух других. Атрибуты среднего шара уже описаны в № 51; он отражает все окружающее. Более того, двумя разными способами он достигает тройного единства, потому что в нем не только отражаются правый и левый шары, но все три запечатлены в наброске, над которым работает художник.

53. Капля росы. 1948. Меццо-тинто. 18 x 24,5 см

Это сочный листок суккулентного растения, длинной больше двух сантиметров. На листе – капля росы с отражением окна; в то же время она служит лупой, увеличивающей структуру жилок листа. Причудливые воздушные пузырьки, сияющие белизной, лежат между листом и каплей.

54. Глаз. 1946. Меццо-тинто. 15 x 20 см

Художник рисует свой глаз, очень сильно увеличенный с помощью вогнутого зеркала для бритья. В зрачке отражается череп, всегда напоминающий нам: *memento mori*.

VI. Инверсия. 55, 56

Как уже было показано на примере с литографией № 29, комбинация из трех ромбов может дать куб. Однако вопрос, как смотреть на этот куб – изнутри или снаружи, еще остается открытым. Полная ментальная перестановка – то есть превращение внутреннего во внешнее и наоборот, инверсия формы – представляет игру, которой предается художник в двух следующих оттисках.

55. Куб с магическими полосами. 1957. Литография.

31 x 31 см

Две замкнутые круговые полосы, пересекающие друг друга в четырех местах, обвивают поверхность куба. На каждой полосе – ряд выпуклостей, похожих на пуговицы. Пос-

ледовательно проследите глазами за одним из рядов, пуговица за пуговицей, и вы убедитесь, что из выпуклых они превратились в вогнутые.

56. Выпуклость и вогнутость. 1955. Литография. 28 x 33,5 см

Три домика стоят рядом, каждый под своей крестово-купольной крышей. Мы видим левый дом снаружи, правый – изнутри, и не то интерьер, не то внешнюю часть дома, стоящего между ними (как пожелаете). В этой литографии имеются несколько подобных пространственных инверсий; разберем одну из них. Два мальчика играют на флейтах. Тот, что слева, смотрит из своего окошка на крышу среднего дома; если он вылезет из окна, то окажется на этой крыше. А прыгнув вниз и вперед, он приземлится этажом ниже, на темную плиточную площадку перед домом. Мальчик-флейтист в окошке справа (та крыша, о которой мы говорили, нависает над его головой), если захочет выпрыгнуть из окна, обнаружит, что под ногами нет земли, и канет в прозрачную бездну.

VII. Многогранники. 57 – 62

57. Двойной астероид. 1949. Торцовая гравюра (четыре доски). Диаметр 37,5 см

Два правильных тетраэдра, пронизывающих друг друга, плывут в пространстве, как астероид. Темный тетраэдр населен людьми, преобразовавшими его в город с домами, мостами и дорогами. Светлый тетраэдр остался в своем естественном состоянии, с поросшими растительностью скалами и доисторическими животными. Итак, два небесных тела составляют единое целое, но они не имеют понятия друг о друге.

58. Четырехгранный астероид. 1954. Продольная гравюра (две доски). 43 x 43 см

Эта малая планета, населенная людьми, имеет форму правильного четырехгранника и окружена сферической атмосферой. Видны две из четырех граней тетраэдра; ребро делит изображение надвое. Все вертикальные линии: стены домов, деревья и люди – направлены к центру тяжести, а все горизонтальные поверхности: сады, улицы, крыши, вода прудов и каналов – составляют часть сферической оболочки.

59. Порядок и хаос. 1950. Литография. 28 x 28 см

Звездный додекаэдр (двенадцатигранник), расположенный в центре, как мыльным пузырем, накрыт прозрачной сферой. В этом символе порядка и красоты отражается хаос в виде гетерогенного собрания ненужных, разбитых и сплюснутых предметов.

60. Гравитация. 1952. Литография, ручная раскраска. 30 x 30 см

Снова перед нами звездный додекаэдр, образованный двенадцатью плоскими пятиконечными звездами. На каждой из этих площадок живет бесхвостое чудовище, длинношеее и четырехногое. Его туловище защемлено в

плоскостенной пирамиде с отверстиями в каждой стене, и в эти отверстия существо высовывает голову и ноги. В то же время верхушка пирамиды представляет одну из стен тюремной камеры страдальца-соседа. Все эти пирамиды функционируют одновременно как полы и как стены; стало быть, эта литография, последняя в серии многогранников, служит переходом к группе относительности.

61. Звезды. 1948. Торцовая гравюра. 32 x 26 см

Одиночные, двойные и тройные геометрически правильные тела парят в пространстве. В центре – конструкция из трех правильных полых октаэдров. Обитателями этой структуры избраны два хамелеона, поскольку они способны уцепиться своими длинными ногами и хвостами за перекладины клетки, которая, бешено вращаясь, мчится в пространстве.

62. Плоские черви. 1959. Литография. 34 x 41,5 см

Кирпичи, как правило, прямоугольны: они предназначены для постройки вертикальных стен наших домов. Но тот, кто имеет дело с камнями иного сечения, может использовать другие возможности: например, чередовать тетраэдры с октаэдрами. Это основные формы для постройки изображенного здесь здания. Людям они практически не нужны – из них не сделаешь ни вертикальную стену, ни горизонтального пола. Однако, если наполнить это строение водой, в нем могут жить плоские черви.

VIII. Относительность. 63 – 67

Основная идея пяти следующих гравюр в общих чертах такова: до изобретения фотографии перспектива была тесно связана с горизонтом. Даже в эпоху Возрождения было известно, что не только горизонтальные линии здания встречаются на горизонте (в центральной точке схода), но и вертикальные встретятся внизу в надире и вверху – в зените. Примером этого могут служить старинные росписи плафонов с перспективным сокращением вертикальных линий (например, у колонн). Но теперь, когда фотография стала частью нашей повседневной жизни, мы пришли к подлинному пониманию вертикальной перспективы. Наведя объектив на верхнюю или нижнюю часть здания, вы поймете, что архитекторы-рисовальщики попросту облегчают себе жизнь, обозначая параллельными линиями все вертикальные элементы своих перспективных проекций. В последующих гравюрах точка схода исполняет сразу несколько различных функций; иногда она расположена на горизонте, в надире и зените одновременно.

63. Другой мир II. 1947. Торцовая гравюра (две доски). 31,5 x 26 см

Интерьер кубического здания. Сквозь проемы двоянных арок в пяти видимых нам стенах видны три разных пейзажа. Через верхние арки вы можете смотреть вниз, на землю – почти вертикально; в двух средних линия горизонта находится на уровне глаз; сквозь нижнюю пару арок можно любоваться звездами.

Каждая плоскость этого здания, объединяющая наadir, горизонт и зенит, исполняет тройную функцию. Например, задний план (в центре) служит стеной относительно горизонта, полом – относительно вида, открывающегося из верхних арок, и потолком – мы видим звездное небо.

64. Вверху и внизу. 1947. Литография. 50,5 x 20,5 см
В этой литографии одна и та же картина представлена дважды, но мы рассматриваем ее с двух разных точек. Верхняя часть – вид, который откроется наблюдателю, если он поднимется тремя этажами выше; нижняя часть – сцена, которую он увидит, стоя на земле, то есть на площадке, выложенной изразцовыми плитками. Подняв глаза вверх, он увидит этот же плиточный пол, повторенный как потолок в центре композиции; однако в то же время он служит полом для верхней сцены. Вверху плиточный пол повторяется вновь, на этот раз как настоящий потолок.

65. Скручивайся! 1951. Литография. 17 x 23,5 см
Изображенное здесь фантастическое существо перекачивается в следующую литографию.

66. Дом лестниц. 1951. Литография. 47 x 24 см
Дальнейшее развитие концепции относительности, иллюстрированной в предыдущих литографиях. Вводится игровой элемент, ставший предметом обсуждения в связи с упорядоченным членением поверхностей, – иными словами, со скользким отражением. Короче, верхняя половина литографии представляет зеркальное отражение нижней. Верхний пролет лестницы, по которому существо ползет вниз, слева направо, дважды представлен в зеркальном повороте – один раз в середине и один раз – в нижней части листа. На лестнице, в правом верхнем углу (как и в литографии № 67), мы не отличим поднимающихся от спускающихся: оба ряда существ движутся бок о бок, только один ряд ползет вверх, а другой – вниз.

67. Относительность. 1953. Литография. 28 x 29 см
Три силы тяжести направлены перпендикулярно одна другой. Три земные поверхности прорезают друг друга под прямым углом, и каждая населена человеческими существами.
Обитатели двух разных миров не могут ходить, сидеть или стоять на одном и том же полу, поскольку у них разные представления о горизонтали и вертикали. Однако они могут пользоваться одной и той же лестницей. Мы видим, как наверху два человека идут рядом по лестничным ступенькам будто бы в одном направлении, – тем не менее один движется вверх, а другой – вниз. Контакт между ними невозможен, так как они живут в разных мирах и не подозревают о существовании друг друга.

IX. Противоречие между плоскостью и пространством. 68 – 73

Наше трехмерное пространство – единственная известная нам реальность. Двухмерное пространство – тот же плод воображения, что и четырехмерное: плоских пред-

метов не существует, даже если это идеально отшлифованное зеркало. И все-таки мы традиционно считаем плоскими стену или листок бумаги и, как ни странно, продолжаем создавать, как это делалось с незапамятных времен, пространственные иллюзии на таких же плоских поверхностях, как вышеупомянутые. Конечно, в этом есть доля абсурда – провести несколько линий, а затем объявить: «Это дом». Такая необычная ситуация станет темой следующих работ.

68. Три шара I. 1945. Торцовая гравюра. 28 x 17 см
В верхней части отпечатка трехмерная природа шара выявлена максимально убедительно. Хотя это не шар, а лишь проекция шара на листе бумаги, вырезанная в виде круга. В середине – такой же бумажный круг, согнутый пополам; одна его половина стоит вертикально, а на другой, горизонтальной – покоится верхняя сфера. Внизу – аналогичный, но совершенно плоский диск, который в перспективе кажется столешницей круглого стола.

69. Рисующие руки. 1948. Литография. 28,5 x 34 см
Лист бумаги прикреплен к доске кнопками. Правая рука делает на листе набросок манжеты с запонкой. Работа еще не закончена, но справа уже детально прорисована левая рука: она высовывается из рукава так реалистично, словно вырастает из плоской поверхности, и, свою очередь, делает набросок другой манжеты, из которой, подобно живому существу, выползает правая рука.

70. Балкон. 1945. Литография. 30 x 23,5 см
Трехмерность этих домов – абсолютная фикция. Невозможно нарушить двухмерную природу листа бумаги, на которой они изображены (если только не щелкнуть по нему с обратной стороны). Однако в центре наблюдается некое вздутие, этаким протуберанец, который также не более чем иллюзия: лист остается плоским.
Достигнуто лишь растяжение, четырехкратное увеличение в центральной части композиции.

71. Дорические колонны. 1945. Торцовая гравюра (три доски). 32 x 24 см
Пьедестал колонны слева кажется массивным, трехмерным, высеченным из камня, хотя это всего лишь толстая полоска бумаги, вверху сложенная втрое, зажатая между потолком и капителю колонны справа. То же относится и к правой колонне: сверху она кажется объемной, а снизу – плоско лежащей на полу лентой, придавленной соседней колонной.

72. Выставка гравюр. 1956. Литография. 32 x 32 см
Вариант темы литографии № 70 «Балкон»: увеличение в центральной части, то есть растяжение пространства, изгибающегося по часовой стрелке вокруг незаполненного центра. Вход справа внизу ведет нас на выставку – в галерею с экспозицией гравюр на стенах и в застекленных витринах. Мы минуем посетителя, заложившего руки за спину, а затем – юношу (слева внизу), который по крайней мере в четыре раза крупнее того, первого. Даже голова у него увеличена в объеме по сравнению с его правой

рукой. На стене перед ним – последний лист графической серии, и он пристально разглядывает пароход, лодки, воду канала и дома на заднем плане. Затем его взгляд переходит слева направо, к многоярусному жилому массиву. Открытое окно, из которого выглядывает женщина, выходит прямо на покатую крышу выставочной галереи, и это возвращает нас к месту, откуда началось путешествие. Юноша воспринимает все это как двухмерные детали рассматриваемой литографии. Если его глаза захватят еще больше пространства, ему покажется, что он вошел в мир графического листа.

73. Дракон. 1952. Торцовая гравюра. 32 x 24 см
Как бы этот дракон ни стремился перейти в третье измерение, он остается абсолютно плоским. Прорежьте в двух местах лист бумаги, где он оттиснут. Затем согните лист так, чтобы получилось два квадратных отверстия. Но дракон – чудовище упрямое: несмотря на свою двухмерность, он всеми силами старается доказать, что существует в трех измерениях; поэтому в одно четырехугольное отверстие он просовывает голову, а в другое – хвост.

Х. Невозможные сооружения. 74, 75, 76

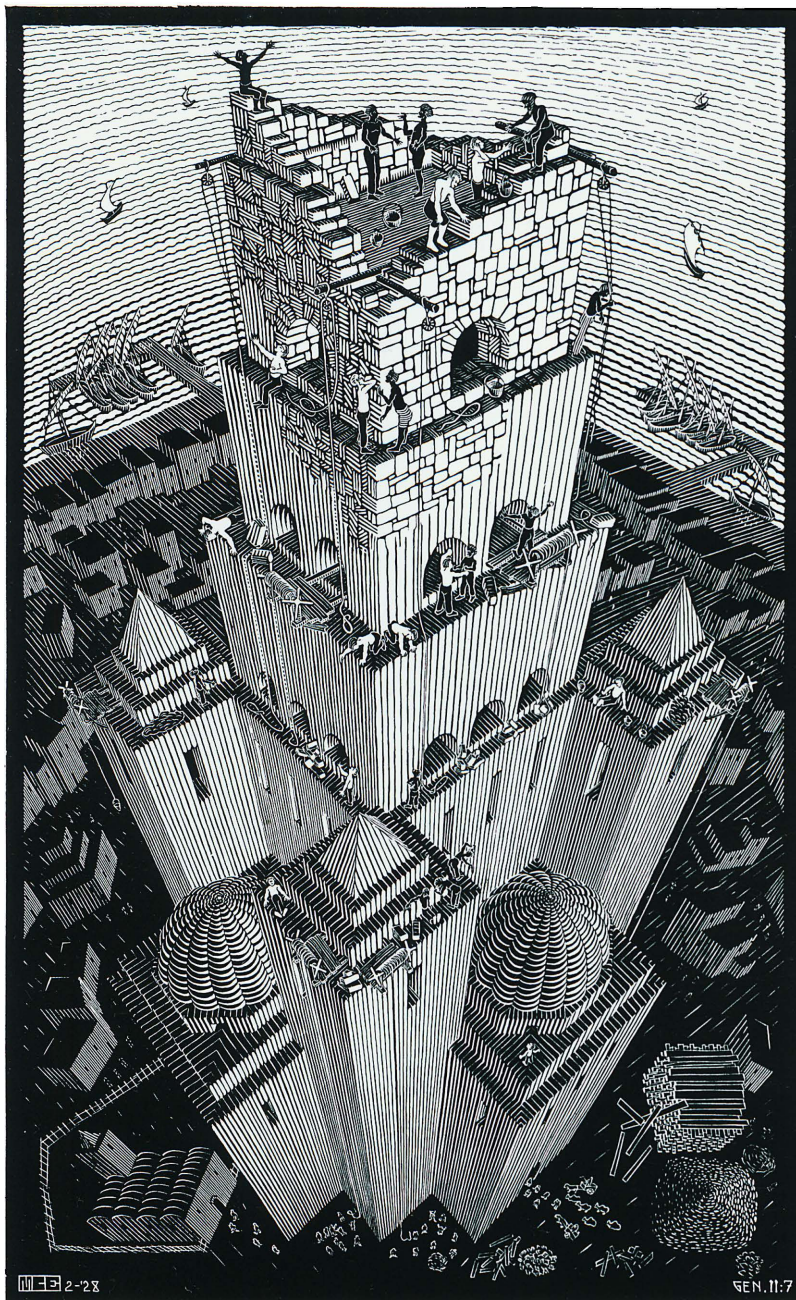
74. Бельведер. 1958. Литография. 46 x 29,5 см
Слева на переднем плане лежит лист бумаги с чертежом куба. Места пересечения граней отмечены двумя кружками. Какая грань впереди, какая позади? В трехмерном мире невозможно увидеть переднюю и заднюю стороны одновременно, поэтому их невозможно изобразить. Однако есть возможность нарисовать предмет, передающий иную реальность, если смотреть на него сверху и снизу. Сидящий на скамье юноша держит в руках именно такое абсурдное подобие куба. Он задумчиво разглядывает этот непостижимый предмет, оставаясь безразличным к тому, что бельведер за его спиной выстроен в том же невероятном, абсурдном стиле. На полу нижней площадки, то есть внутри, стоит лестница, по которой взбираются двое. Однако, достигнув верхней площадки, они снова окажутся снаружи, под открытым небом, и снова им придется входить внутрь бельведера. Удивительно ли, что никому из присутствующих нет дела до заключенного, который просовывает голову между прутьями тюремной решетки и оплакивает свою судьбу?

75. Вверх и вниз. 1960. Литография. 38 x 28,5 см
Бесконечные лестницы, представляющие главный мотив этой картины, навеяны статьей Л. С. и Р. Пенроузов, напечатанной в «Британском журнале психологии» в феврале 1958 года. Прямоугольник внутреннего двора замкнут сте-

нами здания, у которого вместо крыши – бесконечная лестница. Скорее всего, в этом доме живут монахи, приверженцы некой религиозной секты. Возможно, ежедневный ритуал предписывает им подниматься по ступеням несколько часов подряд. Кажется, если они устанут, им разрешается повернуть в обратную сторону и спускаться, вместо того чтобы подниматься. Однако оба направления, хотя и выразительны, но одинаково бесполезны. Двое непокорных индивидов в этот момент отказываются участвовать в ритуале. Им это совершенно не нужно, но нет сомнения, что раньше или позже их заставят раскаяться в своем неконформизме.

76. Водопад. 1961. Литография. 38 x 30 см
В той же статье «Британского журнала психологии», что упомянута в связи с предыдущей литографией, Р. Пенроуз опубликовал чертеж треугольника в перспективе, копия которого воспроизводится здесь. Конструкция составлена из перекладин, положенных одна на другую под прямым углом. Следя глазами за всеми ее элементами поочередно, мы не заметим ни малейшего несоответствия между ними. Однако перед нами – совершенно невозможное целое, поскольку в интерпретации расстояния между объектом и наблюдателем возникают неожиданные изменения. Эта немыслимая конструкция трижды «вмонтирована» в картину. Падающая вода приводит в движение мельничное колесо и течет по наклонному зигзагообразному желобу между двумя башнями, возвращаясь к точке, где водопад начинается снова. Мельнику достаточно время от времени плеснуть туда ведро воды, чтобы компенсировать испарение. Кажется, что обе башни одинаковой высоты; тем не менее, та что справа, оказывается этажом ниже, чем башня слева.

Мауриц Корнелис Эшер родился 17 июня 1898 года в Левуардене (Голландия). Рисованию он учился в средней школе в Арнхеме у Ф. В. ван дер Хагена, который познакомил его с техникой линогравюры и развил в нем способности графика. В Школе архитектуры и декоративного искусства в Харлеме (1919–1922) преподавателем Эшера был Самуэль Йессерун де Мескита, чья творческая индивидуальность оказала сильнейшее влияние на его развитие как гравера и рисовальщика. Уехав в 1922 году в Италию, через два года Эшер поселился в Риме. За время десятилетнего пребывания в Италии он много путешествовал (Абруццы, берег Амальфи, Калабрия, Сицилия, Корсика и Испания). Покинув Италию в 1934 году, он провел два года в Швейцарии и пять лет в Брюсселе. В 1941 году Эшер переселился в Барн (Голландия), где прожил более тридцати лет и скончался 27 марта 1972 года в возрасте семидесяти трех лет.



1.
Tower of Babel





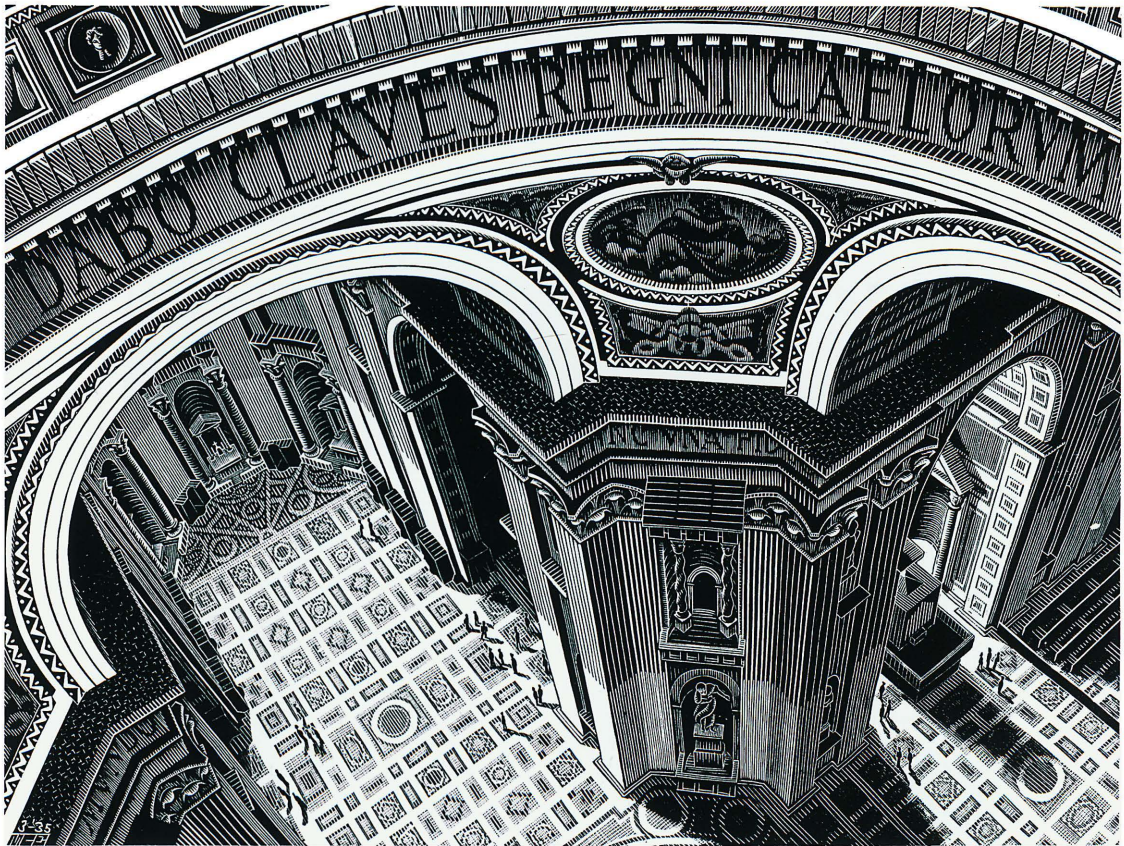
3.
Palm



4.
G. A. Escher

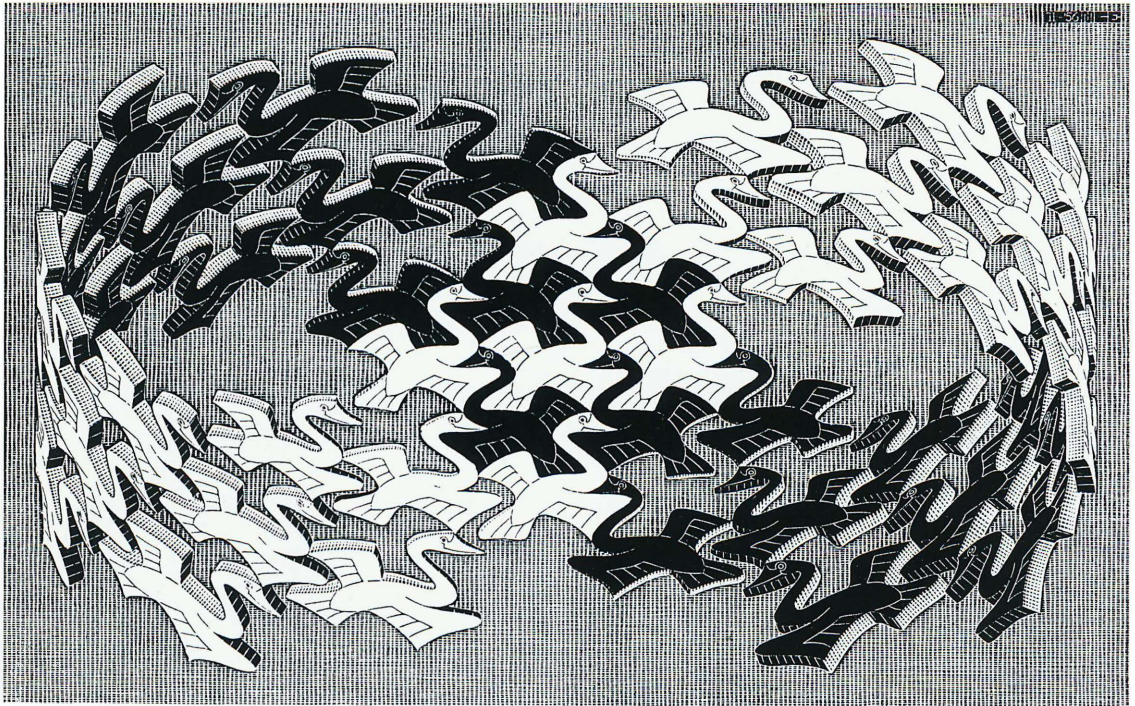


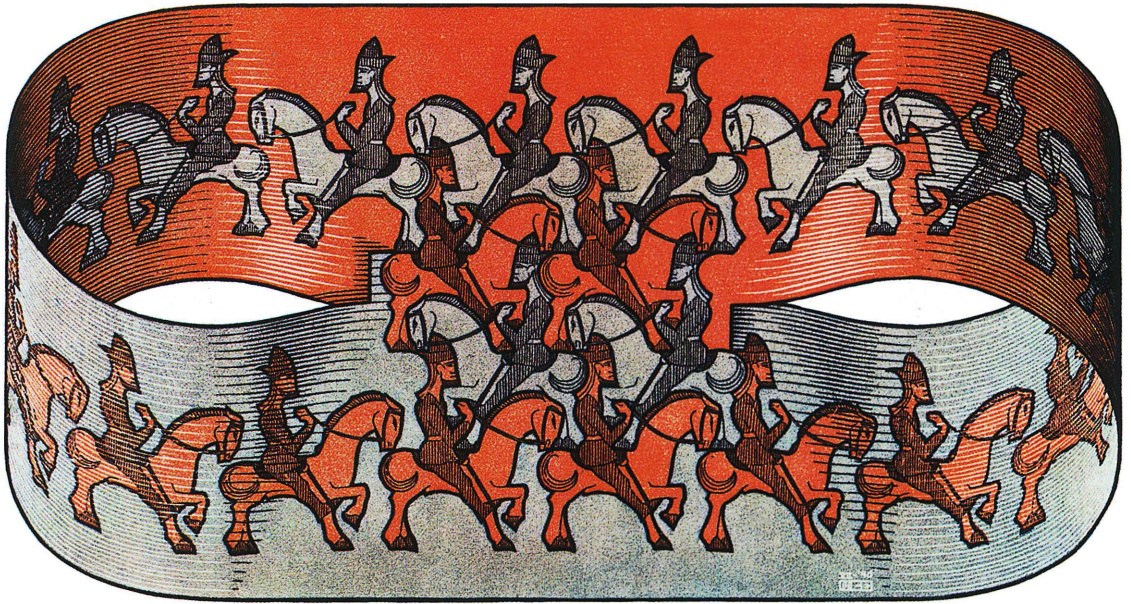
5.
Fluorescent sea

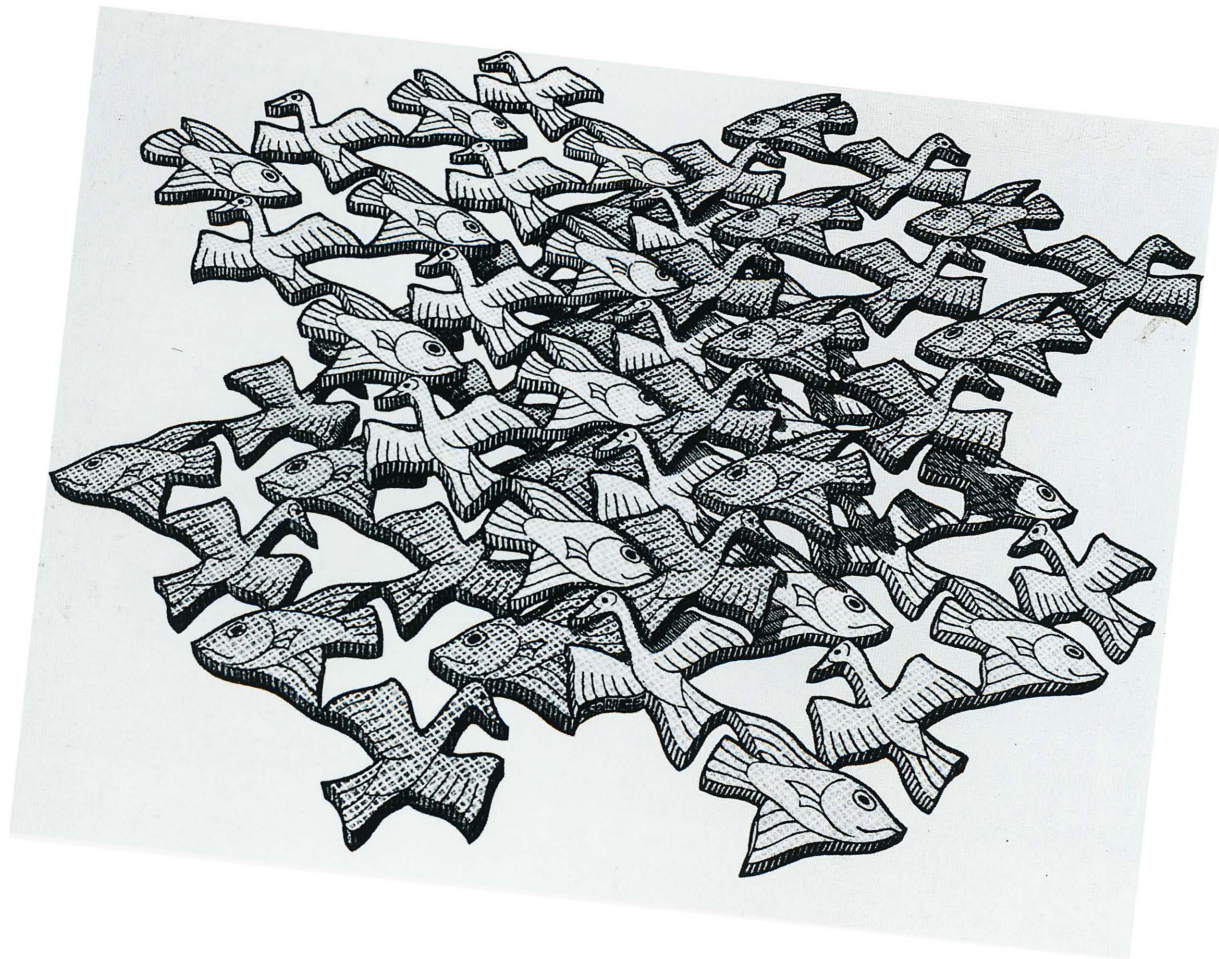


6.
St. Peter, Rome

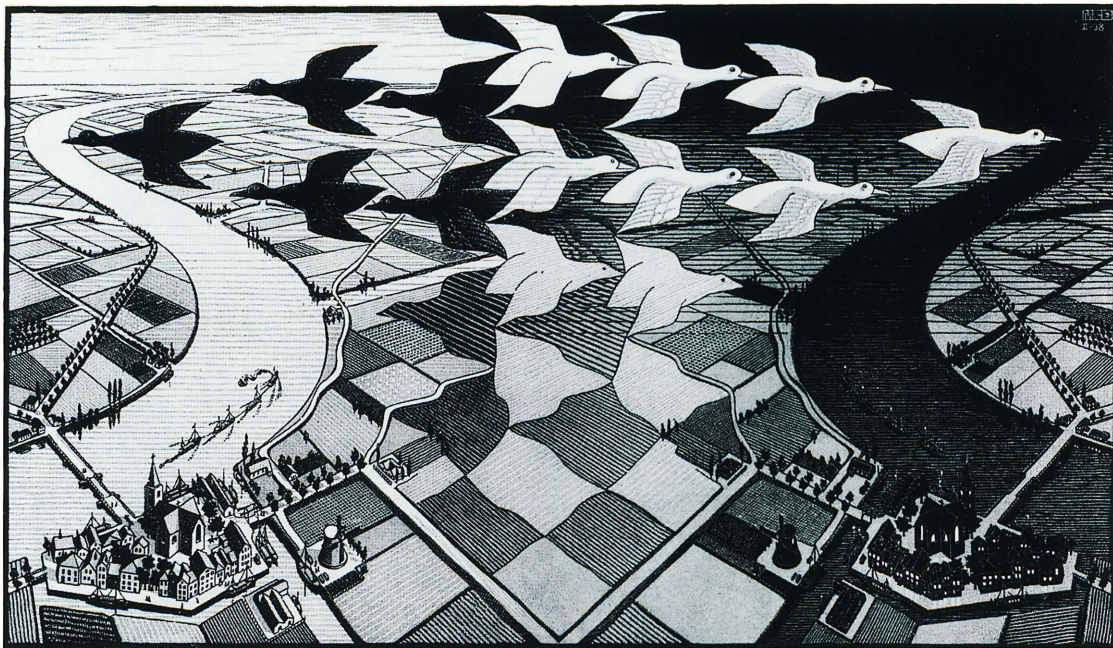






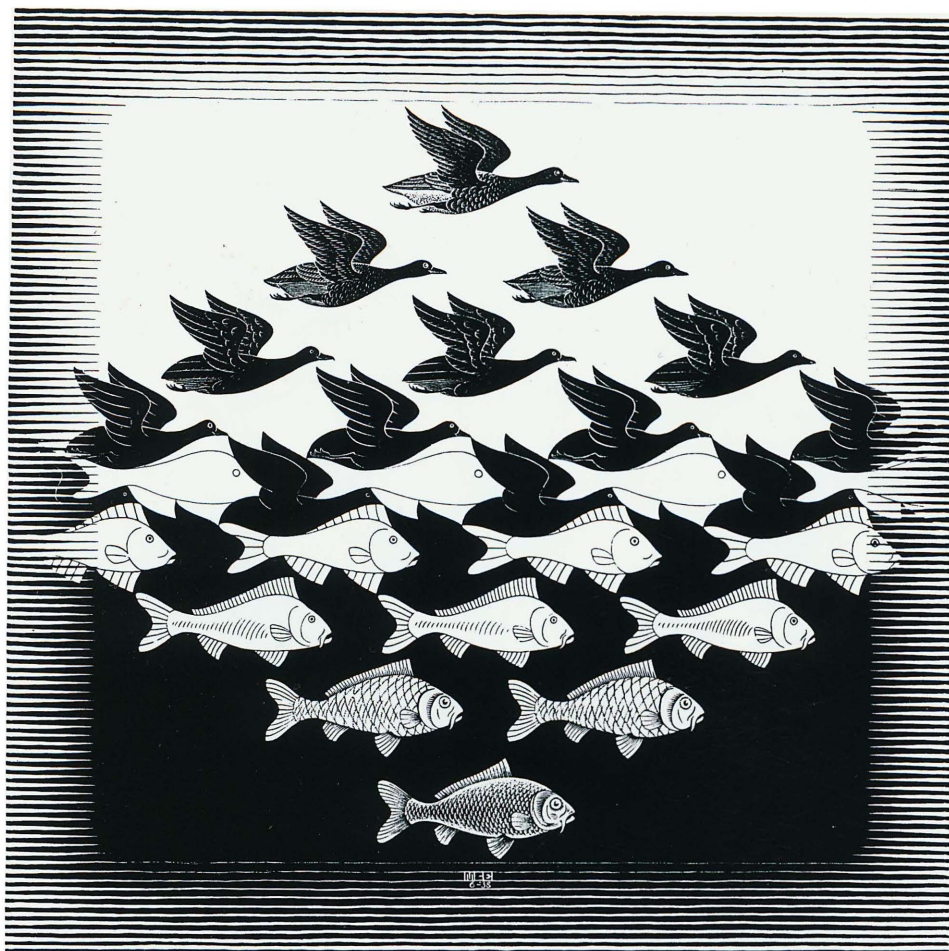


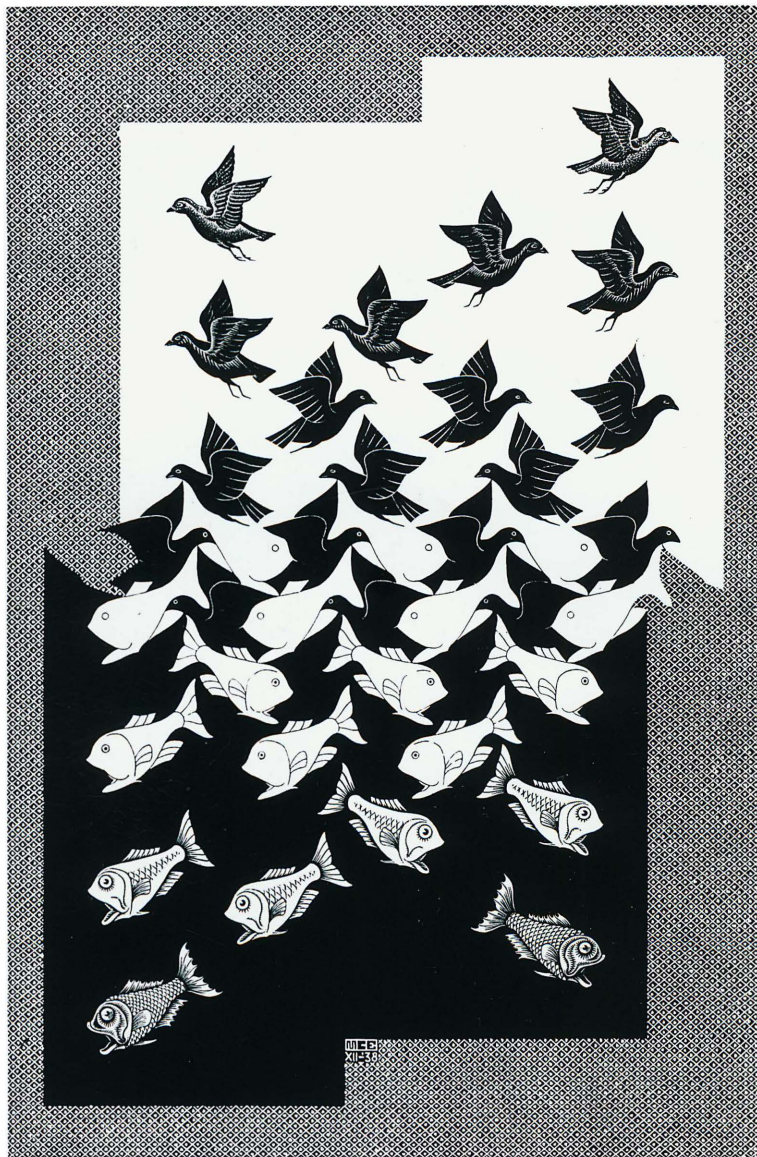
10.
Two intersecting planes



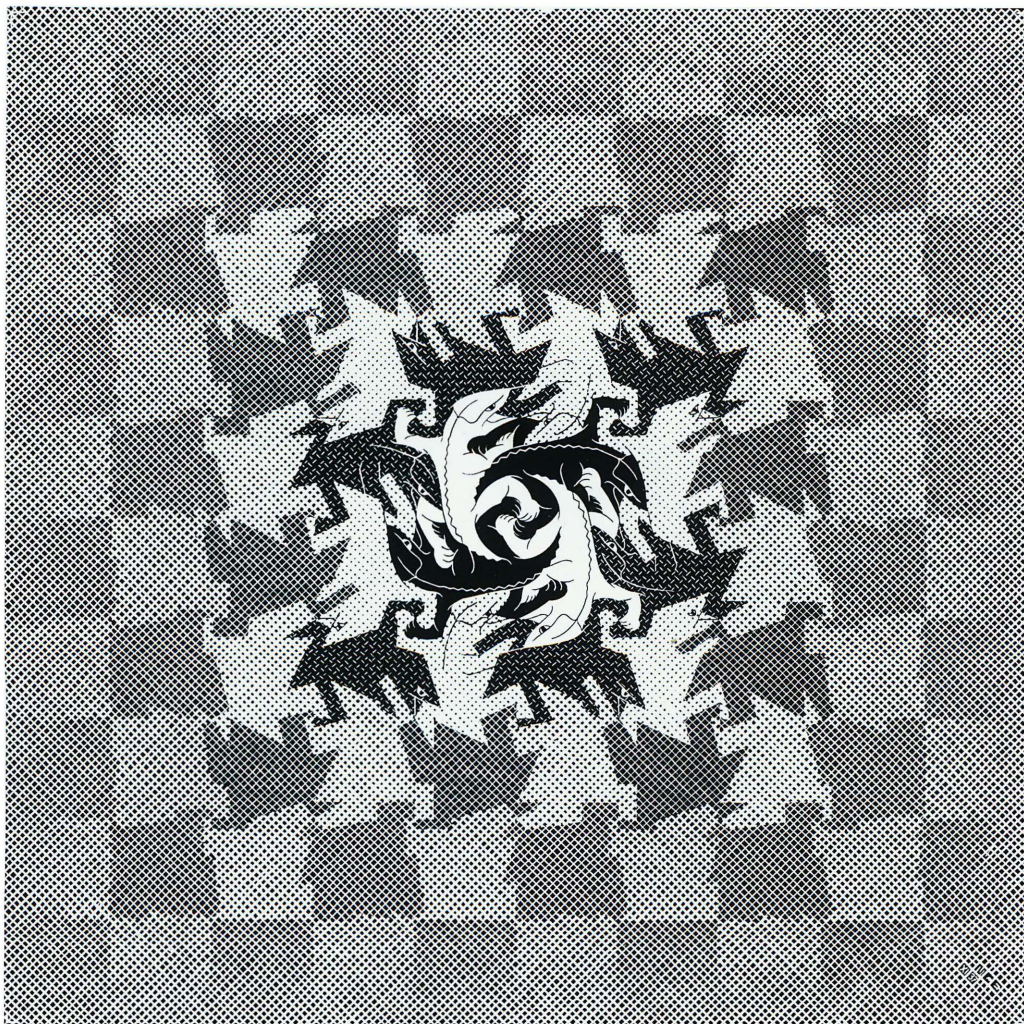


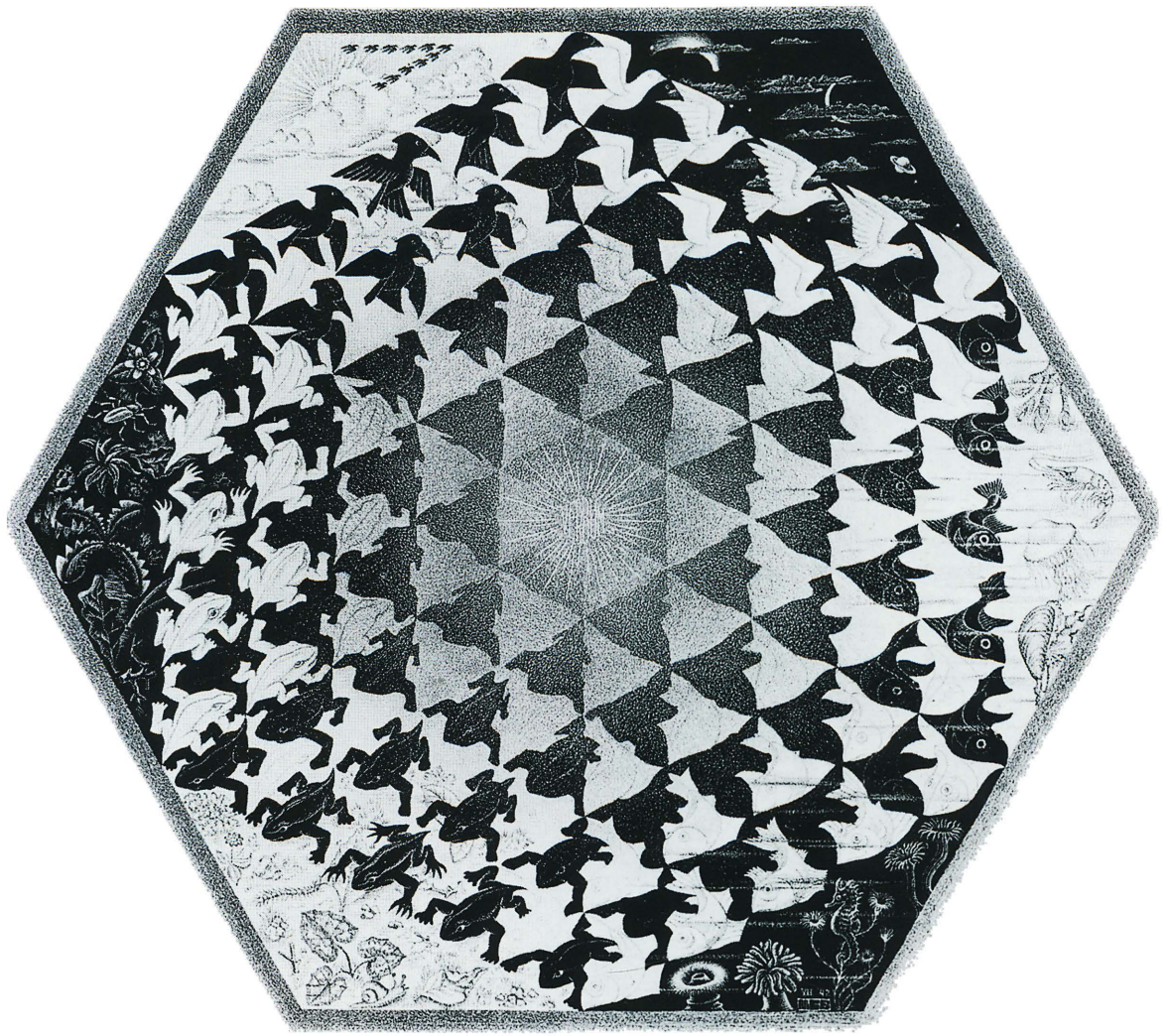
12.
Sun and moon





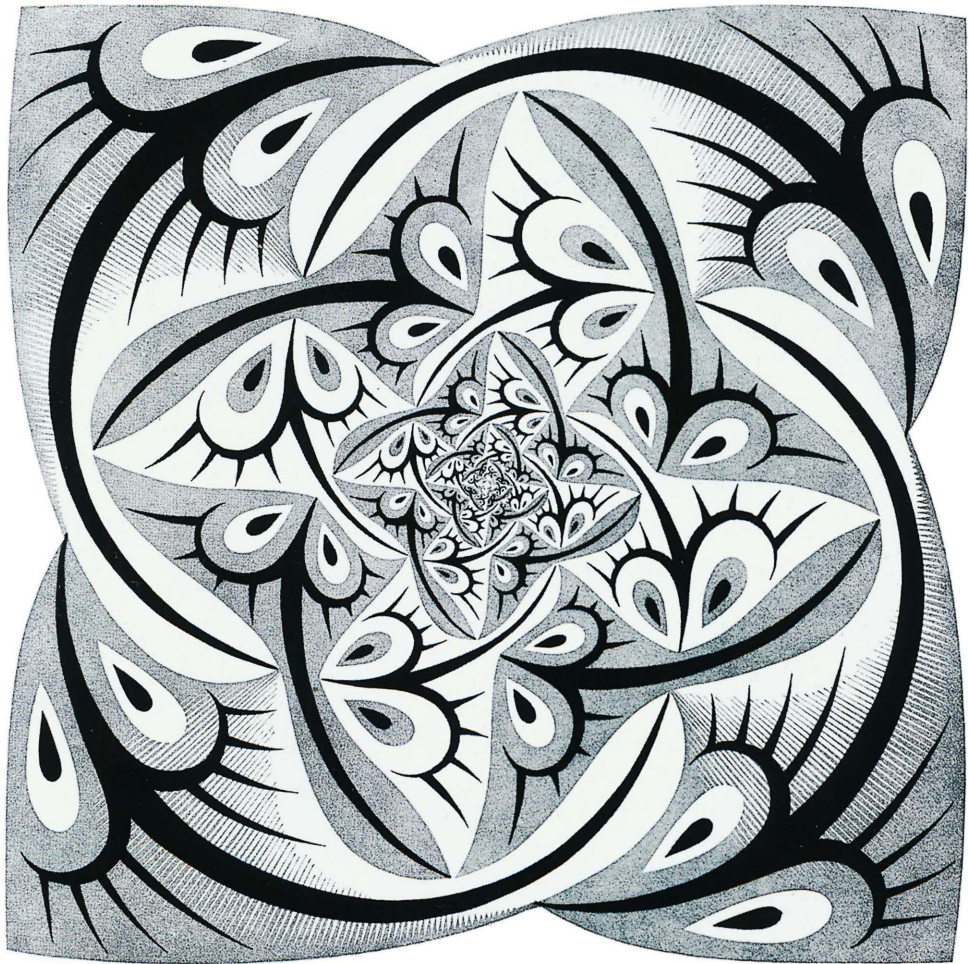


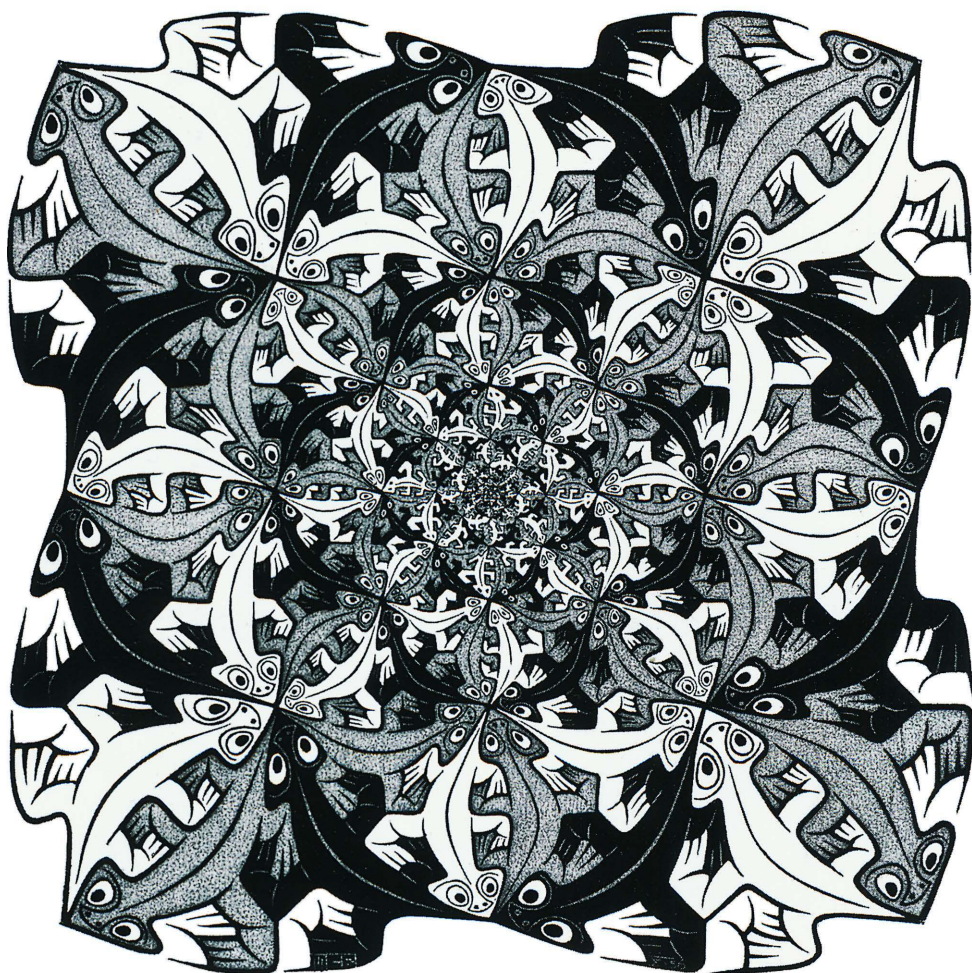


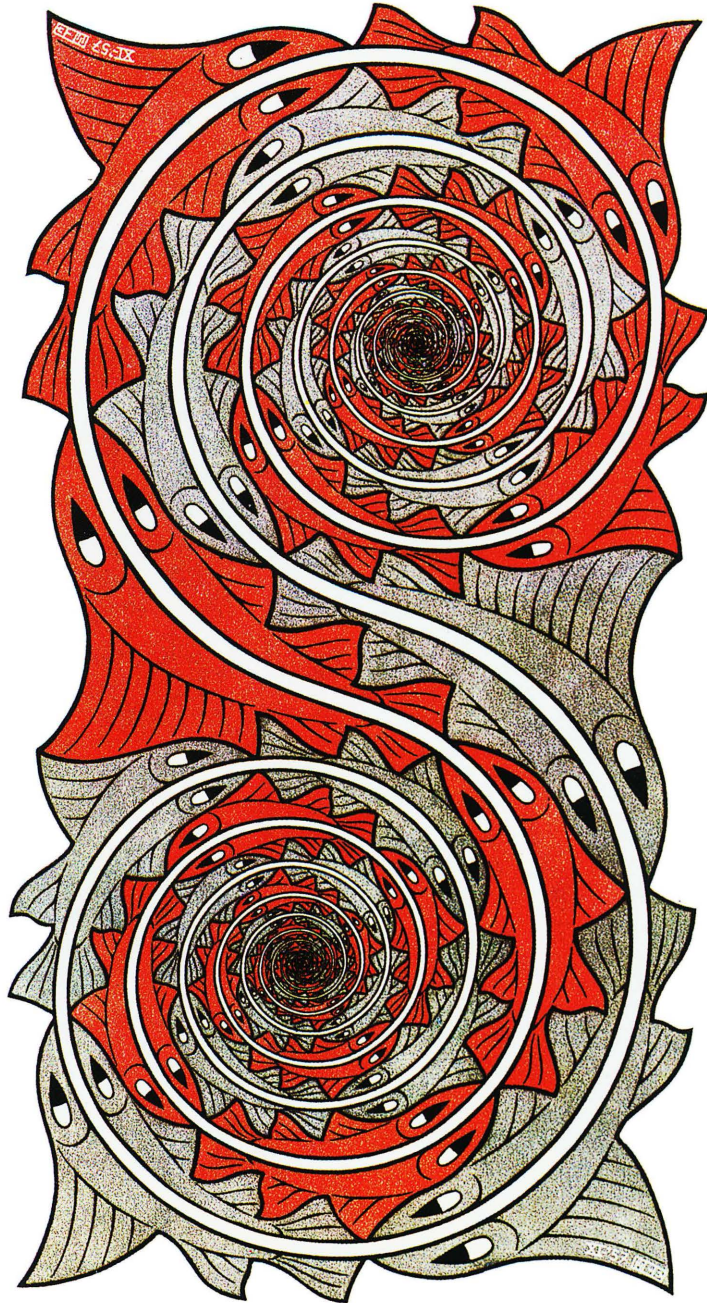




18.
Sphere surface with fishes

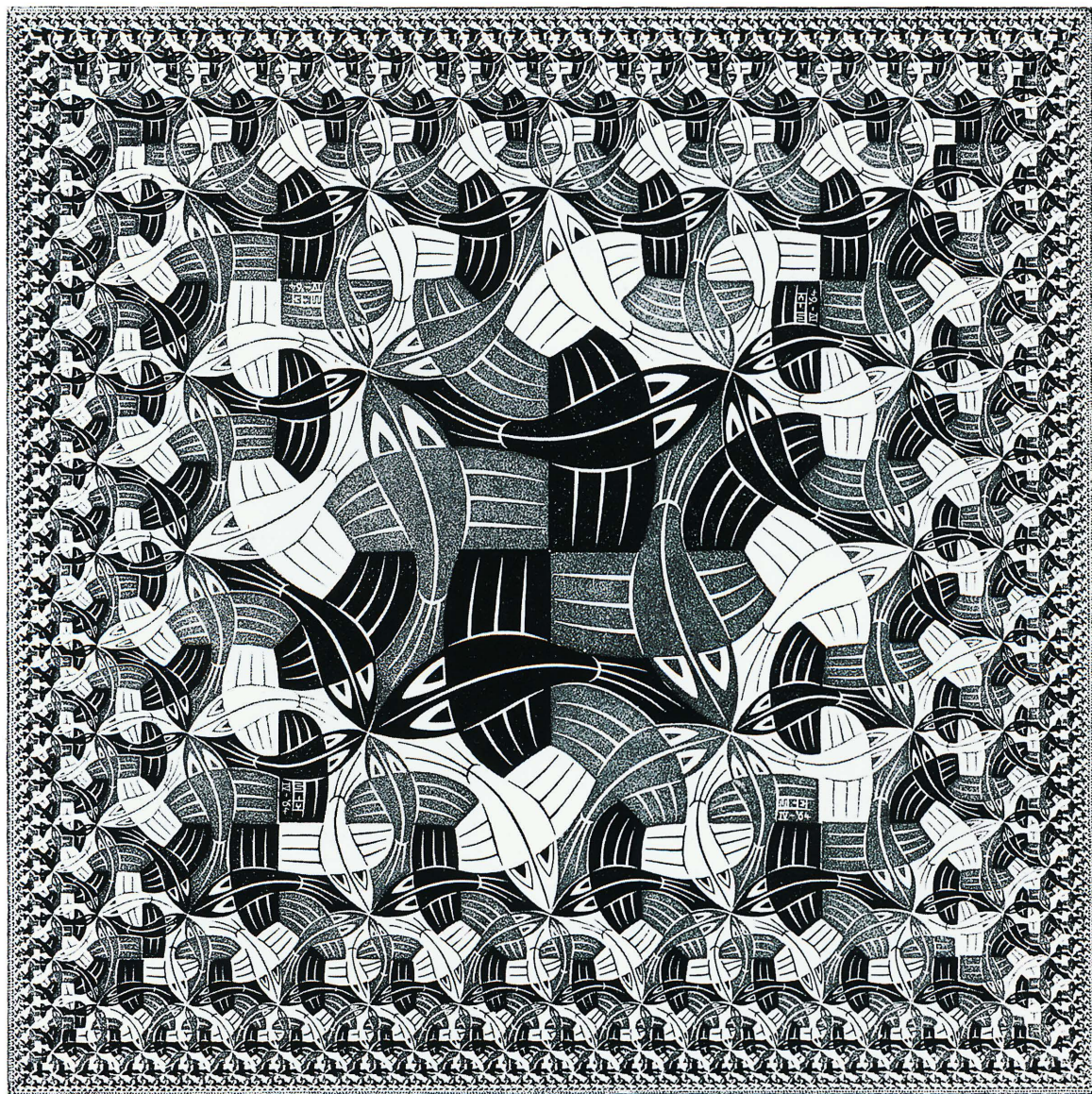


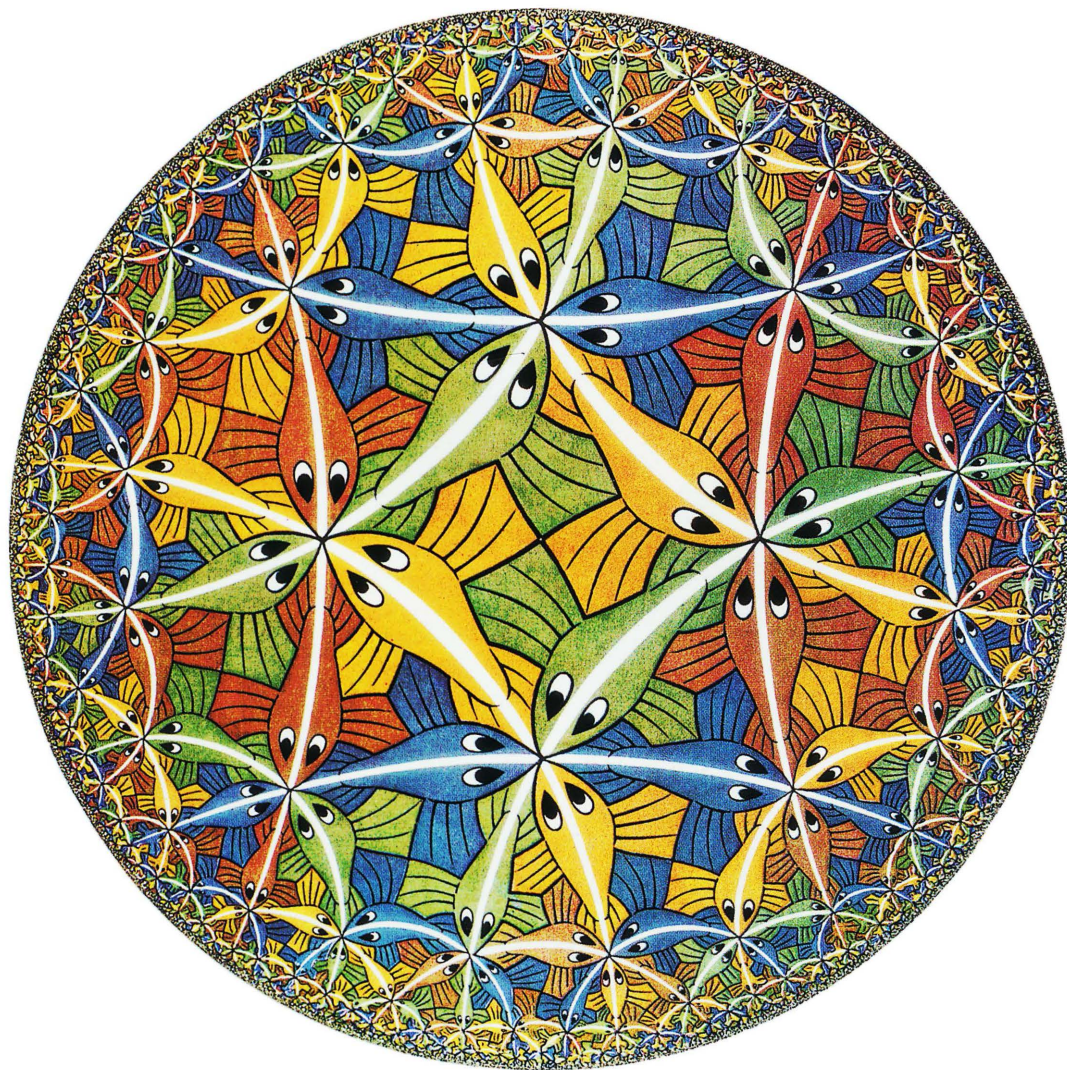






22.
Circle limit I





24.
Circle limit III

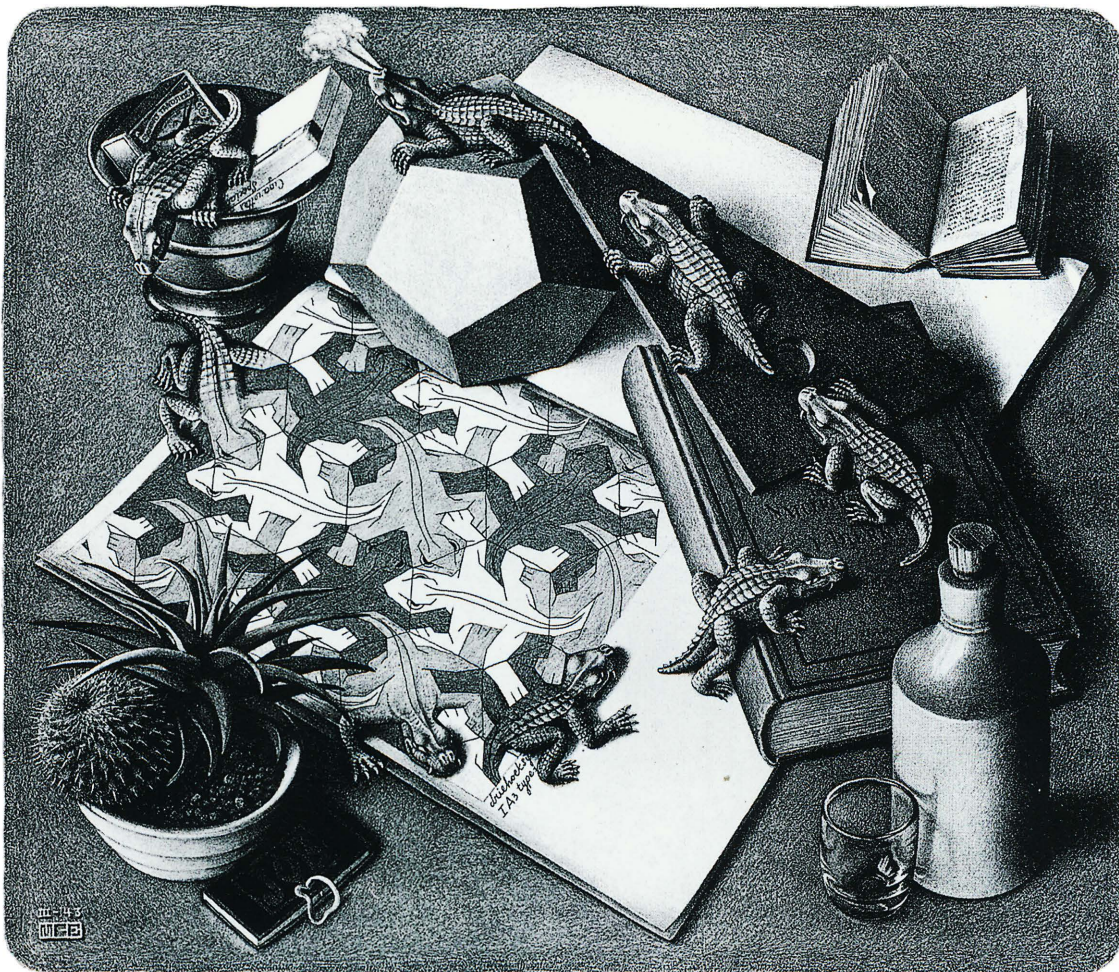


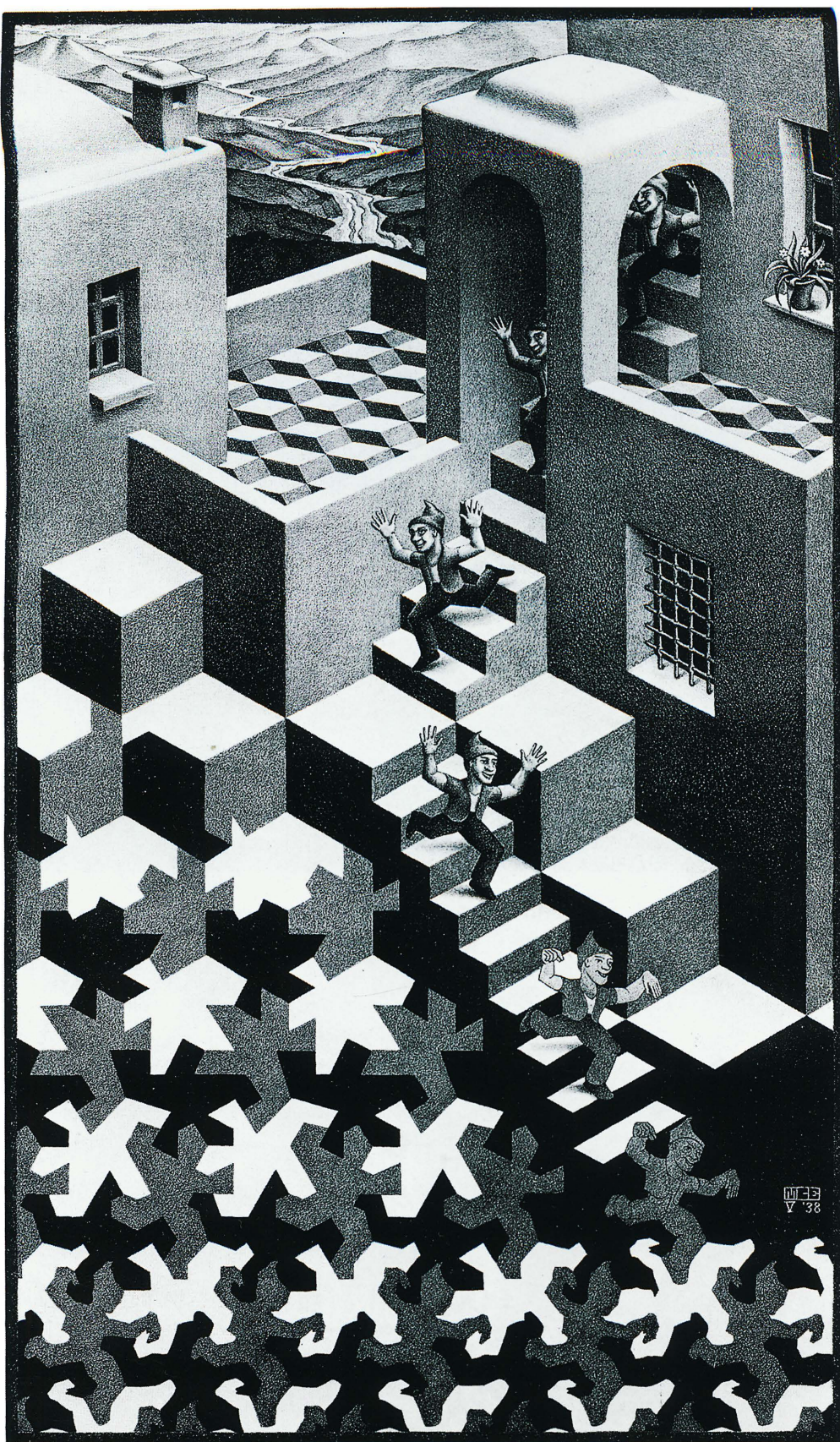
25.
Circle limit IV

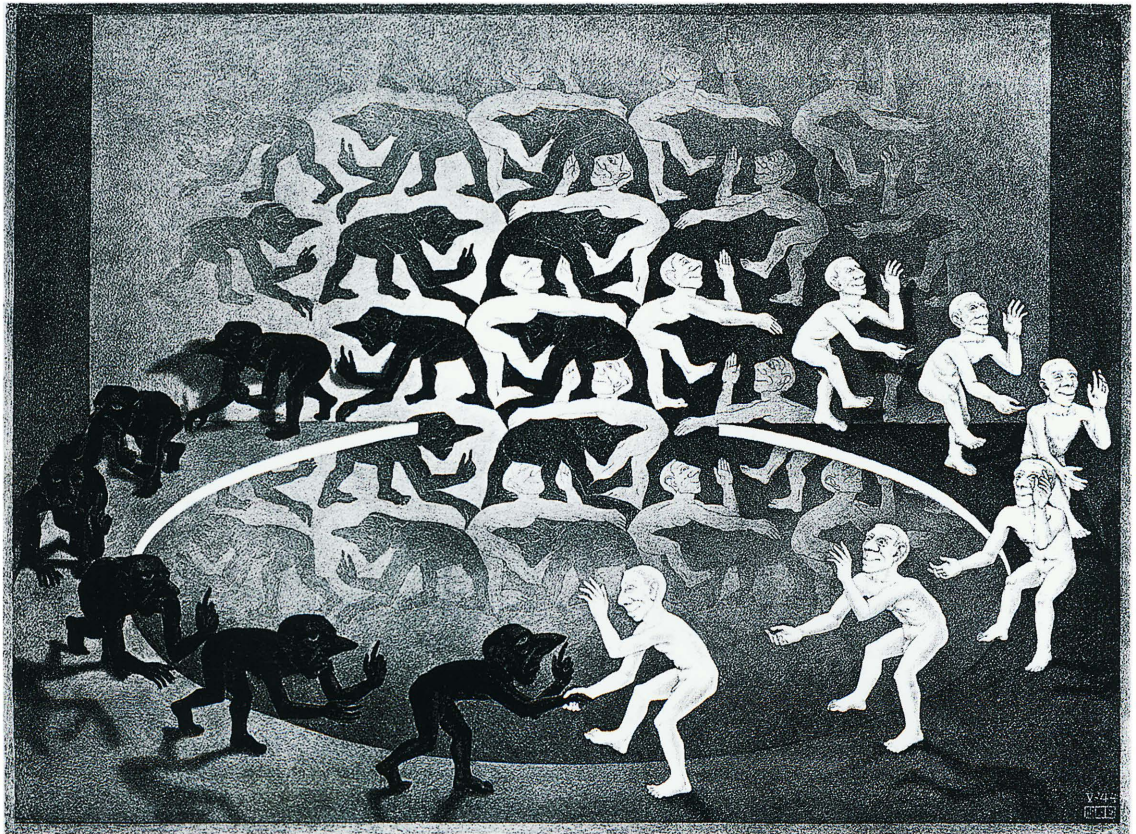


26.
Fishes and scales

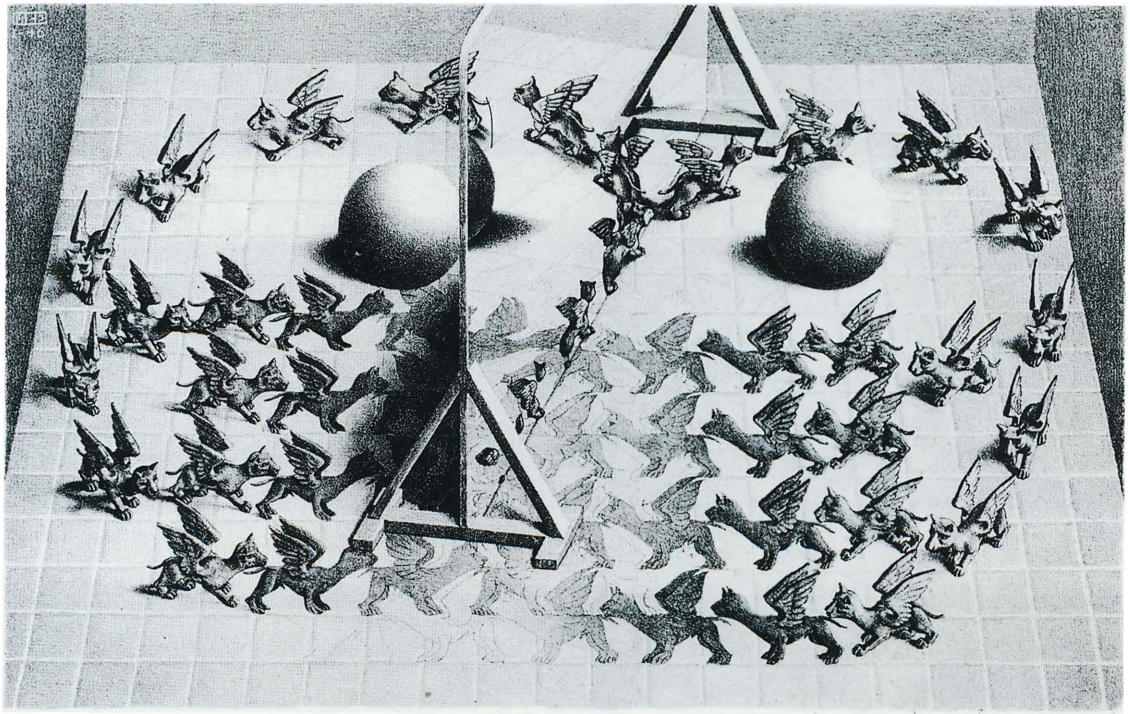




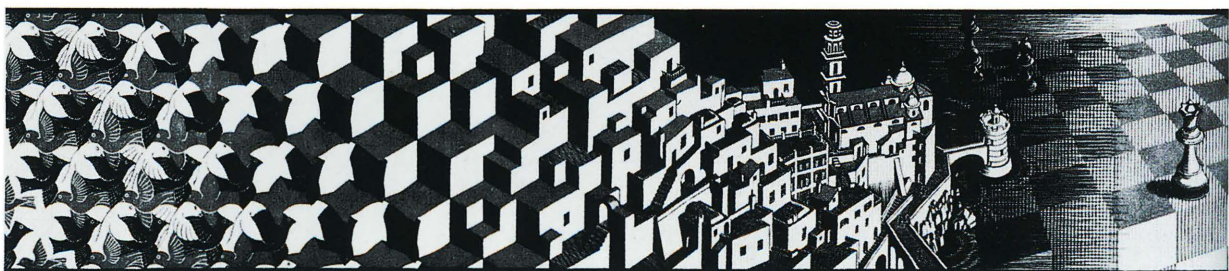
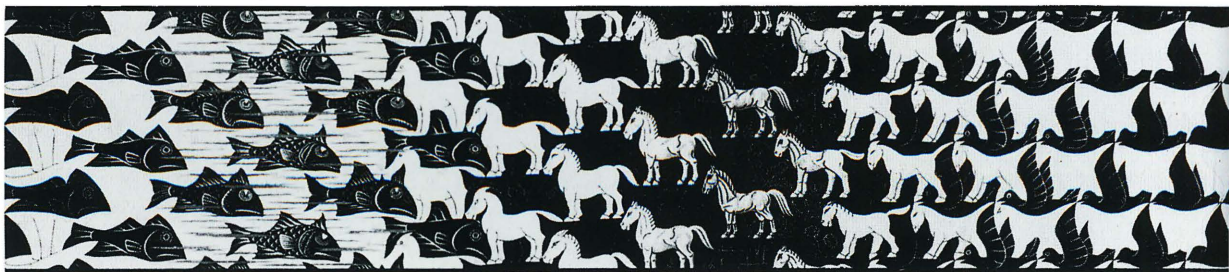
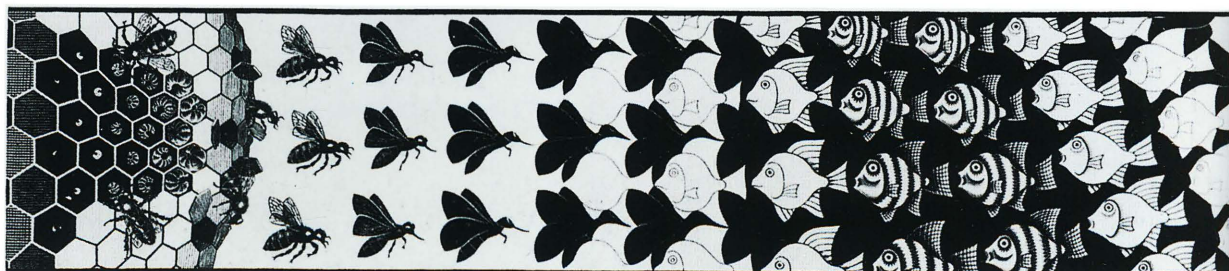
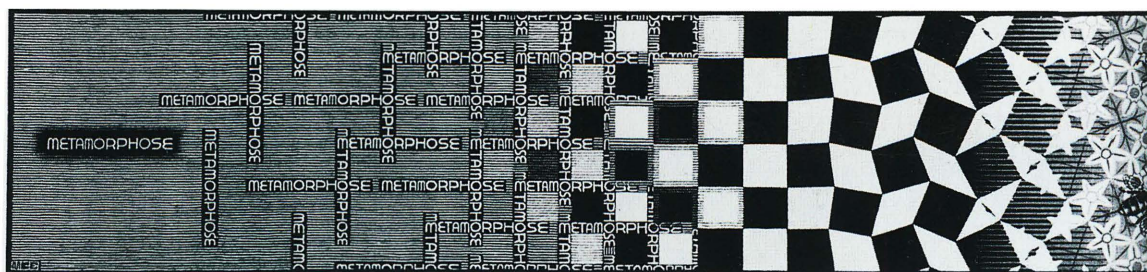


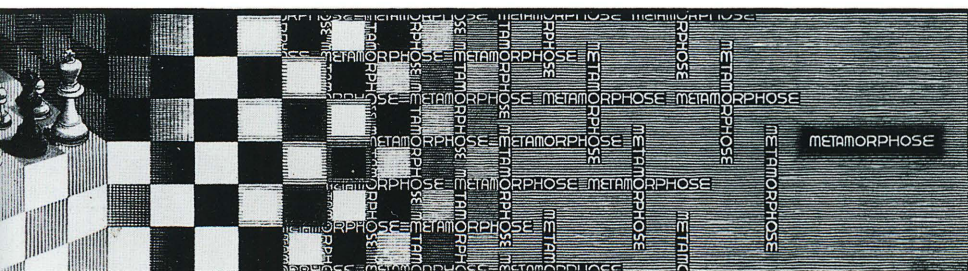
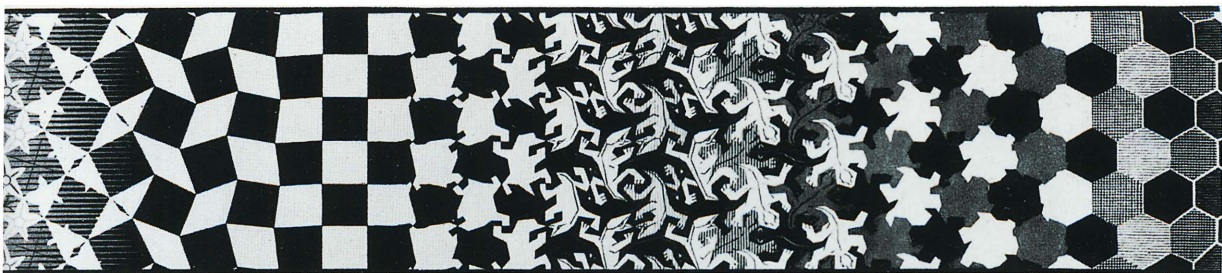


30.
Encounter



31.
Magic mirror







33.
Predestination

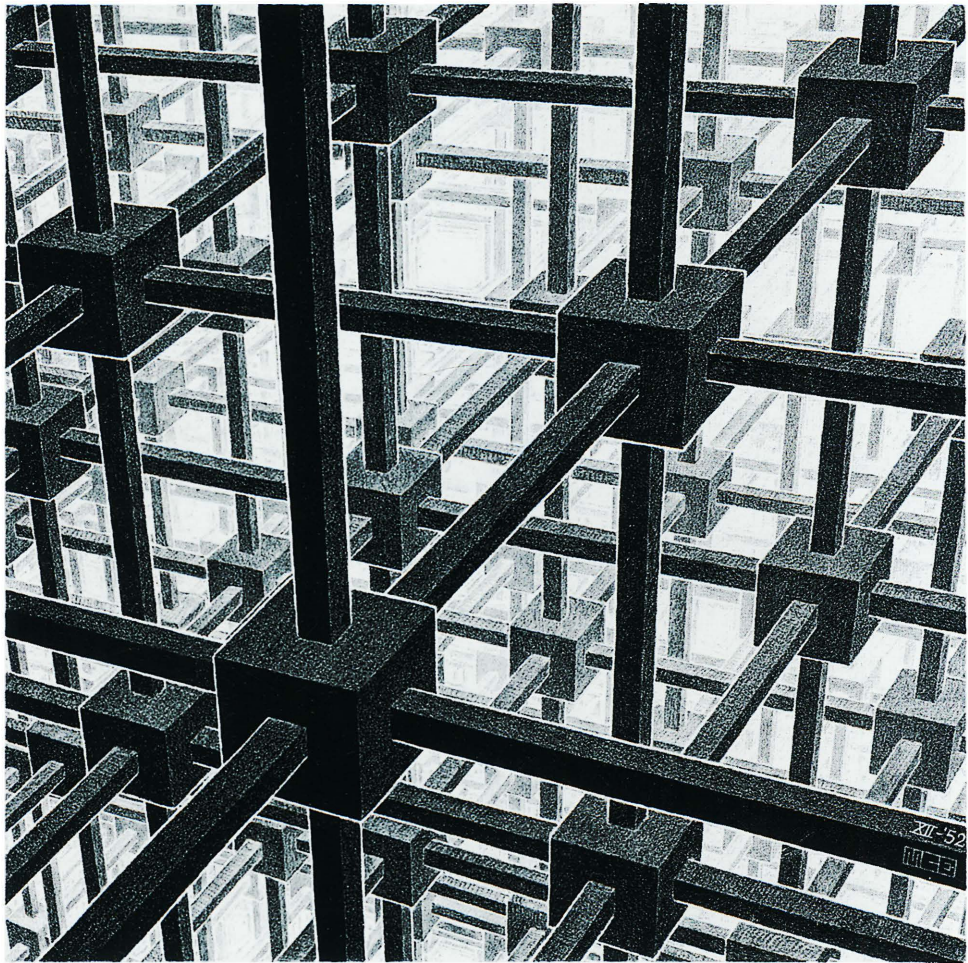




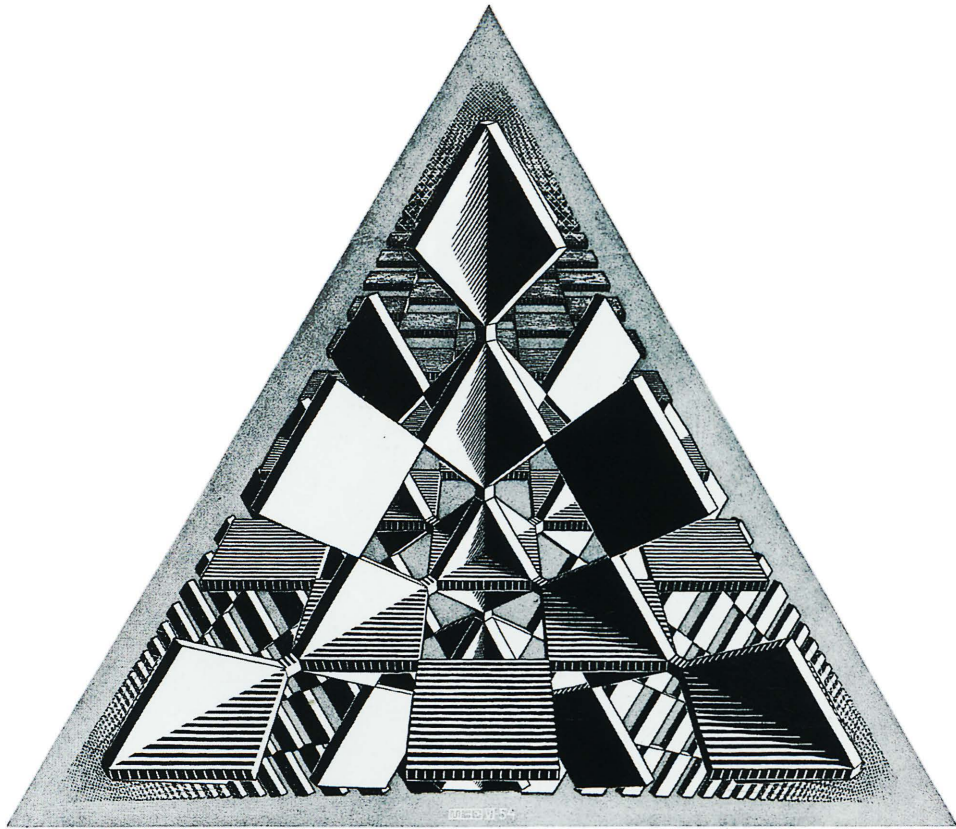
35.
Mosaic II



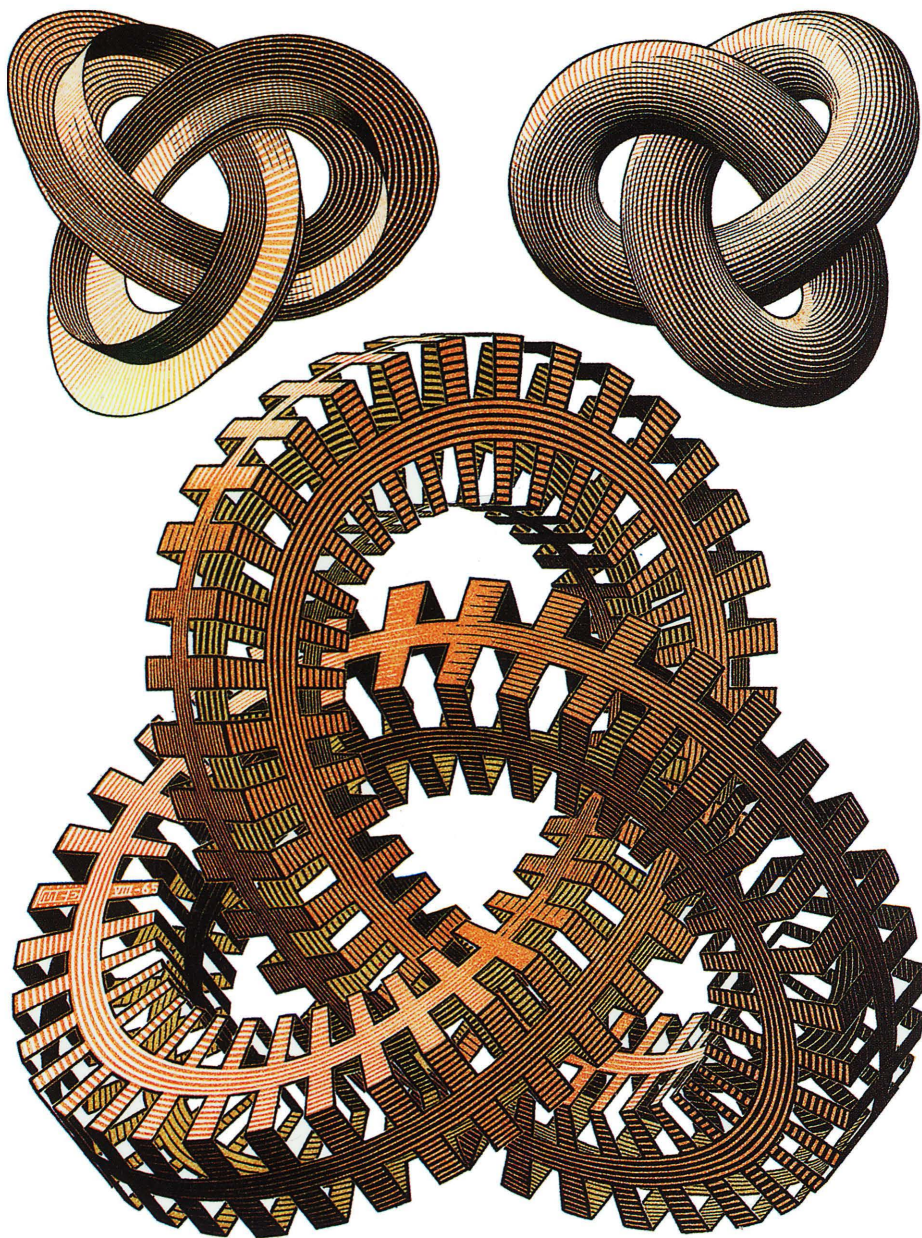
55
ICE

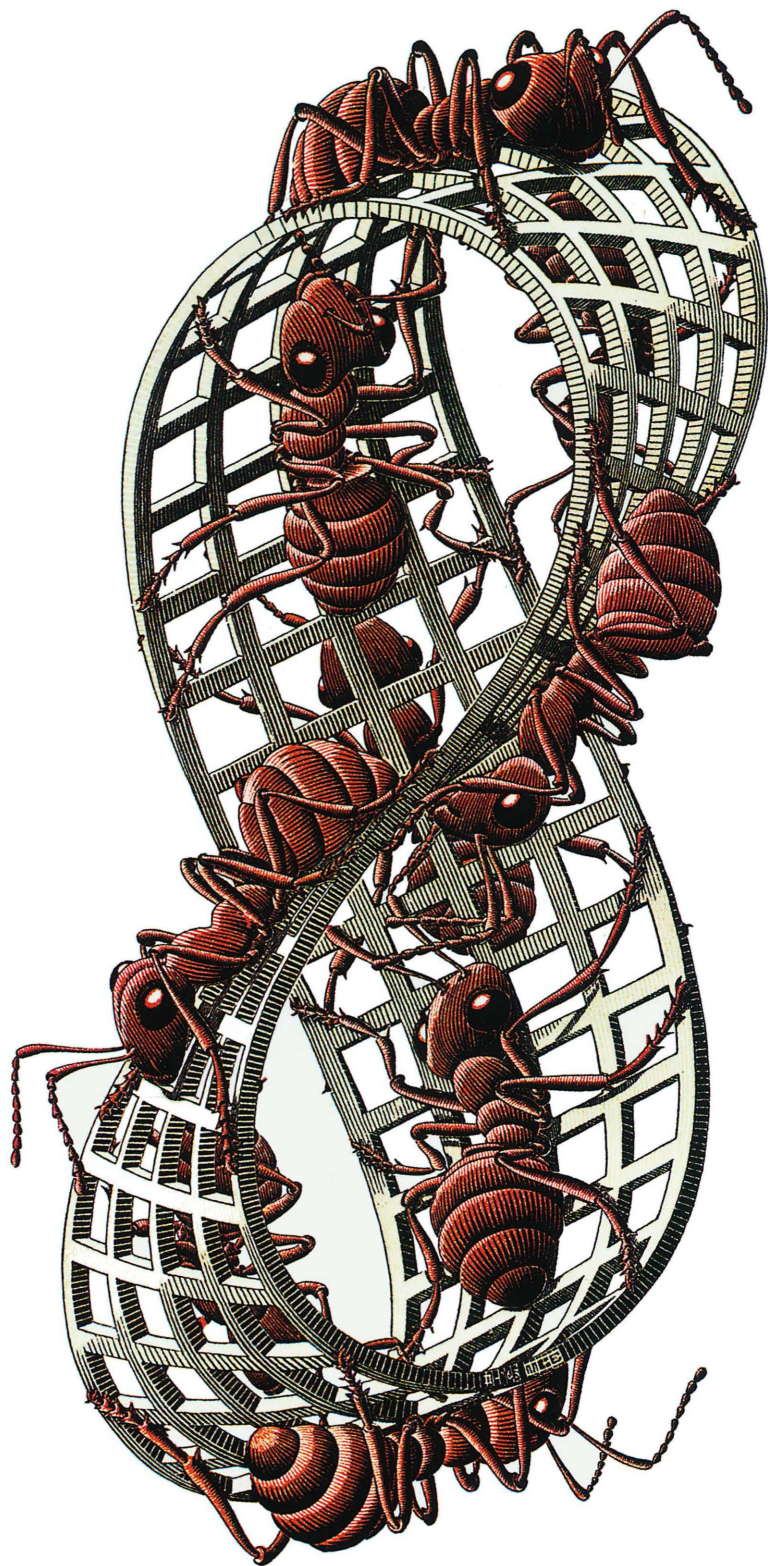


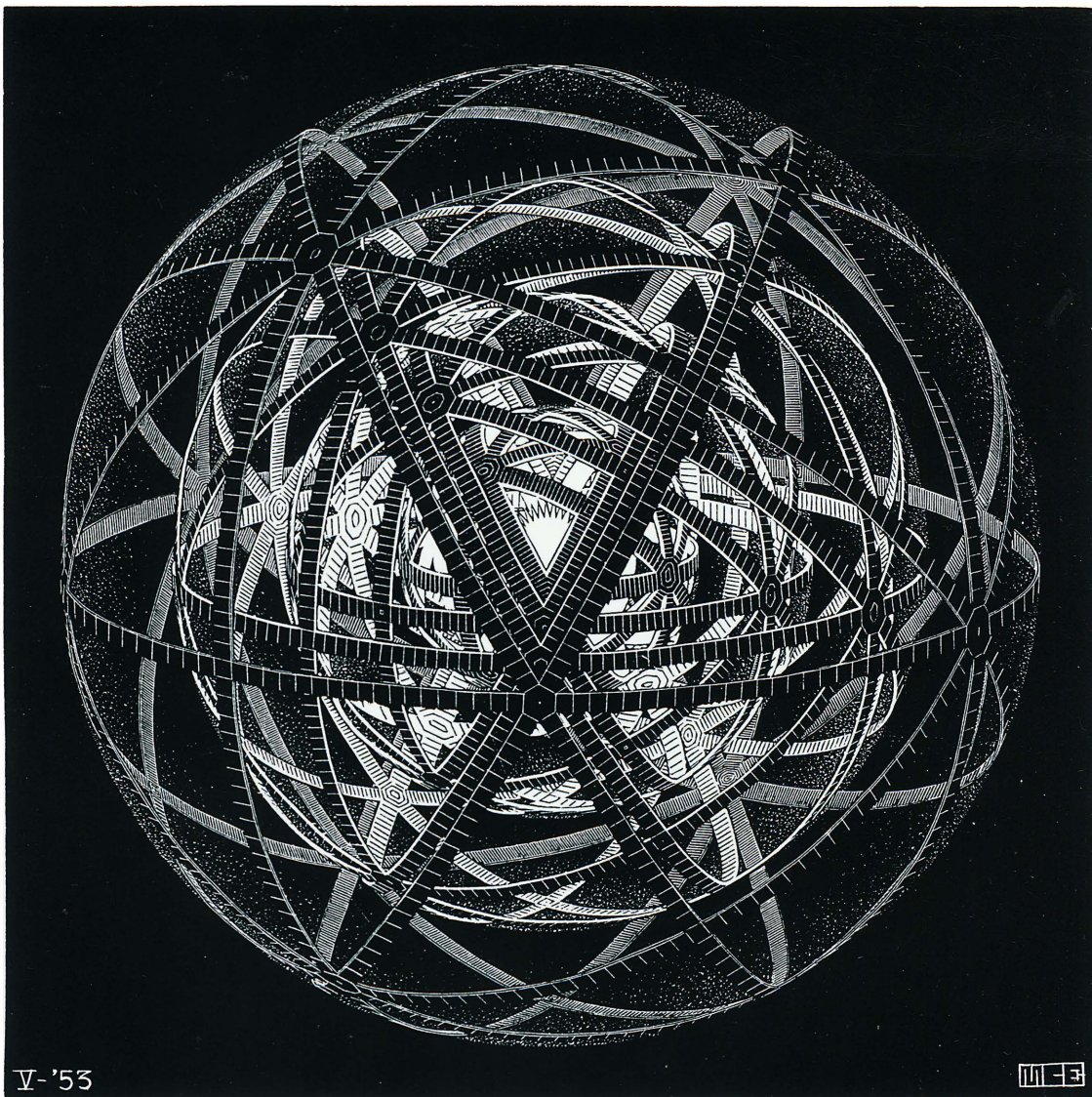
37.
Cubic space division



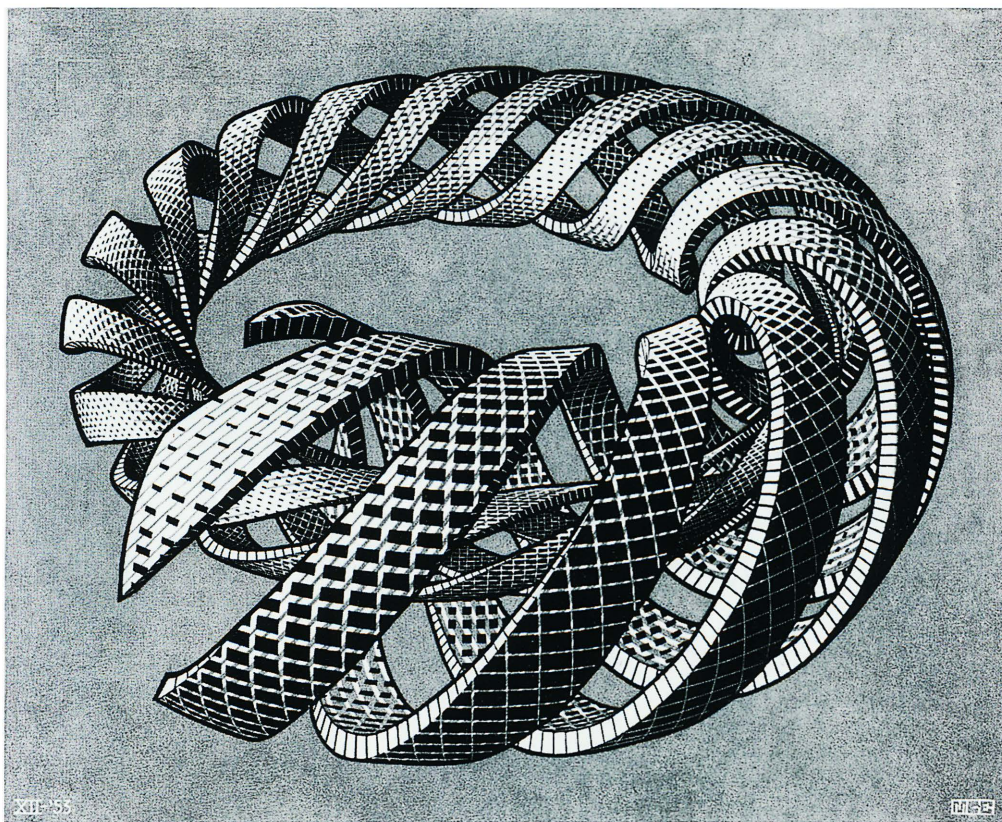
38.
Three intersecting planes







41.
Concentric rinds



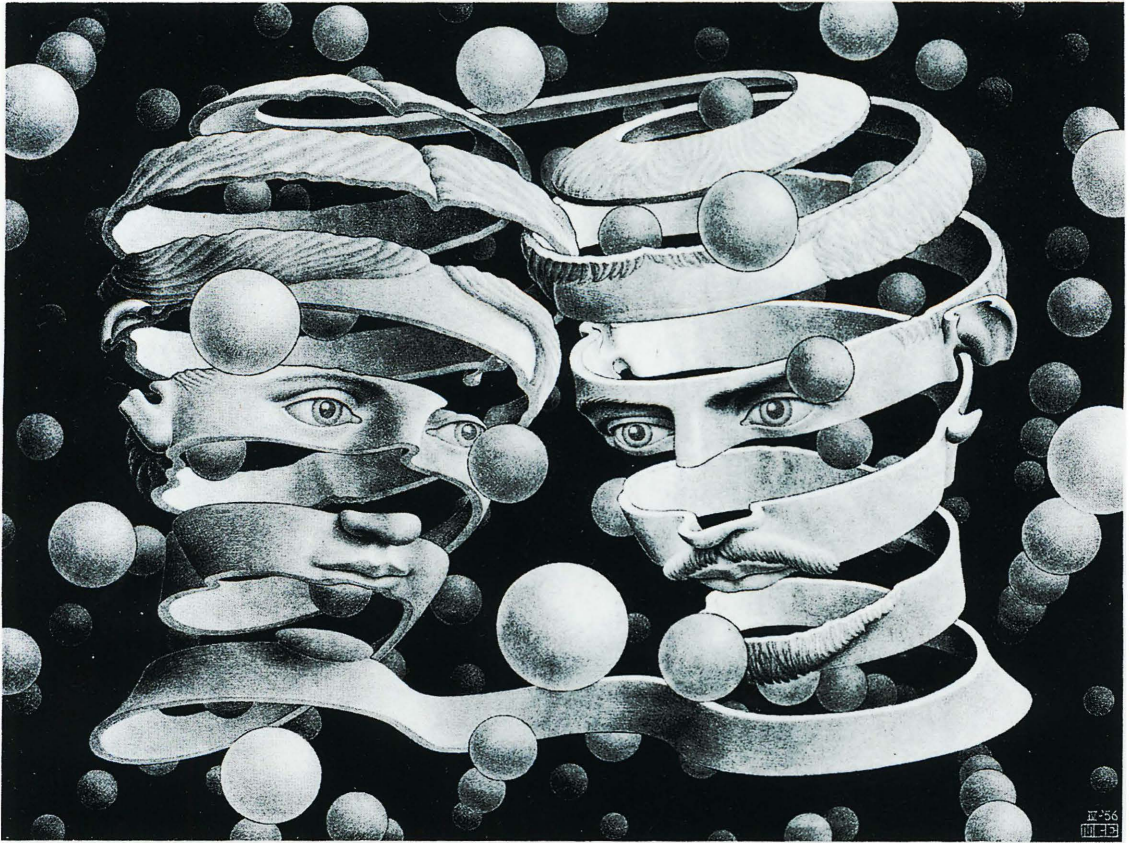


43.
Sphere spirals



44.
Moebius band I





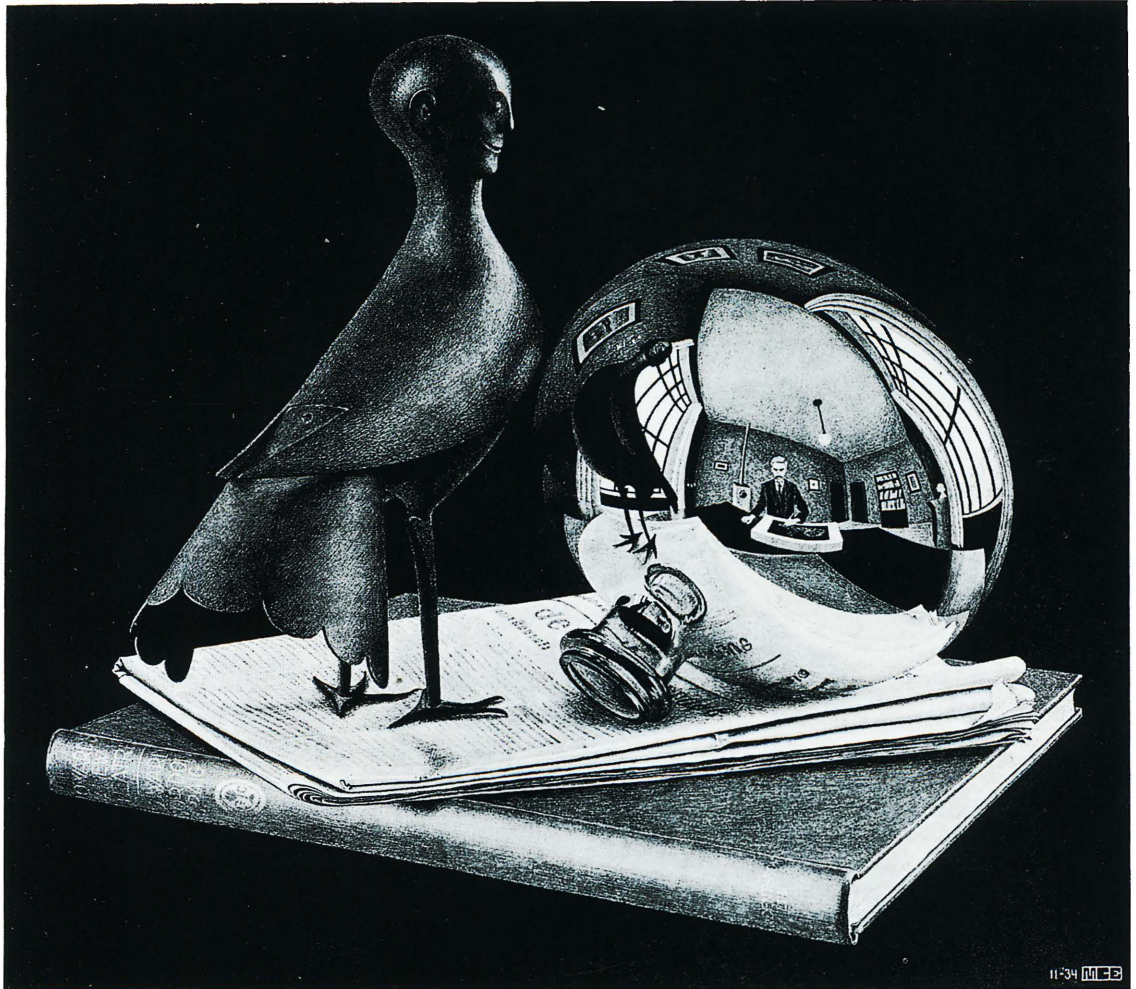
46.
Bond of union



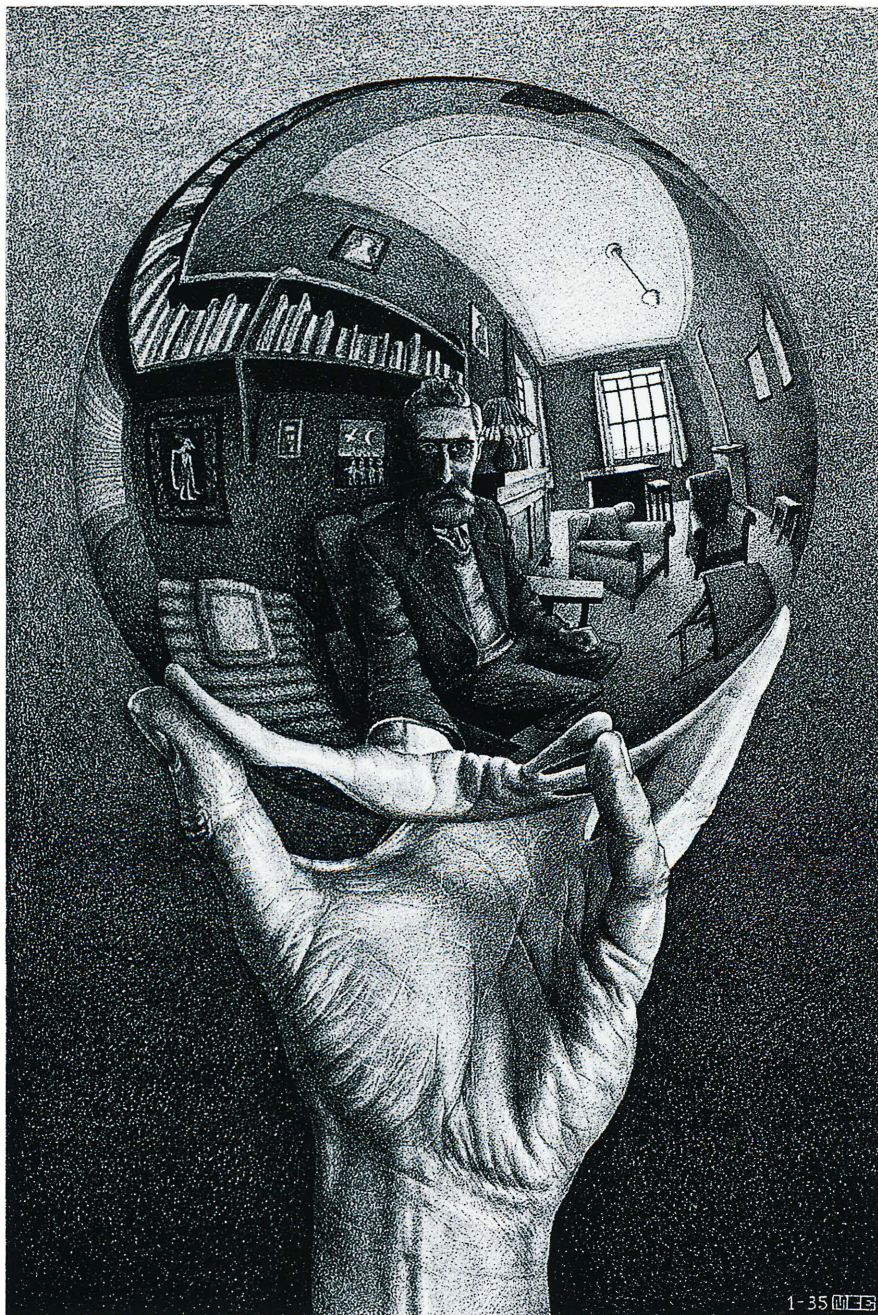
47.
Rippled surface



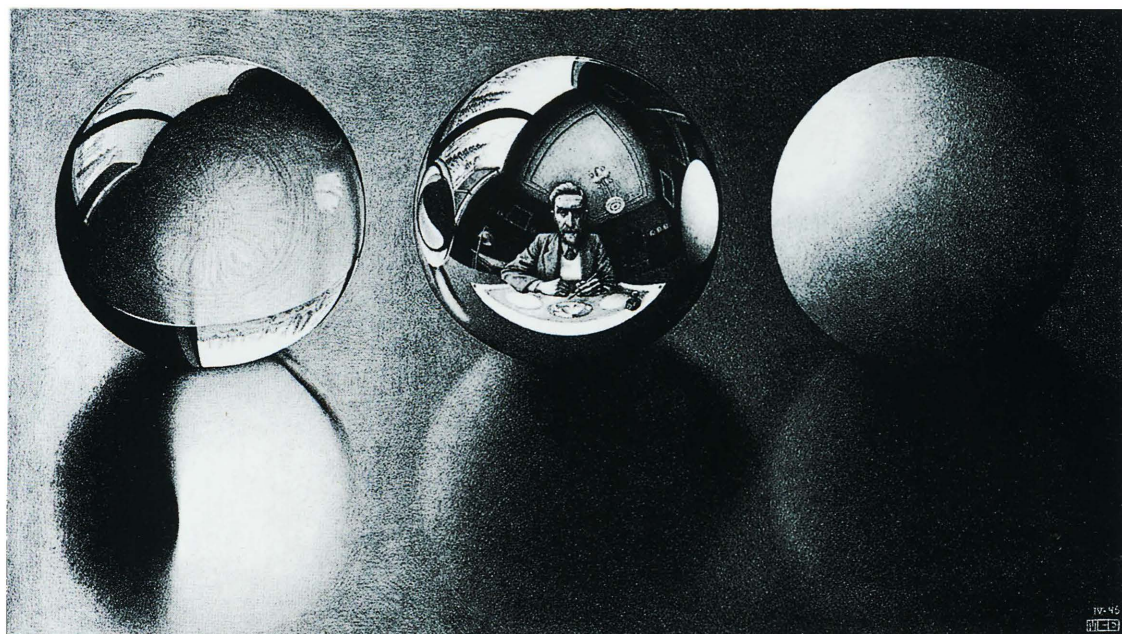




50.
Still life with reflecting globe



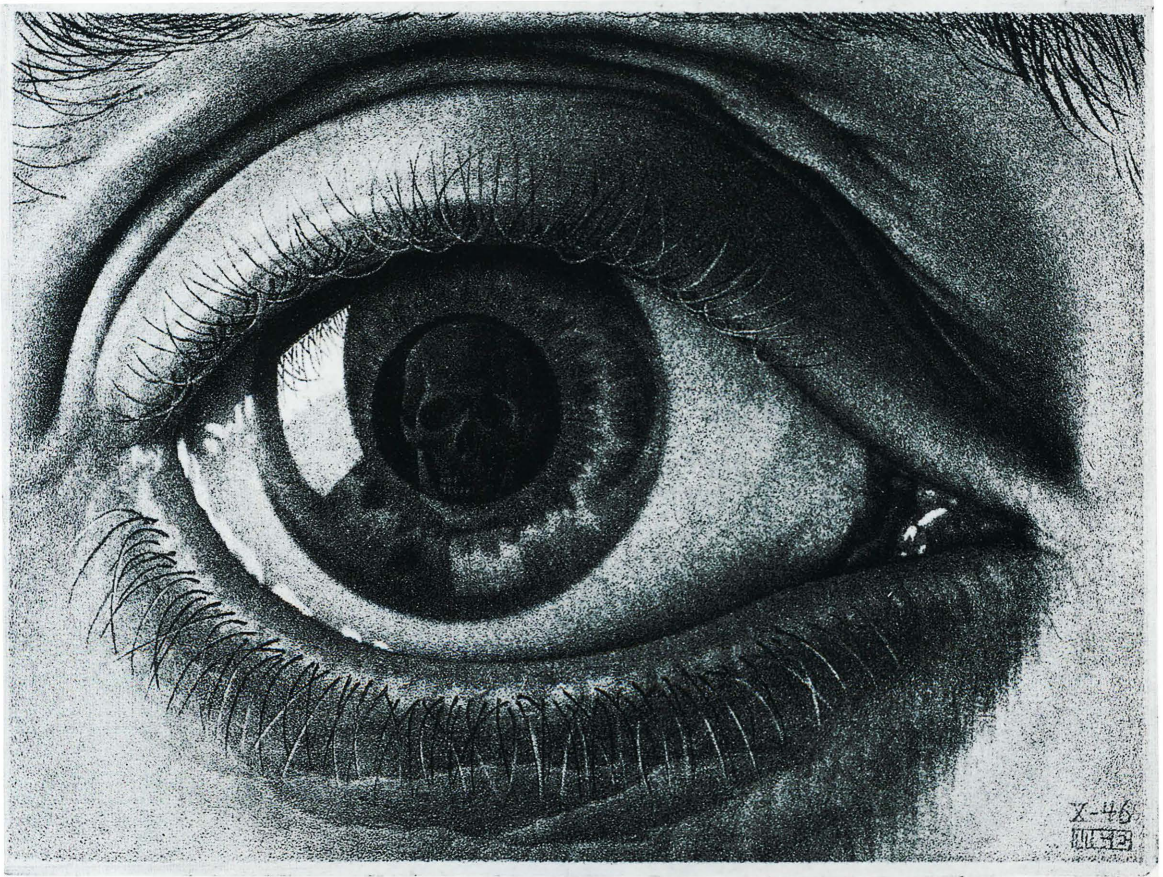
51.
Hand with reflecting globe



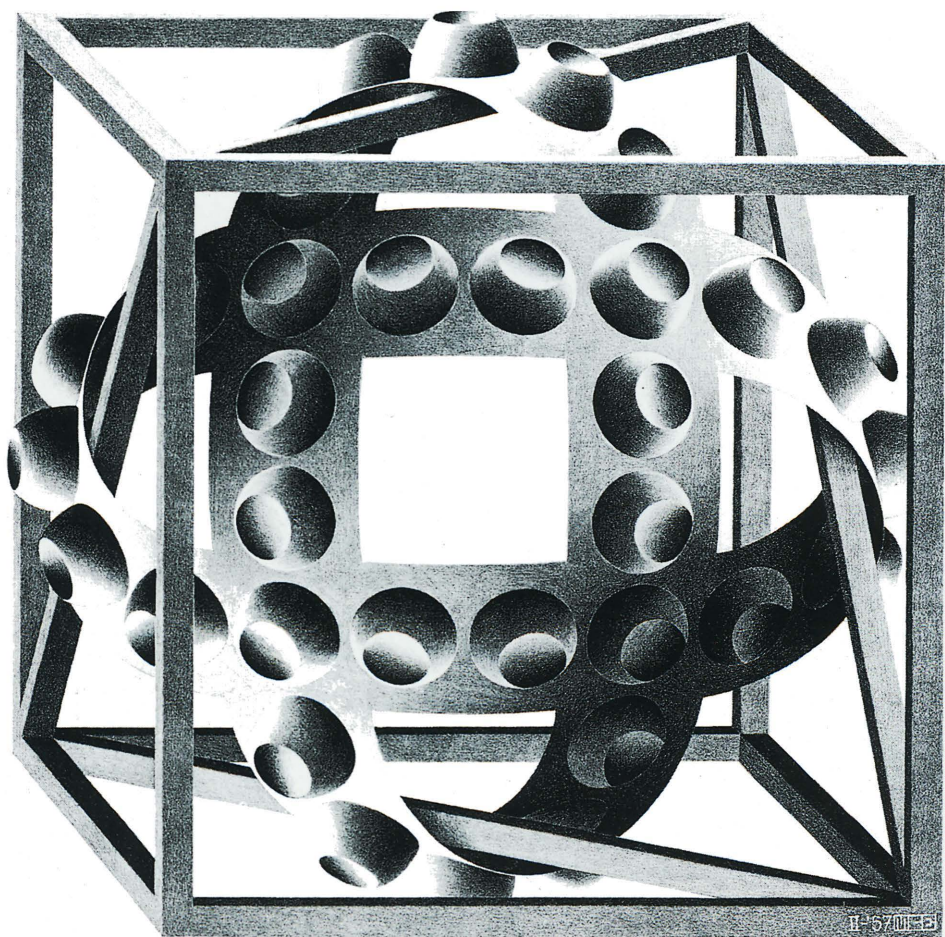
52.
Three spheres II



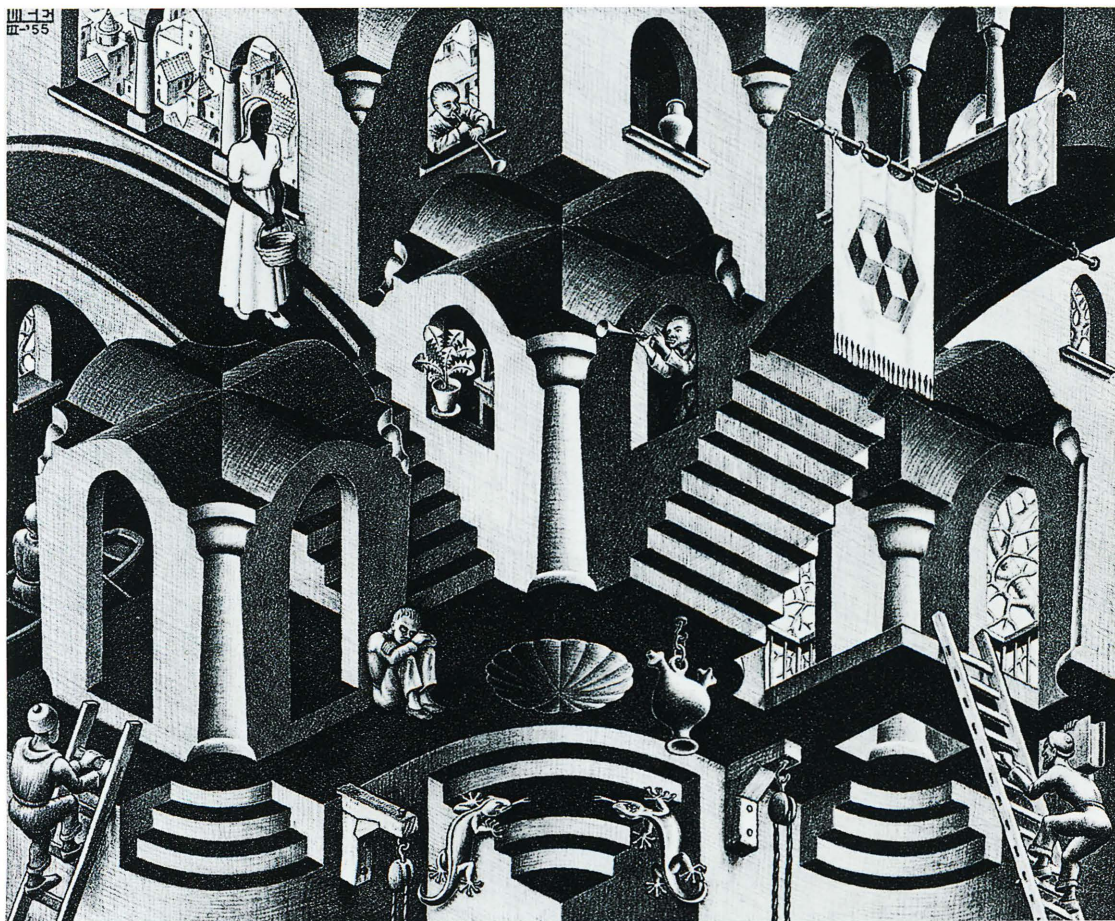
II-48
E-E



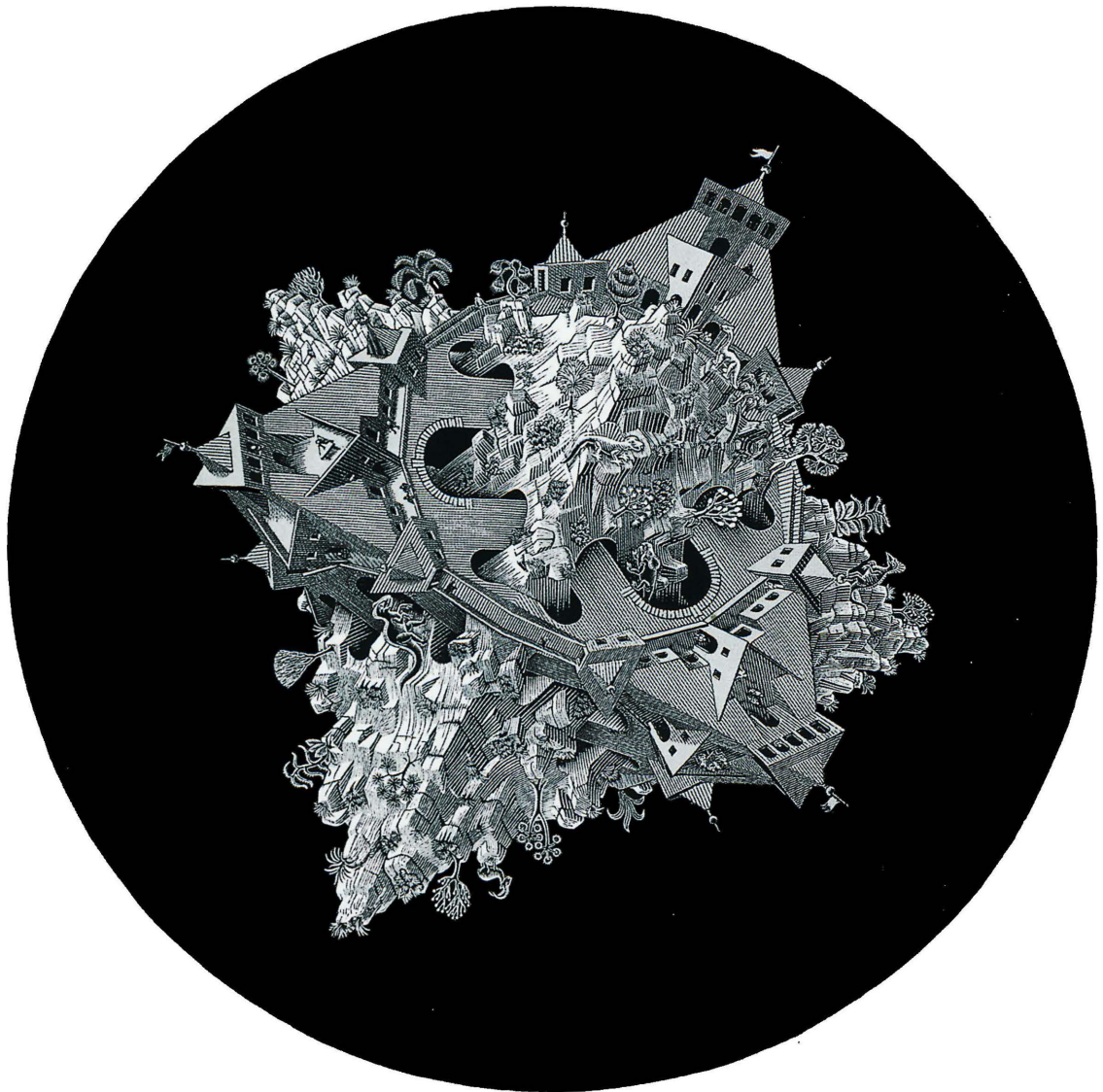
54.
Eye



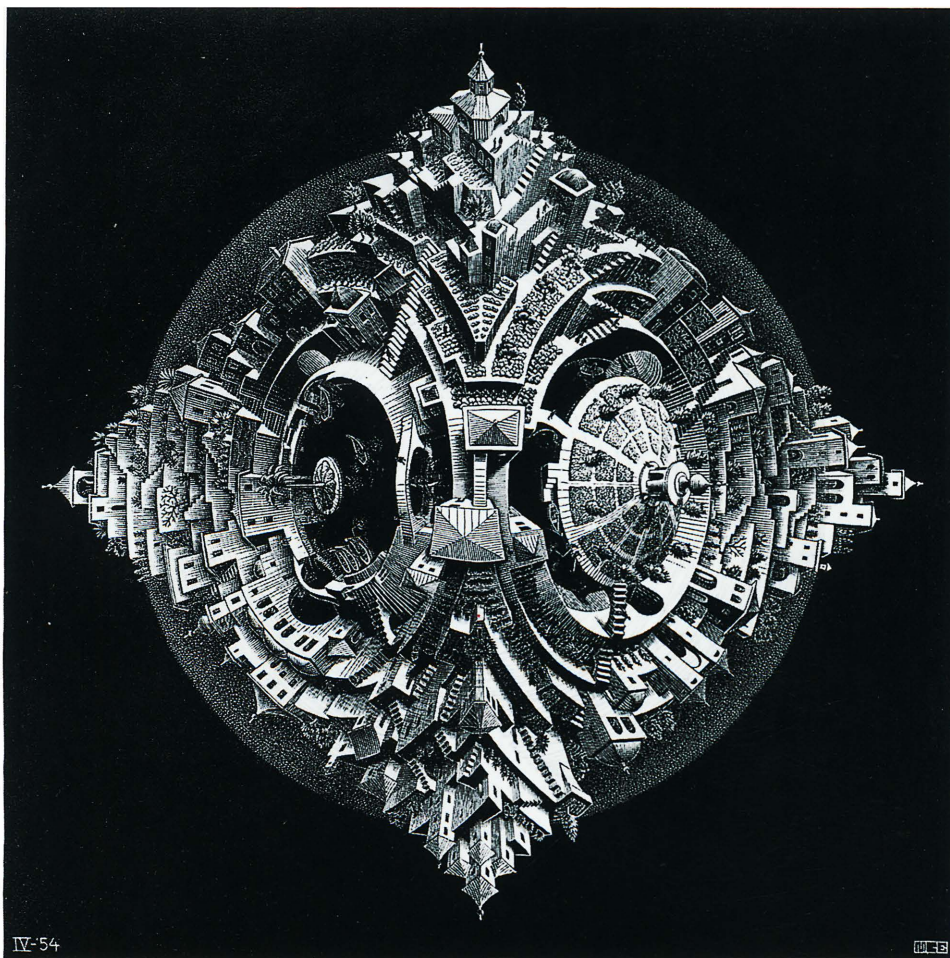
55.
Cube with magic ribbons



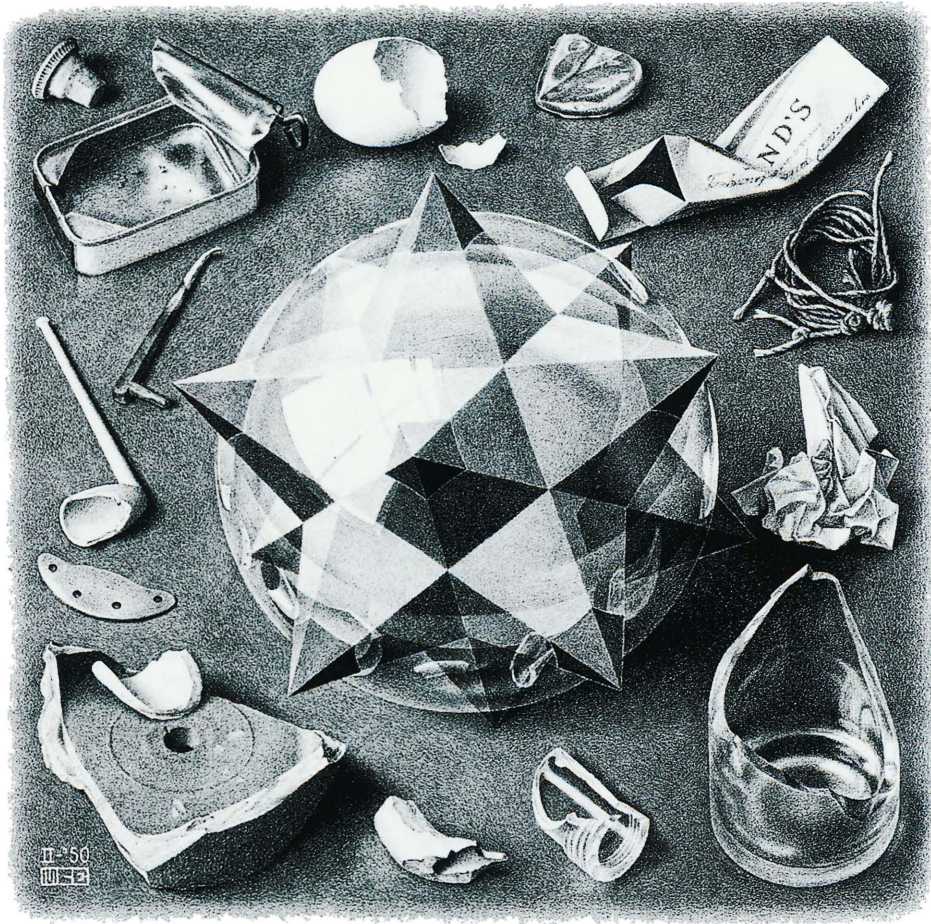
56.
Concave and convex



57.
Double planetoid



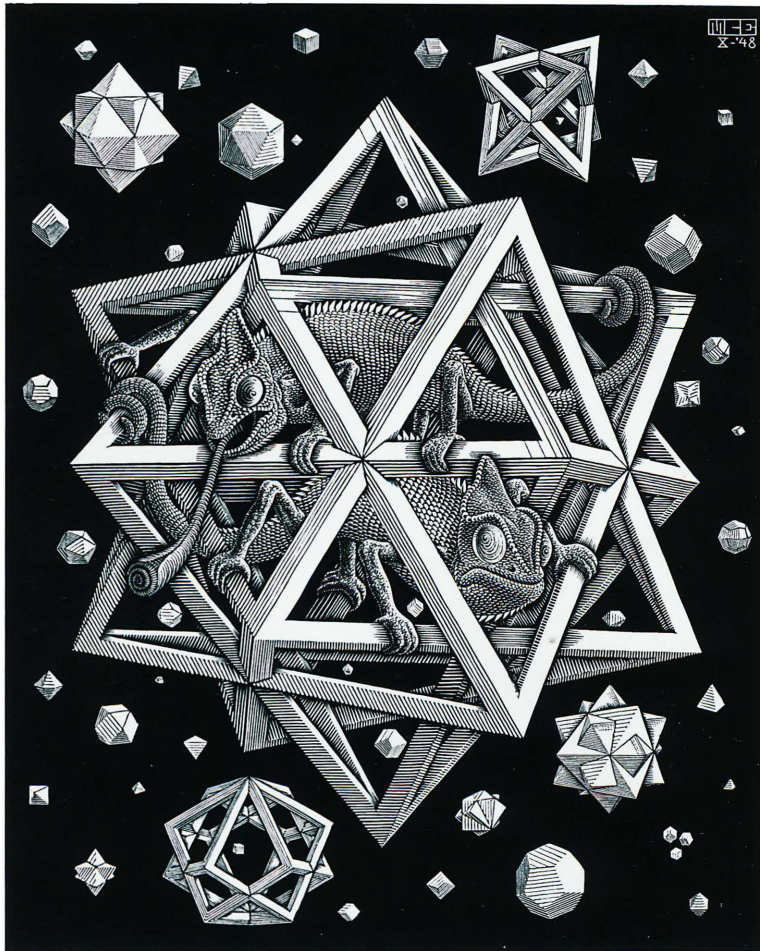
58.
Tetrahedral planetoid

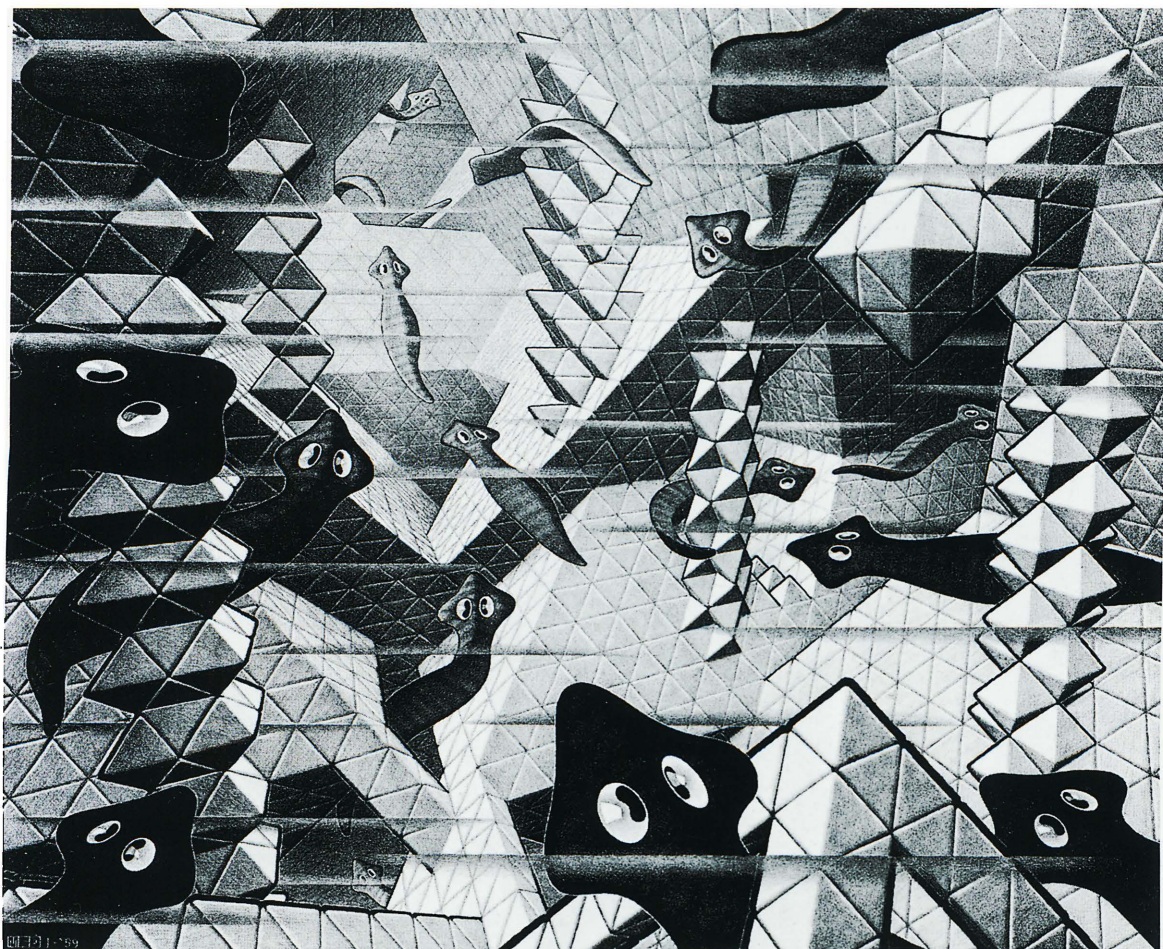


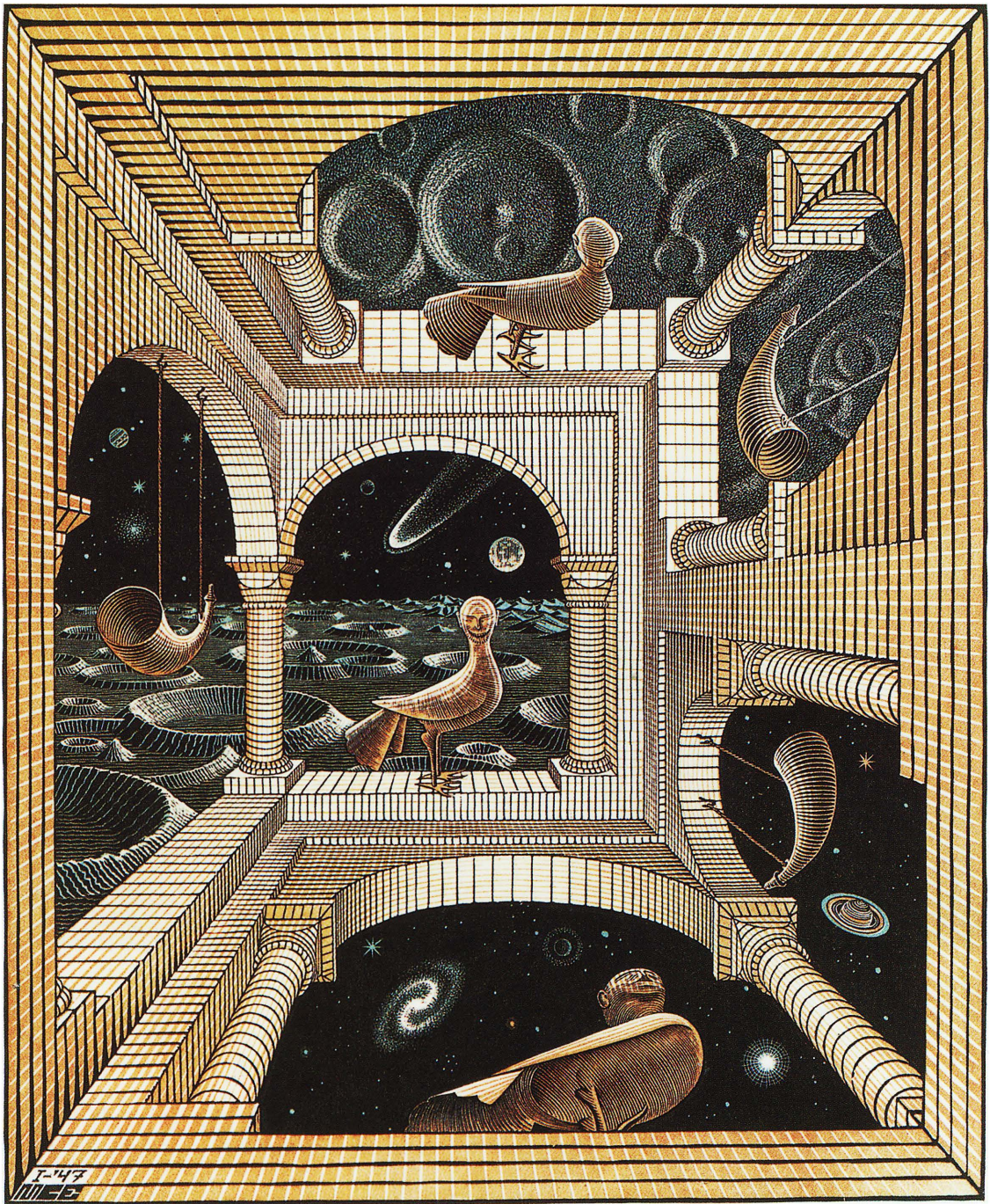
59.
Order and chaos

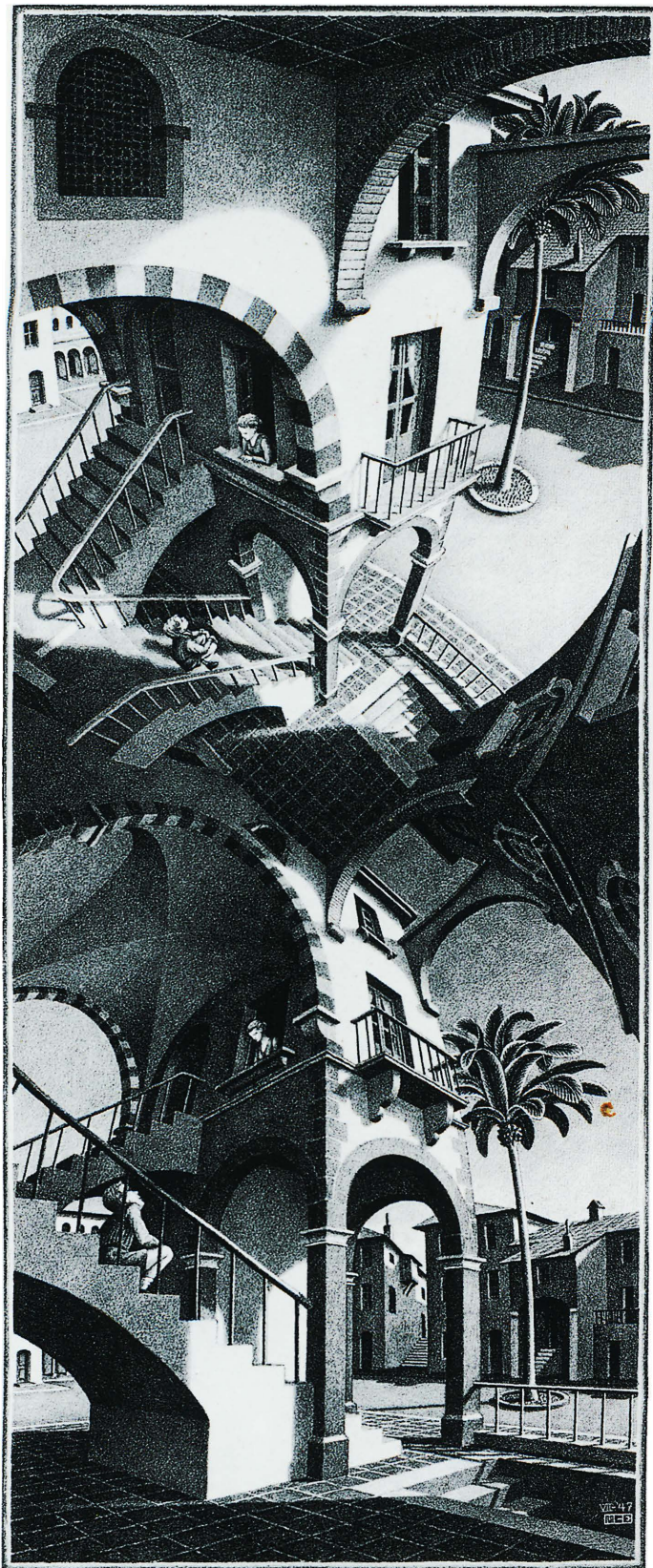


60.
Gravitation





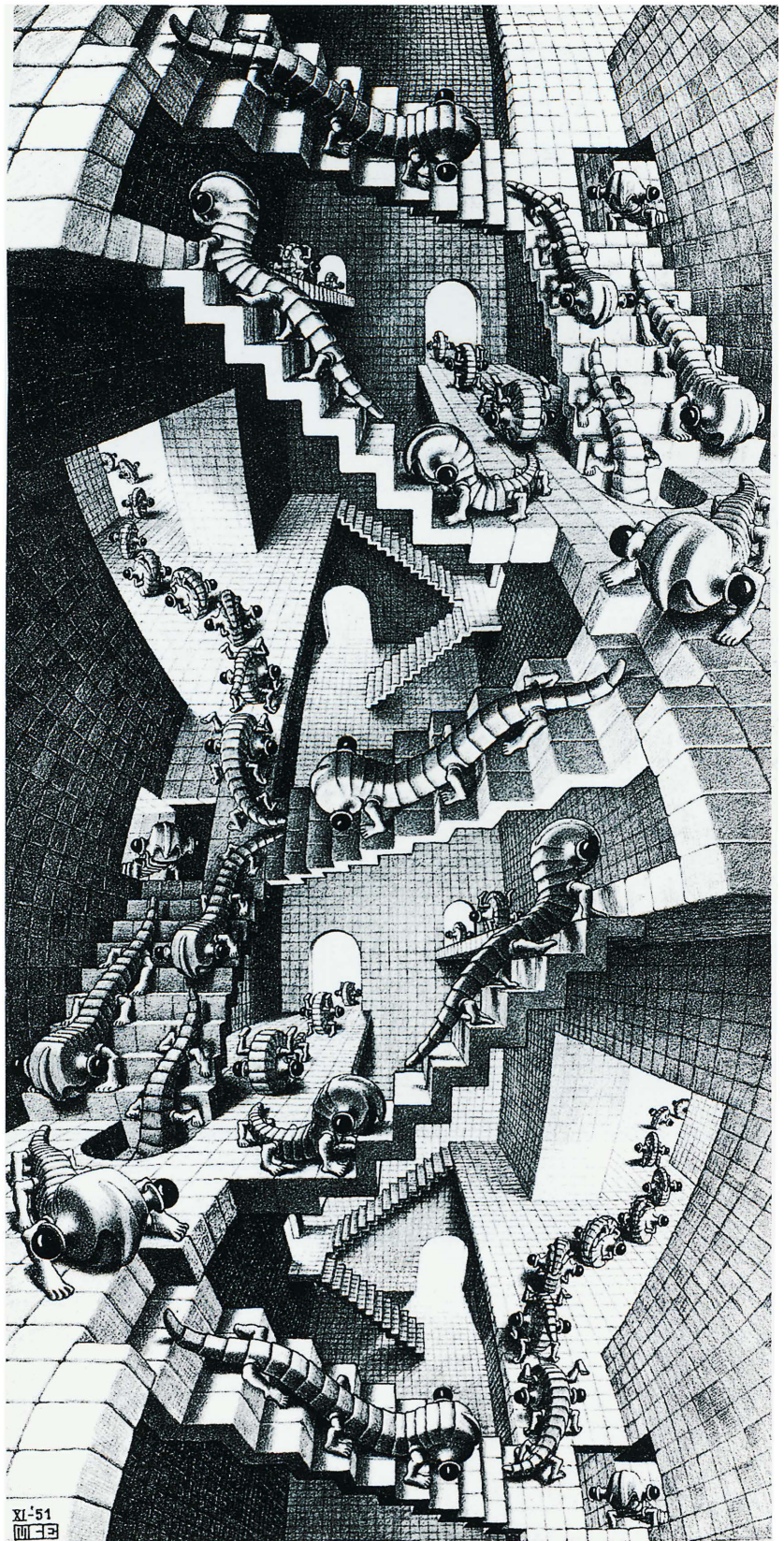


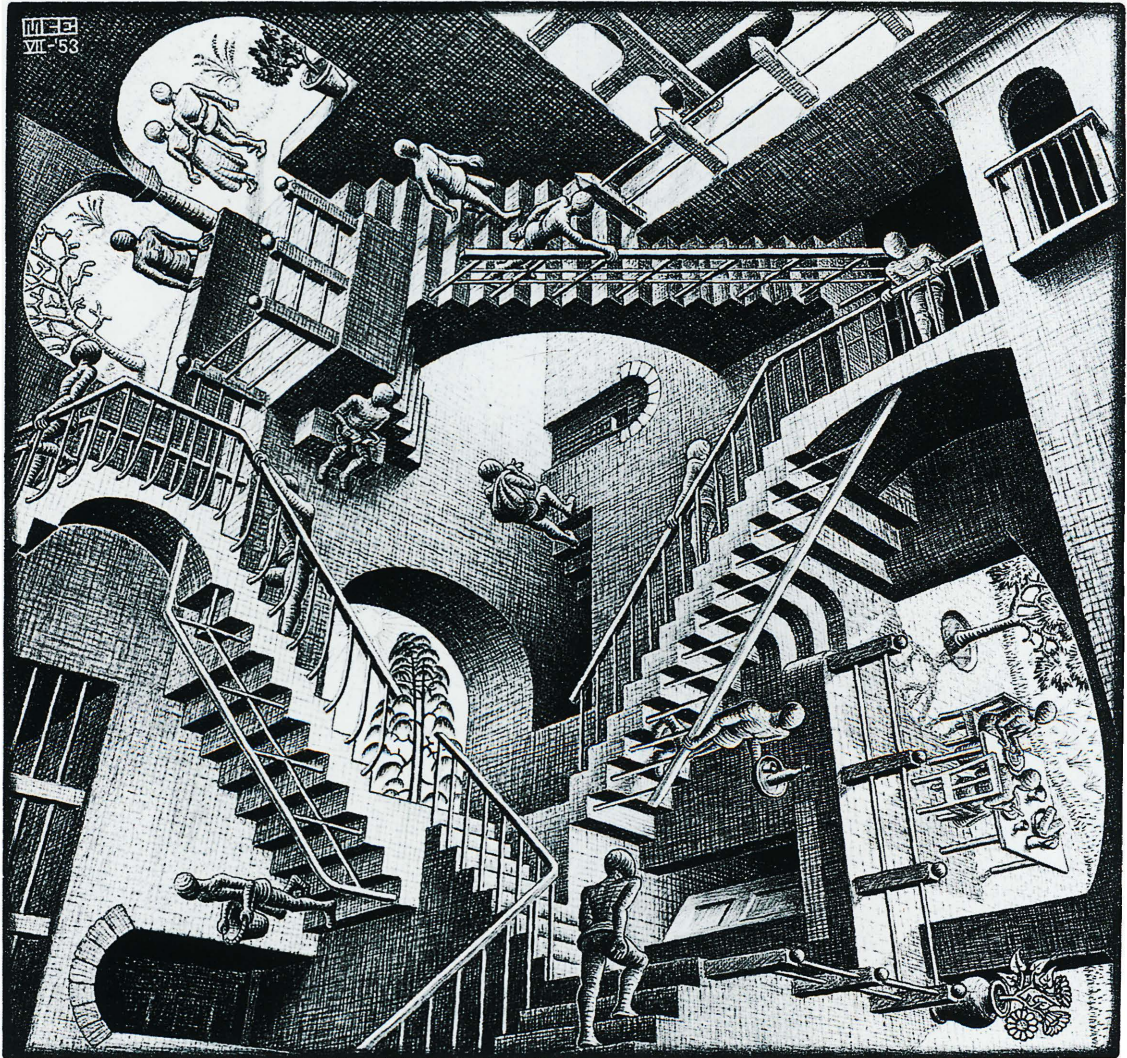


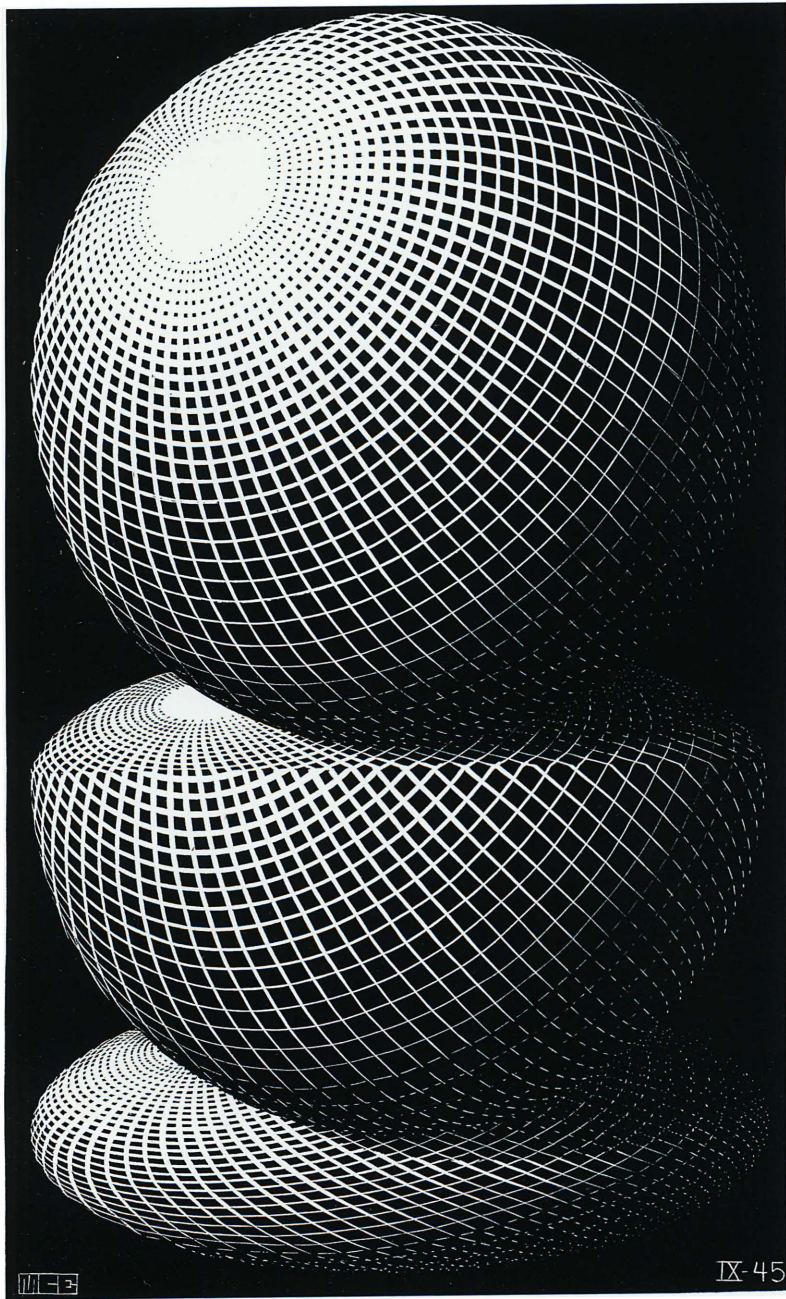
De Pedalternotandomovens eentroculatus articulatus ontstond (generatio spontanea!) uit onbevredigdheid over het in de natuur ontbreken van wielvormige, levende schepse-
len met het vermogen zich rollend voort te bewegen. Het hierbij afgebeelde diertje, in de
volksmond genaamd „wentelteefje” of „rolpens”, tracht dus in een diepgevoelde be-
hoefte te voorzien. Biologische bijzonderheden zijn nog schaars: is het een
zoogdier, een reptiel, of een insect? Het heeft een langgerekt, uit ver-
hoornde geledingen gevormd lichaam en drie paren poten, waarvan
de uiteinden gelijkenis vertonen met de menselijke voet. In het midden
van de dikke, ronde kop, die voorzien is van een sterk gebo-
gen papagaaiensnavel, bevinden zich de bolvormige
ogen, die, op stelen geplaatst, ter weerszijden van
de kop ver uitsteken. In gestrekte positie kan
het dier zich, traag en bedachtzaam, door
middel van zijn zes poten, voort bewegen
over een willekeurig substraat
(het kan eventueel steile trappen
opklimmen of afdalen, door
struikgewas heendringen
of over rotsblokken
klauteren). Zo-
dra het echter
een lange
weg moet
afleg-
gen

en
daar-
toe een
betrekkelijk
vlakke baan
tot zijn beschik-
king heeft, drukt het
zijn kop op de grond en
rolt zich bliksemsnel
op, waarbij het zich afduwt
met zijn poten voor zoveel deze
dan nog de grond raken. In op-
gerolde toestand vertoont het
de gedaante van een discus-schijf,
waarvan de centrale as gevormd wordt
door de ogen-op-stelen. Door zich beurte-
lings af te zetten met één van zijn drie paren
poten, kan het een grote snelheid bereiken.
Ook trekt het naar believen tijdens het rollen (bv. bij het
af dalen van een helling, of om zijn vaart uit te lopen) de po-
ten in en gaat „freewheelende” verder. Wanneer het er aan lei-
ding toe heeft, kan het op twee wijzen weer in wandel-positie
overgaan: ten eerste abrupt, door zijn lichaam plotseling te
strekken, maar dan ligt het op zijn rug, met zijn poten in de lucht en
ten tweede door geleidelijke snelheidsvermindering (remming met de
poten) en langzame achterwaartse ontrolling in stilstaande toestand.

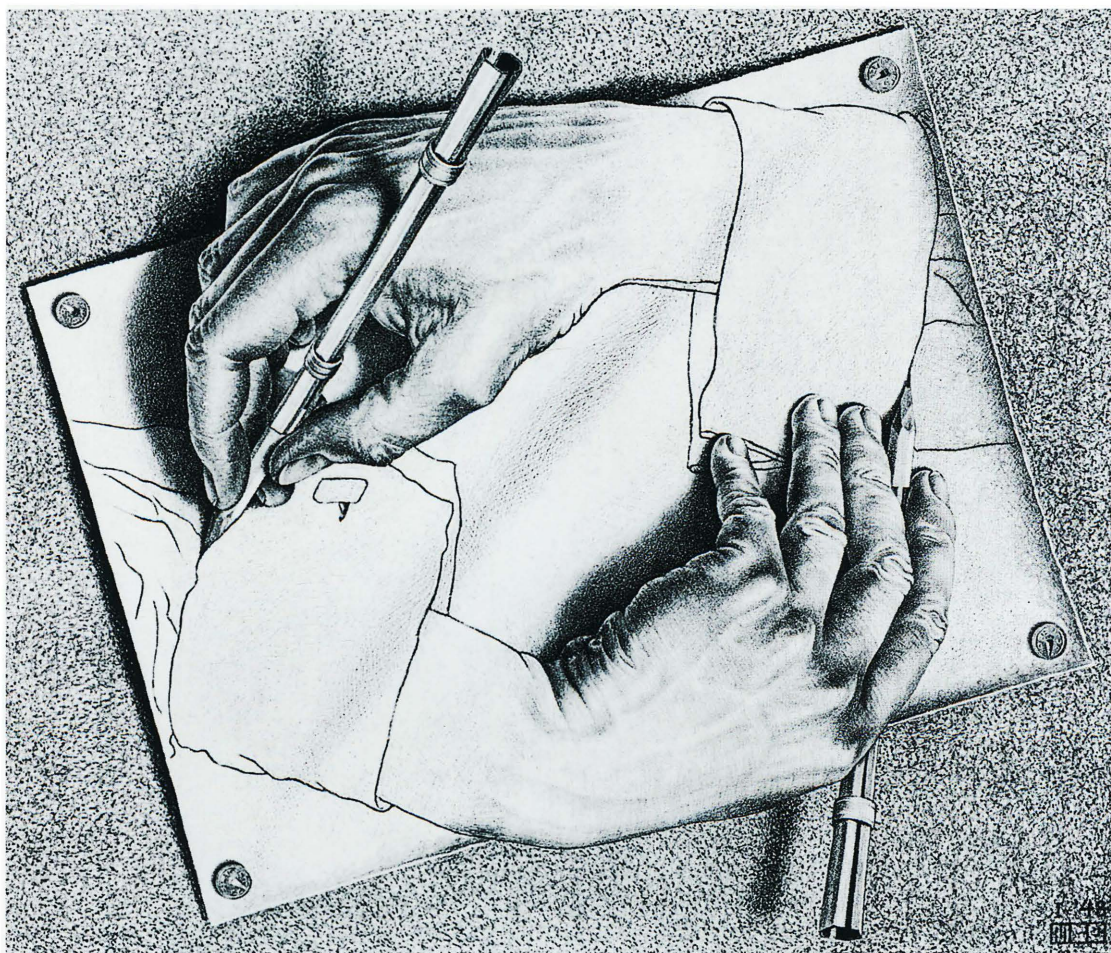
XI-51



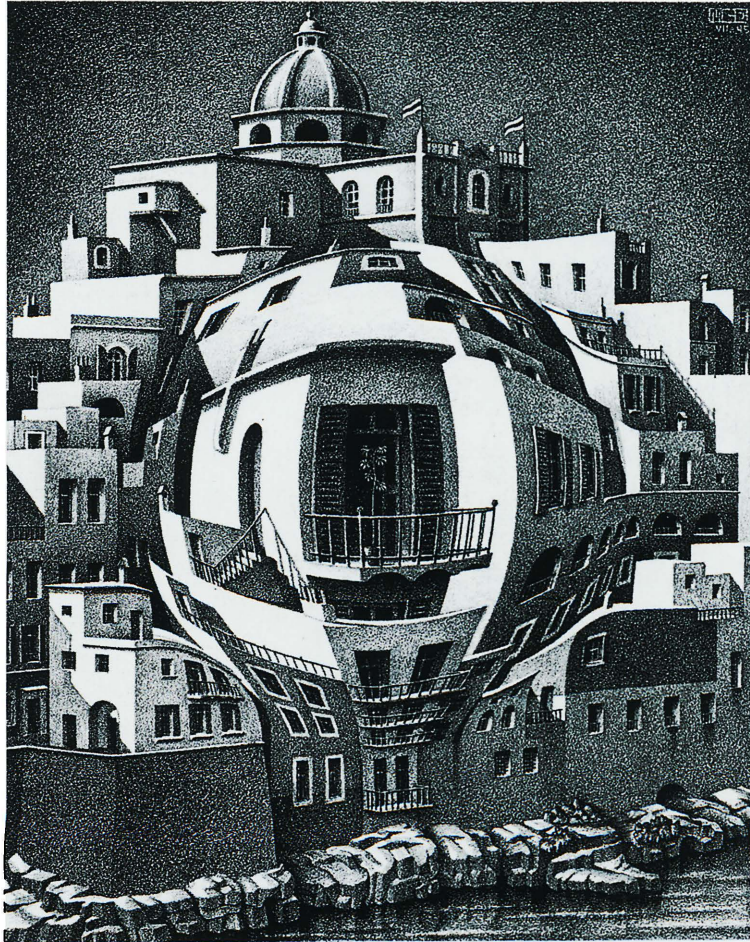




68.
Three spheres I



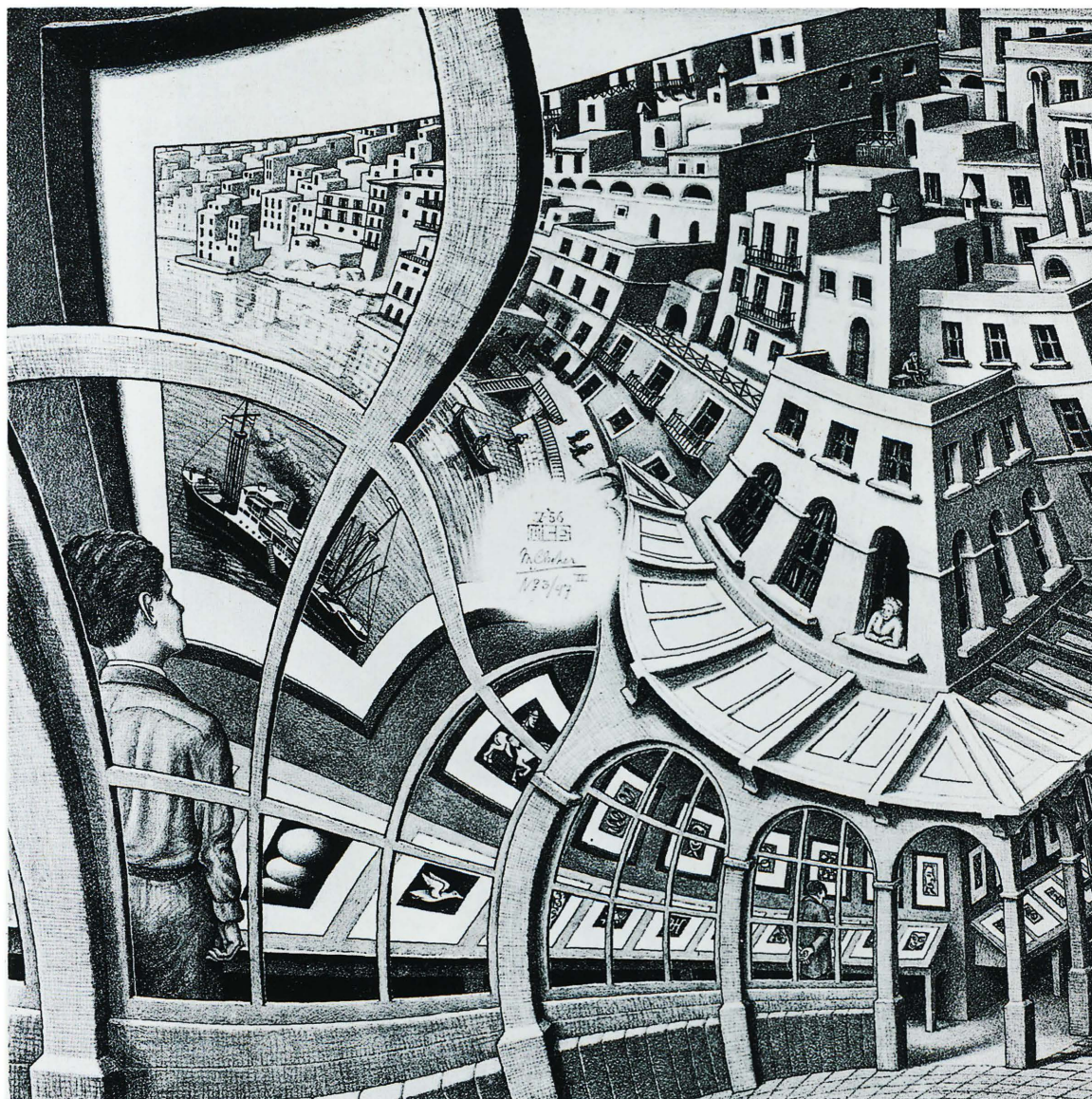
69.
Drawing hands



70.
Balcony

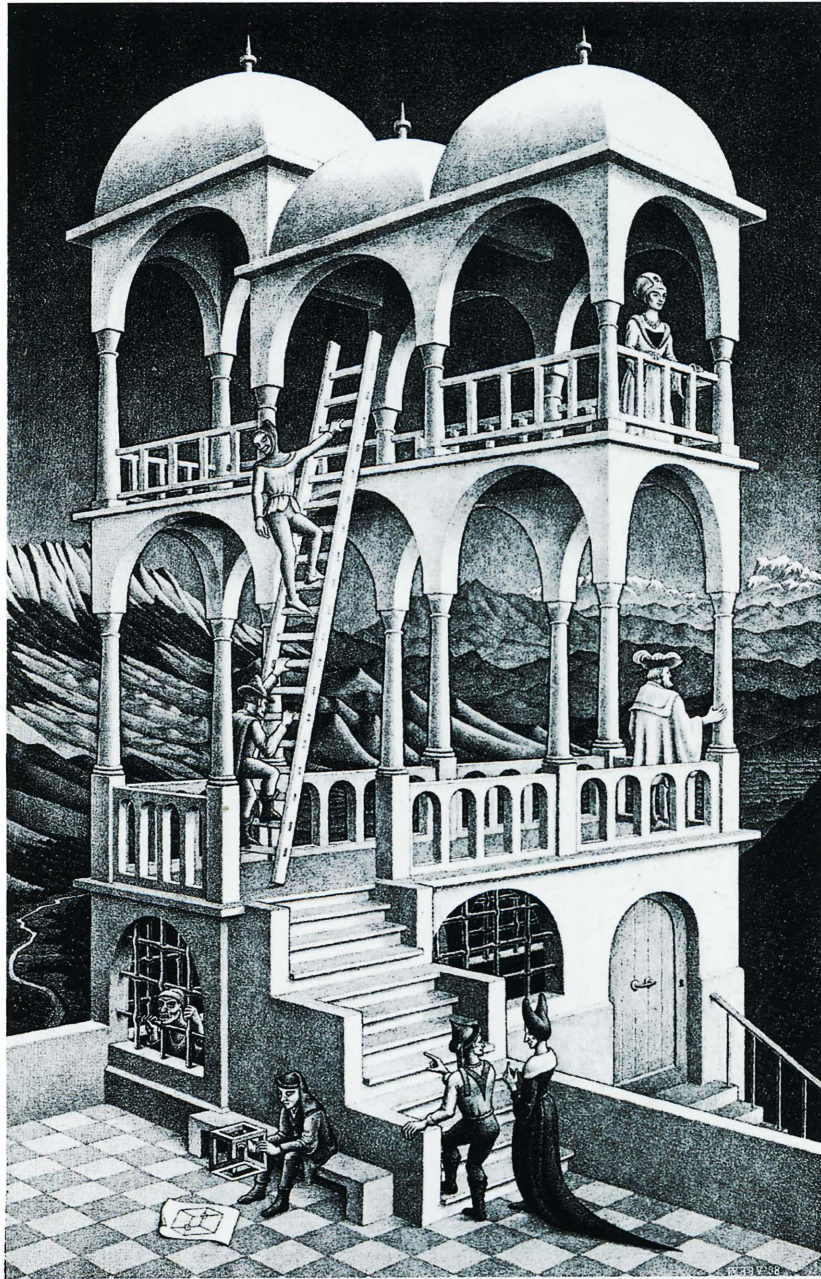


71.
Doric columns

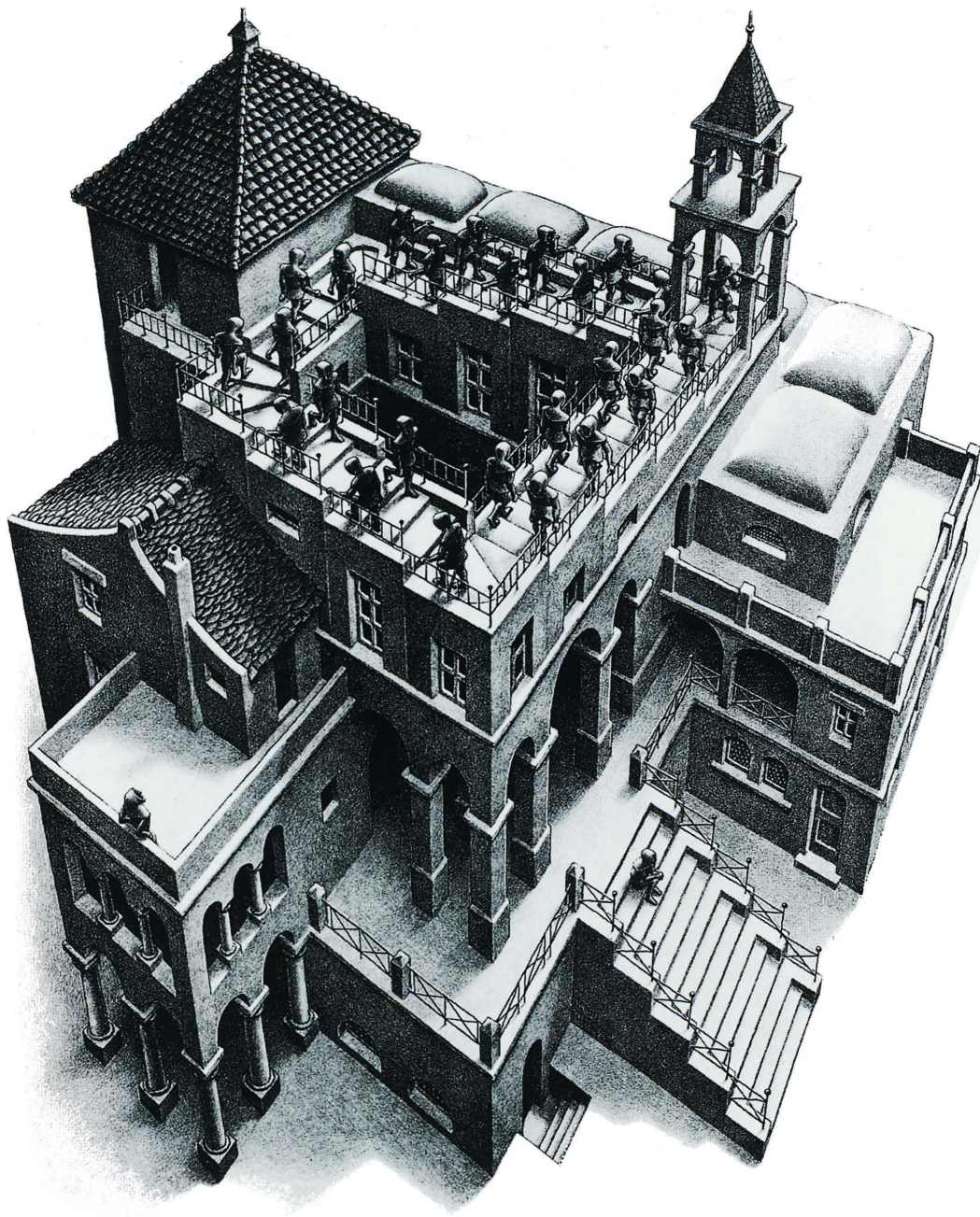




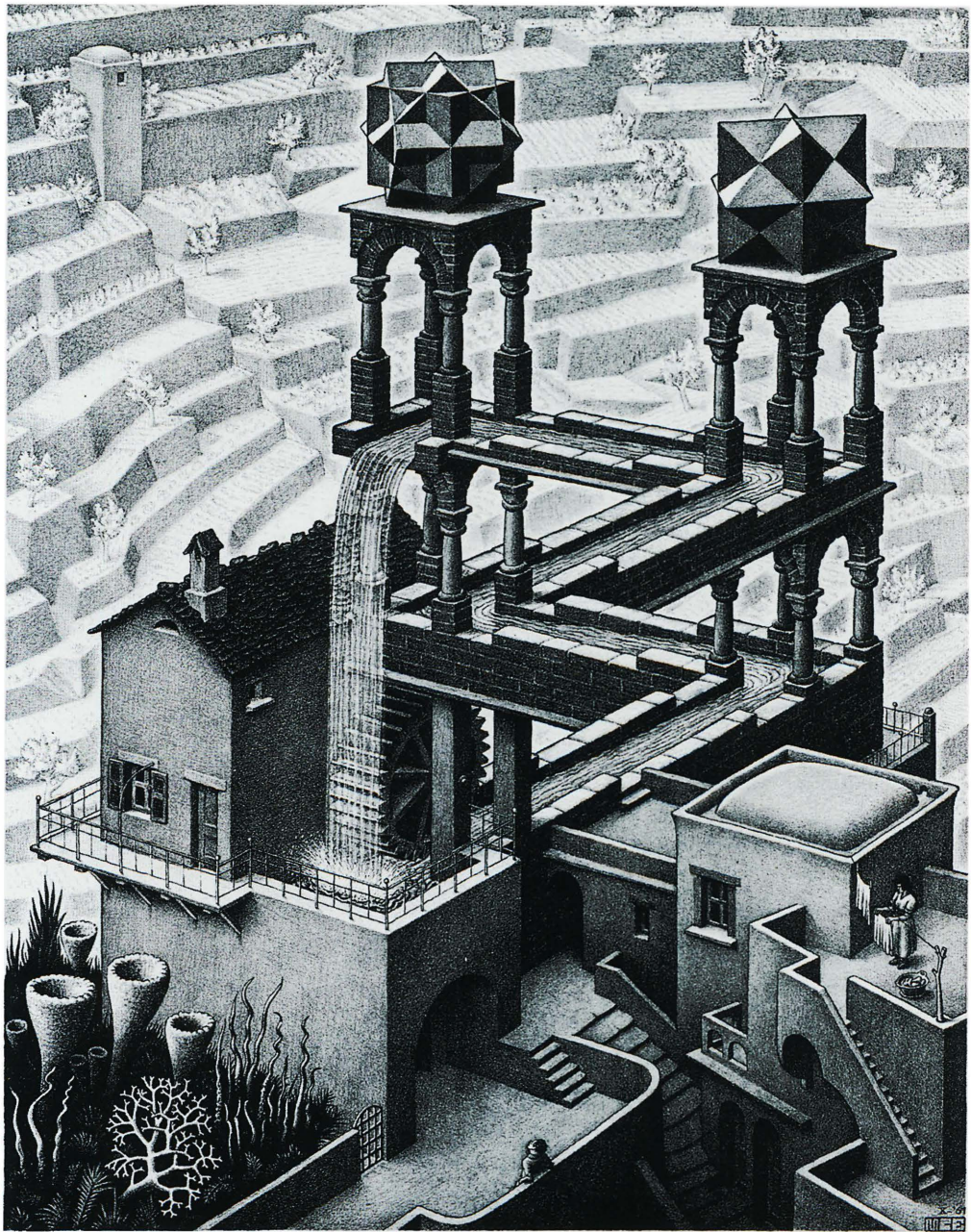
73.
Dragon



74.
Belvedere



75.
Ascending and descending



В серии вышли:

Джузеппе Арчимбольдо
Вернер Кригескорте

Иероним Босх
Вальтер Бозинг

Фернандо Ботеро
Мариана Ханштейн

Сандро Боттичелли
Барбара Деймлинг

Питер Брейгель Старший
Роз-Мари
и Райнер Хаген

Отто Вагнер
Август Сарниц

Виктор Вазарели
Магдалена Хольцхай

Винсент Ван Гог
Инго Ф. Вальтер

Диего Веласкес
Норберт Вольф

Ян Вермер
Норберт Шнайдер

Антонио Гауди
Мария Антониетта
Криппа

Ханс Руди Гигер
Мастер ужасов

Поль Гоген
Инго Ф. Вальтер

Франсиско Гойя
Роз-Мари
и Райнер Хаген

Сальвадор Дали
Жиль Нере

Эдгар Дега
Бернд Гров

Джотто ди Бондоне
Норберт Вольф

Альбрехт Дюрер
Ян Бергер

Фрида Кало
Андреа Кеттенманн

Василий Кандинский
Хайо Дюхтинг

Караваджо
Жиль Ламбер

Пауль Клее
Сюзанна Парч

Густав Климт
Жиль Нере

Карл Ларссон
Рената Пьювогель

Тамара де Лемпицка
Жиль Нере

Леонардо да Винчи
Франк Цёльнер

Рене Магритт
Марсель Паке

Казимир Малевич
Жиль Нере

Эдуард Мане
Жиль Нере

Франц Марк
Сюзанна Парч

Анри Матисс
Волькмар Эссерс

Микеланджело
Жиль Нере

Хоан Миро
Янис Минк

Амедео Модильяни
Дорис Кристоф

Пит Мондриан
Сюзанна Дейхер

Клод Моне
Кристоф Хейнрих

Эдвард Мунк
Ульрих Бишофф

Альфонс Муха
Рената Ульмер

Пабло Пикассо
Инго Ф. Вальтер

Фрэнк Ллойд Райт
Брюс Брукс Пфайффер

Рафаэль
Кристоф Тойнс

Рембрандт
Михаэль Бокемюль

Пьер Огюст Ренуар
Петер Х. Файст

Диего Ривера
Андреа Кеттенманн

Огюст Роден
Жиль Нере

Марк Ротко
Якоб Бааль-Тешува

Питер Пауль Рубенс
Жиль Нере

Поль Сезанн
Ульрике Бекс-Малорни

Жорж Сёра
Хайо Дюхтинг

Уильям Тёрнер
Михаэль Бокемюль

Тициан
Йен Дж. Кеннеди

Анри Тулуз-Лотрек
Матиас Арнольд

Каспар Давид Фридрих
Норберт Вольф

Марк Шагал
Инго Ф. Вальтер
Райнер Метцгер

Эгон Шиле
Райнхард Штайнер

Эль Греко
Михель Шольц-Хёнзель

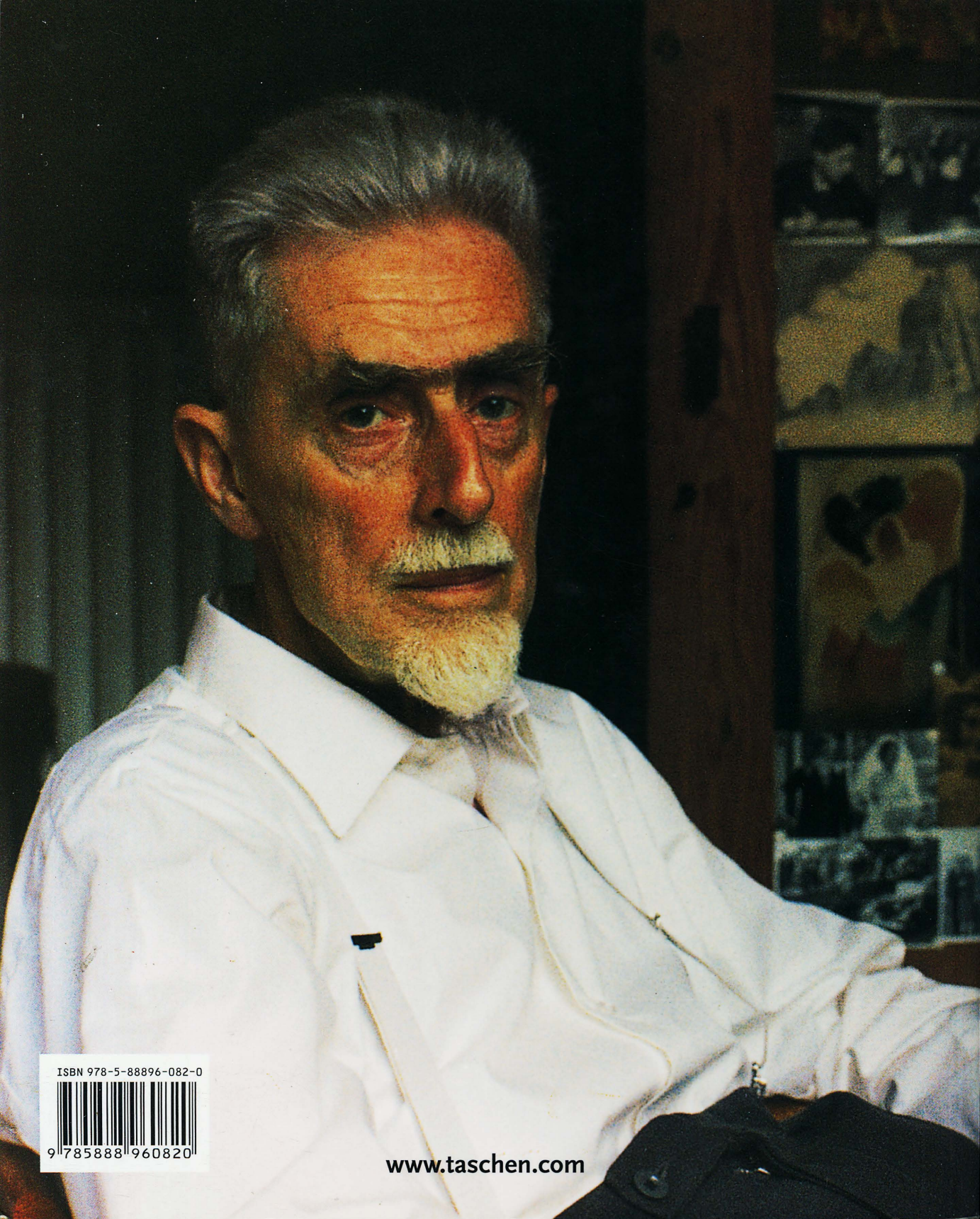
Макс Эрнст
Ульрих Бишофф

М.К. Эшер
Графика

«Назад к истокам видения».

International Herald Tribune, Париж

www.taschen.com



ISBN 978-5-88896-082-0



9 785888 960820

www.taschen.com