А.А. Красильникова

ПАНОРАМНЫЙ ВЗГЛЯД НА ТВОРЧЕСТВО ДЭВИДА ХОКНИ: ОТ ФОТОГРАФИИ К ЖИВОПИСИ

Впервые в 1998 году Дэвид Хокни впервые обращается к панорамному пейзажу – мотиву, на который его вдохновило созерцание Большого каньона. Здесь он ставит перед собой задачу решить проблему отображения трехмерного пространства огромного масштаба на плоскости, используя приемы классической живописи, но при этом изменяя правилам традиционной линейной перспективы, подвергавшейся ревизии еще со времен Сезанна. Задолго до этого Хокни уже предпринимал первые попытки уйти от формализма линейной перспективы, противоречащей бифрактальности зрения. В своих фотоколлажах 1982–1987 годов Хокни решал проблему передачи и пространства, и времени. Он стремился преодолеть фиксацию взгляда, прибегая к монтажу фотографий с разными точками схода перспективы, чтобы расширить пространственно-временной континуум.

Однако результаты многочисленных опытов с коллажами не удовлетворяют Хокни, и он возвращается к уже переосмысленной живописи на холсте. Панорамные пейзажи Хокни можно назвать переломными в истории этого жанра: большой масштаб и монументальность образа сближают их с круговыми диорамами, грандиозными сценами, в которых стирается грань между реальным и иллюзорным пространством. Возможно, Хокни находится в одном шаге от следующих проектов, в которых уже будут решаться сложные творческие задачи в области архитектурной бионики.

In 1998, David Hockney is first drawn to panoramic landscape, inspired by views of the Grand Canyon. Here, Hockney sets himself a task to resolve the issue of depicting three-dimensional space of such magnitude on a flat surface, using the means of classical painting, but moving away from

traditional rules of linear perspective, which has been under scrutiny since Cezanne. Long before that, Hockney had already attempted at shaking the formalism of linear perspective, which contradicts the bi-fractal nature of vision. In his photo collages of 1982–1987, Hockney renders time and space simultaneously. He is driven by a desire to overcome the fixation of the gaze, thus resorting to mounting photos with different vanishing points, to expand the space-time continuum.

However, Hockney is not satisfied with the outcome of numerous experiments with collages; therefore, he returns to classical painting on canvas. Hockney's panoramic landscapes can be considered turning points in the history of the genre: the monumental scale of the images relates them to circular dioramas, grand scenes where the boundaries between the real and illusory space are blurred. It seems that Hockney is one step away from his next projects, in which complex architectural tasks will be set and resolved.

Ключевые слова: пейзаж живопись; пространство; Пикассо; перспектива; Дэвид Хокни; сценография; Борис Раушенбах; оптика; фотография; фотоколлаж; монтаж; точка схода.

Keywords: landscape; painting; Picasso; diorama; David Hockney; three-dimensional space; perspective; Boris Rauschenbach; optics; photography; photo collage; vanishing point.

Дэвид Хокни – современный британо-американский художник, родился 9 июля 1937 г. в Брэдфорде, графство Йоркшир, Англия. Большую часть жизни провёл в Соединённых штатах, где проживает в настоящее время. Известный как один из основателей британского поп-арта, фотограф, сценограф и график, он так же является автором оригинальных теоретических изысканий в области изобразительного искусства. С шестнадцати лет Хокни учился в Брэдфордской школе искусств. После четырёх лет обучения, пройдя гражданскую службу в госпитале, он поступает в Королевский Колледж Искусств. Учеба в Лондоне, вместе с Роном Китаем и Алленом Джонсом, длится с 1959 по 1962 гг.

Ранние работы Хокни очень разнообразные. Он стал ассоциироваться

с движением британского поп-арта, хотя в его работах присутствовали элементы экспрессионизма. Кроме того, его творчество тяготело к большой художественной традиции английского искусства, связанной с портретом и пейзажем. Важно отметить, что театральный костюм и сценография так же сыграли особенную роль в формировании творческого метода художника. На протяжении всей своей жизни Хокни связан с театром и миром кино, что отразилось в его пейзажном творчестве.



Рисунок 1. «Большой всплеск» 1967 / акрил, холст / 242 х 243 см / Тейт. «A Bigger Splash» 1967 / acrylic paint on canvas / 242 x 243 cm / Tate.

На самых популярных картинах Хокни в духе поп-арта изображены бассейны с ярко-голубой прозрачной водой. Многие работы художника выполнены почти с фотографической реалистичностью. Важную роль в творческой эволюции Хокни играет его серия работ «Бумажные пруды». По мнению Ливингстоуна, никогда прежде Хокни не увлекала передача физических свойств цвета, его чувственности, тактильности [1]. Главными темами данной серии являются свет и вода. В работах Хокни слышится эхо серии «Кувшинки» Моне. Одна из самых значимых работ американского периода это «Большой всплеск» 1967 г, ставшая отправной точкой для создания нескольких кинофильмов и музыкальных произведений и просто ставшая олицетворением «Американской мечты» с её беззаботным стилем жизни (рис. 1). «Я писал «всплеск» около двух недель. Прежде всего, мне нравится идея, как Леонардо изучал воду, эти спирали... – Вспоминал Хокни в своей автобиографии. – А во-вторых, я хотел изобразить что-то, что длится всего две секунды. Мне потребовалось две недели, чтобы написать двухсекундный всплеск воды. Все знают, что всплеск не может застыть, — вот почему картина поражает больше фотографии» [2]. Таким образом мастер привносит временной аспект сообщая статичному пейзажному виду «мгновенность», переменчивость, связывая живопись и фотографию.

В начале 1970-х гг. Хокни уезжает во Францию, где сперва издает серию гравюр, посвященных Пабло Пикассо, чьё творчество сыграло



Рисунок 2. «Малхолланд Драйв, дорога к студии» 1980 / 218 x 617 см / Музей искусств округа Лос-Анджелес. «Mulholland Drive, The Road to the Studio» 1980 / acrylic on canvas / 218 x 617 cm / LACMA.

огромную роль в его жизни, а после посвящает себя оформлению сценических декораций. Начало было положено в 1975 г. с Глайгдборнского оперного фестиваля, проходящего в Англии, где Хокни делает декорации для оперы «Похождения повесы» основанную на сюжетах цикла из восьми картин и гравюр XVIII века под одноименным названием английского художника Уильяма Хогарта. Оперу написал Игорь Стравинский, вдохновленный картинами Хогарта, увиденными в 1947 г. на выставке в Чикаго. К работе над декорациями Хокни всегда относился очень ответственно. Директор оперы, Джон Кокс, в беседе с Энтони Питти описал так опыт их первого сотрудничества: «С Дэвидом это был тот случай, когда художника со своим индивидуальным стилем пригласили, чтобы он использовать оперу в качестве вдохновения» [3]. Хокни не стремился сдать заказ как можно быстрее, так над проектом он мог работать многие месяцы, прорабатывая декорации максимально подробно. Неотъемлемой частью творческого процесса являлось для него понимание самой музыки в неразрывной связи с пейзажами, вдохновляясь которыми, он рисовал свои эскизы. Сценография могла подтолкнуть художника выйти за привычные решения изображения пейзажей.

Крупнейшее произведение Хокни этого периода — «Малхолланд Драйв: дорога к студии» 1980 г. Панорама размером 218 x 617 см., включает временное измерение, поскольку мы не можем охватить «Малхолланд Драйв» одним взглядом и наш глаз вынужден совершить

небольшое путешествие по холсту, рассматривая отдельные красочные лоскутки, из которых соткан пейзаж (рис. 2). На картине изображено путешествие на автомобиле из Лос-Анджелеса, где находится дом-студия Хокни на голливудских холмах, в Малибу, где он приобрел пляжный дом. Художника интересует мотив дороги, само путешествие, его временная протяженность и отображение значимых для путника элементов на картине. К примеру, сетка параллельных линий в верхней части композиции выглядит как топографическая карта и обозначает увиденные с большой высоты улицы Лос-Анджелеса. Бросаются в глаза отдельные детали — дорожные знаки, домики, зигзагообразная линия дороги. Таким образом Хокни вновь возвращает нас к попытке передать течение времени в пейзажном образе. Хокни приходит к тому, что его искусство обретает эффект иммерсивности, где чувство присутствия является важным аспектом переживаний человека, находящегося внутри процесса и взаимодействующего с воссозданной Хокни сценой, стирая границы между реальным и воображаемым. Своей энергичной красочной лепкой и формами объектов, композиция напоминает мозаичное панно.

Параллельно с занятиями живописью, Хокни успешно реализовывает себя как фотографа – новатора. В своем многогранном искусстве художник не ограничивает себя в средствах выразительности, не редко комбинируя стили и материалы для передачи своих идей. Взаимоотношения живописи и фотографии можно было наблюдать на грандиозной выставке, открывшейся в 1982 в Центре Жоржа Помпиду в Париже. Куратором выставки выступал Ален Саяг. Согласно пресс-релизу, на выставке было представлено около двухсот фотографий из, примерно, тридцати тысяч, которых художник собрал в течение двадцати лет в сотнях альбомов. Посетители могли увидеть «предысторию» больших живописных картин художника: когда бесчисленное количество деталей, пойманных в объектив Хокни, постепенно складываются в законченную композицию. Закрепляет успех выставки каталог «Дэвид Хокни: фотографии». В это же время были представлены фотографические коллажи в Нью-Йорке (Галерея Андре Еммерич) на выставке под названием «Рисование с камерой» (рис. 3).

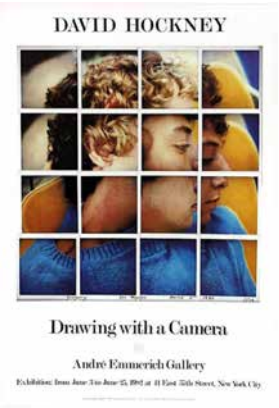




Рисунок 3. «Рисование с камерой» 1982 / постер на плотной бумаге / офсетная литография / 99.1 x 68.6 см / галерея Андре Эммерич, Нью-Йорк. «Drawing with a Camera» 1982 / original poster on heavy paper / offset lithograph / 99.1 x 68.6 cm / Andre Emmerich Gallery, New York.
Рисунок 4. «Шоссе Пиэрблоссом #1» 11-18 апреля 1986 / фотоколлаж / 119.1 x 162.9 см / Музей Гетти. «Pearblossom Highway #1» 11 - 18th April 1986 / photographic collage / 119.1 x 162.9 cm / J. Paul Getty Museum.

Одним из любимых приемов в 1980-х. гг. для Хокни становятся съемка небольших по формату снимков на Polaroid, кадрирование и совмещение изображений с разными точками схода перспективы, с помощью таких технологических новинок того времени, как ксероксы и сканеры. Художник назовет эти фотографические работы «joiners» [4]. Основной целью таких коллажей становится воссоздание естественного восприятия образа на плоскости и возможность уйти от формализма линейной перспективы, противоречащей бинокулярному зрению.

Многие художники, движимые стремлением преодоления фиксации взгляда, создавали новые изобретения. Так, уходя от привычного монокулярного восприятия мира через объектив фотоаппарата, в середине XIX в. русский фотограф, инженер, представивший свой талант рисовальщика-живописца широкой публике лишь в возрасте сорока лет, Александровский Иван Фёдорович, разрабатывает аппарат для получения стереофотографий. Будучи одним из первых русских придворных фотографов, снимающих портреты царской семьи, Александровский углубляется в процесс передачи ощущения

естественной для бинокулярного зрения протяженности пространства. Декадой позже, не замечая междисциплинарных границ, Иван Фёдорович перевернет принципы подводного кораблестроения, спроектировав первую торпеду и подводную лодку, работающую с помощью сжатого воздуха, а пока, в 1852 г. он создает новый тип фотоаппарата - стереокамеру с двумя съемочными объективами, расположенными на горизонтальной оси. Два раздельных кадра на плёнке создают оптический эффект, будто мы рассматриваем изображение двумя глазами. Удивительно, что такие задачи возникли практически с момента изобретения фотоаппарата.

Фотоколлаж Дэвида Хокни «Шоссе Пиэрблоссом #1» 1986 г. является знаковым для периода работы в данной технике (рис. 4). Многие искусствоведы наделяют эту работу свойствами живописного произведения [5]. С помощью наложения сотни снимков один на другой, художник превращает изображение в подобие театральной сцены, где разворачивается сразу несколько действий. Зритель как бы оказывается внутри пространства картины, совершая путешествие на скорости в том же автомобиле, при этом роли водителя и пассажира разделены акцентами на визуальное восприятие пространства. Таким образом, расширяя пространственно-временной континуум, стирается грань между зрителем и изображаемым. Желая изобразить на картинной плоскости работу глаза и мысли, он делает акценты, ориентируясь на то, как человек воспринимает картину окружающего мира, анализируемую мозгом, который корректирует информацию, считанную сетчаткой глаза. Так, двигаясь на большой скорости, водитель в первую очередь замечает дорожные знаки, фокусируя своё внимание на них, поэтому они увеличены в размерах и находятся в большей резкости по сравнению с другими деталями картины. Зритель так же может заметить, что знаки в основном располагаются по правой стороне дороги - так, как видит их водитель, сидящий справа. Пассажир, занимающий левое сидение, будет обращать больше внимания на окружающий пейзаж и элементы, не относящиеся к процессу управления автомобилем.

Говоря о фотографических коллажах Хокни, стоит отметить три принципа композиционных решений: модульное (на основе полароидов), когда внутри коллажа мы видим края отдельных снимков





Рисунок 5. «Николас Уайлдер изучает Пикассо. Лос-Анджелес 24 марта 1982» / коллаж из полароидов / 123,2 х 67,3 см. «Nicholas Wilder Studying Picasso. Los Angeles 24th March 1982» / composite polaroid 123,2 x 67,3 cm.
Рисунок 6. «Мама I, Йокширская пустошь, август 1985 #1» / фотоколлаж / 47 х 33 см / коллекция Дэвида Хокни. «Mother I, Yorkshire Moors, August 1985 #1» / photographic collage / 47 x 33 cm / collection David Hockney.

и это дает ощущение «пиксельной» сборки целого изображения. Белая сетка имеет важное композиционное значение, давая глазу паузу на отдых перед переходом на другой «фрагмент» изображения. Мы видим это в портрете близкого друга, арт-дилера, Николаса Уайлдера, чья первая персональная выставка как художника состоялась через четыре года (рис. 5). Второй метод совмещения снимков - свободный (внахлест), при котором линия движения взгляда, как бы изучающего пространство, может перемещаться в разных направлениях. В портрете своей матери Лауры, сделанном в 1985 г, разные по экспозиции фотографии создают ощущение объема (рис. 6). Зритель видит лицо спереди, с левой и правой стороны, а также может заметить легкую улыбку, появляющуюся на лице женщины. Это происходит, потому что Хокни улавливает микро движения мимики матери, то приближаясь, то отдаляясь от неё во время съемки. Подобный подход использовал в своих ранних поисках Пикассо, утверждая, что «Портрет Амбруаза Воллара» 1910 г. более «правдивый», чем тот, который в 1899 г. написал Сезанн.



Рисунок 7. «Перспектива должна быть обращена вспять» 2014 / рисунок на фотографии напечатанный на бумаге / тираж 25 / 108 x 176,5 см. «Perspective Should Be Reversed» 2014 / Photographic drawing printed on paper / edition 25 / 108 x 176,5 cm.

К третьей форме своих коллажей Дэвид Хокни приходит после долгого периода плодотворной работы над Йоркширскими пейзажами. Возвращаясь в 2013 г. в свою студию в Лос-Анджелесе, он возобновляет поиск смыслов, разрабатывая цифровые коллажи, которые он сам называет «фотографическими рисунками», подчеркивая комбинированную технику этих работ. «Перспектива должна быть обращена вспять» (Perspective Should Be Reversed) – шокирующий слоган Хокни, который так же является названием работы 2014 г, расположен крупными объемными буквами на столе с ярко выраженной обратной перспективой, что является отсылкой к технике, используемой в иконописи (рис. 7). Рядом лежит перевернутая записка с текстом «Особенно для фотографии» и узнаваемая книга «Пикассо и Правда: от Кубизма к Гернике», изданная в 2013 г. историком искусства Т. Дж. Кларком, известным так же своими марксистскими взглядами. Эта работа является манифестом преданности Хокни принципам кубизма, идеи которого художник пересматривал неоднократно. Для Пикассо, который был сосредоточен на внутренних пространствах, это был больше умозрительный метод, тогда как Хокни мыслит наглядно благодаря фотографиям. Вновь ощущающая на себе «тиранию перспективы», он создает серию работ с выстроенными интерьерными ситуациями, в основе которых лежат поиски «философского камня» отображения пространства со множеством точек схода, для усиления эффекта присутствия в нём.

Сам метод, который использует Д. Хокни, стал очень популярен в

учебном процессе, поскольку он делает видимым процесс зрительного восприятия человека, так как зона тонкого распознавания на сетчатке крайне мала, и мы составляем себе полное представление о пространстве, в котором находимся, благодаря мысленному “склеиванию” отдельных фрагментов. Так, на кафедре коммуникативного дизайна в МГХПА им. Строганова в курсе фотографики, этим приемом, пользуются уже более десяти лет, так как он раскрепощает видение, делает его более осмысленным. Нечто подобное пробовали и фотографы немецкого фотоавангарда 1920-х годов.

Среди современных последователей этого метода можно упомянуть:

- фотопортреты Гордона Маньина (Gordon Magnin), который не останавливается на совмещении только прямоугольных снимков и исследует расчленение изображений на другие геометрические фигуры;

- опыты с поэзией и геометрией в фотопортретах Евы Ан-Сил Хан (Eva Eun-Sil Han);

- фотографа из Китая Ло Юнцзиня (Luo Yongjin) с работой «Сад с декоративными каменными горками» (Rockery) 2000 г, фотоколлажом «Цзядин» (Jiading) 2002 г, на котором изображено историческое здание известного города в Китае;

- российского фотографа Кирилла Овчинникова и его серии (Moscow protests. Winter 2011-2012 / Time travel / The teachers), серию портретов 2007 г;

- работы Даниэля Крукса (Daniel Crooks) – «Портрет #1 (Автопортрет), Портрет #2 (Крис), Портрет #3 (Крис)», художника, который перенимая опыт футуристов, умело использует компьютерные технологии для деформирования и искажения видеополей, создания видео работ с увлекательными мозаичными паттернами из окружающих нас объектов, за счет растяжения и слияния фрагментов;

- японский фотограф Сохеи Нишино (Sohei Nishino) создает композитные коллажи-диорамы с крупными городами мира. Он гуляет и фотографирует город, потом сам печатает снимки и в своей студии в Токио и с помощью ножниц и клея создает вручную подобие Google-карты. К примеру, «Диорама карты Лондона» 2010 г. насчитывает около четырёх тысяч чёрно-белых фотографий со множеством подробностей современной городской жизни;





Рисунок 8. «Портрет Матери II» 1985 / литография на бумаге / 51 x 43 см / Тэйт.
«Portrait of Mother II» 1985 / lithograph on paper / 51 x 43 cm / Tate.
Рисунок 9. «Изображение Селии» / 1984-86 / литография на бумаге / размер с рамой 170 x 121 x 6 см / Тэйт. «An Image of Celia» / 1984–86 / lithograph on paper / image with frame 170 x 121 x 6 cm / Tate.

- тему архитектуры так же в своих коллажах использовал Томас Келнер (Thomas Kellner), который подошел к процессу иначе, создавая свои коллажи с помощью фотоплёнки, снимая в определенном порядке здания и их элементы, а затем располагая рядами проявленную позитивную плёнку и сканируя коллаж;

- канадский дизайнер ландшафтов, художник и фотограф Билл Вазан (Bill Vazan), по аналогии с Хокни, активно использует сетку из белых полей в своих работах «Древние общества», «Работа сетки», «Чёрно-белое против цветного», где он преимущественно достраивает из снимков сферическую перспективу, а также делает коллажи, располагая фотографии по траектории Архимедовой спирали, например, в работе «Тени»;

- геометрические формы кубизма повлияли на художников, решивших сломать стереотипы двухмерности фотографий. Шимон Рогински (Szymon Roginski) и Кася Коженецка (Kasia Korzeniecka) в 2009 г. в совместном проекте «O Mia O» с польским дизайнером Аней Кучинской (Ania Kuczynska), создали фотоколлажи, сначала печатая снимки, затем разрезая их и склеивая в геометрические фигуры, затем составляя из них изображения и фотография результат.

Зная ключевое значение старшего «наставника» по искусству, не



Рисунок 10. «Концентрационный лагерь у реки Хила. Устои» 1990 / панорамный фотоколлаж / 22”x 56”. «Gila River Relocation Camp, Foundations» 1990 / panoramic photo collage / 22”x 56”.

трудно предположить, что в своих коллажах Дэвид Хокни отражает многолетний опыт Пикассо в стиле кубизм, показывая мир с разных сторон и подчеркивая его новые свойства. В 1985 г. Хокни сделал несколько портретов Лауры в разных техниках. Так, использование приемов кубизма, можно наблюдать на литографии «Портрет Матери II» (рис. 8). Также заметно влияние Пикассо в одном из изображений Селии Биртвел (рис. 9), близкой подруги и музы Дэвида Хокни и известного дизайнера по текстилю. Эта сложная, сорока двухцветная литография, совмещает в себе фрагмент портрета, который Хокни делал в 1985 г. для французского журнала Vogue (где так же опубликованы несколько фотоколлажей художника). Фрагмент второго портрета – голова, взятая из литографии «Красная Селия» 1984 г. Такая комбинация создаёт ещё более интригующее представление о британском дизайнере, во многом определившей стиль в моде 60-70-х в тандеме с модельером Осси Кларком. В 1988 году Хокни получает Медаль прогресса – высшую награду Королевского фотографического общества.

Опыт с коллажами повлиял на многих художников, решивших «говорить» этим языком на важные общественно-политические темы. Профессор кафедры искусств в Кливлендском университете на протяжении двадцати четырёх лет, Масуми Хаяси (Masumi Hayashi) в 1997 г. сделала очень личный проект под названием «Американские концентрационные лагеря» (American concentration camps), официально называвшимися «военными центрами перемещения». Фотоколлажи представляют собой археологическую память тех мест, куда в 1942 г, через три месяца после атаки на Пёрл-Харбор, чрезвычайный указ № 9066 президента Франклина Рузвельта, определил переместить почти



Рисунок 11. «Лагерь переселения у озера Туле. Тюрьма» 1992 / панорамныйт фотоколлаж / 27»х 79». «Tule Lake Relocation Camp, Stockade" 1992 / panoramic photo collage / 27»х 79».

120 000 американцев японского происхождения, а также иммигрантов из Японии. Во время этой насильственной депортации из Калифорнии, Орегона и Вашингтона, преимущественно на территории резерваций для индейцев, в одном из десяти лагерей родилась Масуми Хаяси. Реконструируя воспоминания о том времени, Масуми в 1990 г. вновь вернется в лагерь своего рождения у реки Хила (Gila River) с 35-и мм камерой, чтобы методом послойной съемки охватить все 360 градусов пространства, которое сейчас больше напоминает мемориальное захоронение, т.к. теперь эту землю окутывает тишина (рис. 10). Масуми вновь «оживила» эти места с торчащими останками большой канализационной системы и частично сохранившимися резервуарами для воды. Коллективную память в своем проекте она подкрепила аудиозаписями людей, прошедших эти тяжелые годы в изгнании. На сайте художницы идёт речь о том, что интерьеры в лагерях, снятые и смонтированные в панорамные фотоколлажи, представлены в традиции паноптикума - проекта идеальной тюрьмы, предложенного английским философом Иеремией Бентамом в конце XVIII века [6]. Слово паноптикум можно расшифровать с греческого как «пространство, в котором видно все» [7]. Идея постройки тюрьмы такого типа заключалась в тотальном контроле за заключенными, расположенными в камерах по всей окружности из центральной башни. Такой же угол обзора показывает нам Масуми Хаяси в фотоколлаже «Лагерь переселения у озера Туле, Тюрьма» (рис. 11), как идею того, что находившиеся там люди под пристальным контролем, постоянно ощущали на себе слежку, которая подавляла психически.

Очередная награда была вручена Дэвиду Хокни почётным

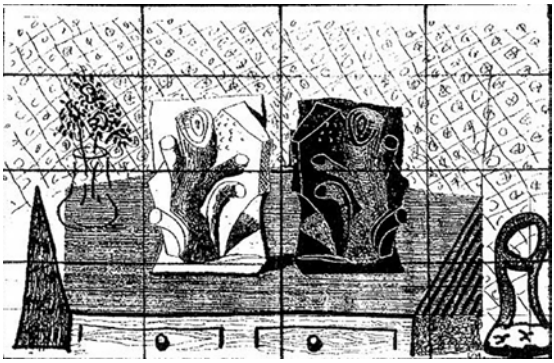


Рисунок 12. Работа, отправленная по факсу на международную 20-ю Биеннале в Сан-Паулу 1989 / Сан-Паулу, Бразилия. Work sent to Sao Paulo 20 Biennale 1989 by fax / Sao Paulo, Brazil.

покровителем Ассоциации искусств Японии в 1989 г. Лауреатом в категории «живопись» в первый год присуждения Императорской премии так же стал Виллем де Кунинг. В этом же году Хокни делает «современный» даже по меркам настоящего времени, жест в искусстве. На международную Биеннале искусства в Сан-Паулу [8], он отправляет свою работу по факсу, предлагая склеить её из составных листов формата А4 (рис. 12), тем самым показывая, что художник способен материализовать своё художественное произведение на расстоянии в нужной ему точке и в заданное им время.

В своем творчестве Дэвид Хокни обращается к разнообразным направлениям и тенденциям изобразительного искусства, как традиционным, так и новейшим, дополняя свои поиски результатами современных исследований в области физики и оптики. Размышляя о перспективе, Хокни показывает на примере своих фотоколлажей особенный эффект визуального восприятия, когда все детали находятся в фокусе, но зритель не может видеть их одновременно. Основным достоинством своих фотоколлажей художник считает включение в работу пространства разделяющего фотографа и объект съемки.

Примечательно, что в своих поисках Хокни не одинок, в том же направлении двигался советский известный ученый, академик, один из основоположников российской космонавтики, Борис Раушенбах, который в своих трудах соединил науку и искусство. С помощью его математических расчётов была создана первая в мире система фотографирования обратной стороны Луны. Проведены коррекции

полёта межпланетных автоматических станций. Исследуя оптические искажения передачи трёхмерного пространства на плоскость экрана, для точной стыковки кораблей «Союз», Раушенбах стал подробно изучать вопросы перспективных искажений в искусстве. Свои выводы он подробно изложил в монографии «Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы» в 1986 г. Ученый сформулировал понятие «геометрически противоречивых систем» о видимых, на первый взгляд, ошибках в перспективе. Объяснил, с точки зрения искусствознания, целенаправленную деформацию изображаемых объектов. Обосновал точность аксонометрической (параллельной) перспективы для изображения «среднего» плана, т.е. близких видимых предметов. Опроверг распространённое мнение о том, что мастера иконописи по «не знанию» изображали обратную перспективу на иконах при построении пространства. На самом деле, по мнению ученого, это является частным случаем грамотного использования обратной линейной перспективы, которая подходит для изображения «ближнего» плана на картине. Это являлось художественным средством при написании икон, когда художники передавали через них богословский, символический смысл. Для изображения «дальнего» плана больше всего подходит ренессансная модель прямой перспективы. Все эти тезисы входят в общее понятие перцептивной перспективы, основанной на изучении Раушенбахом того, как наш мозг анализирует и отображает информацию, попадающую на сетчатку глаза. Учитывая в процессе исследования биологическое строение глаза, настройку аккомодации и погрешность восприятия человеческим мозгом глубины пространства, когда при распознании отдельного предмета, мозг тут же наделяет его физическими величинами для измерения, ориентируясь на предшествующий перцептивный опыт. Не менее интересны исследования Раушенбаха о константном восприятии формы, изложенные в книге «Пристрастие» 1997 г. в главе «Гармония и алгебра».

Следуя этим научным поискам, Хокни решает с помощью множества снимков, сделанных по определенной системе, создать работу в технике фотоколлажа, которая могла бы передать естественное видение Гранд-Каньона. Используя различные техники и современные технологии,



Рисунок 13. «Южный край Гранд-Каньона, огражденный перилами» Аризона октябрь 1982 / фотоколлаж / 105.7 x 344.1 см. «The Grand Canyon South Rim with Rail» Arizona October 1982 / photographic collage / 105.7 x 344.1 cm.

Хокни стремился передать глубину пространства, ощущение присутствия, полноту сенсорного восприятия при созерцании панорамы. В 1982 г. фотоколлаж «Южный край Гранд-Каньона, огражденный перилами» был напечатан, но он не удовлетворил художественный вкус автора, который посчитал его похожим на фотообои (рис. 13). Такие недостатки фотоколлажей Хокни, как однообразие фактуры, цвета, были отмечены самим художником в качестве общих недостатков фотографии как медиа. До этого, художник не раз говорил, что современное телевидение, с возможностью переключать каналы в любом порядке, так же является прототипом собранного коллажа для зрителя, который фиксирует индивидуальные образы в памяти. По словам Хокни, он хотел «сфотографировать нефотографируемое… Это самое большое пространство, на которое вы можете смотреть, у которого есть край» [9].

Влияние коллажей Хокни можно наблюдать в интересном проекте «Йосемити во времени: ледниковые периоды, синхронизация деревьев, призрачные реки», в основе которого находятся фотоколлажи с пейзажами, которые воплотили в коллаборации фотографы Марк Клетт, Байрон Вулф и арт-критик Ребекка Солнит, написавшая три эссе для книги. Их работа была опубликована в 2004 г. и носит исследовательский характер раскрывая временные изменения в Долине Йосемити. К примеру фотоколлаж 2003 г. «Вид с перил на вершину ледника, соединяя снимки Анселя Адамса с Карлтоном Уоткинсом» (рис. 14). Такие работы представляют собой многомерные композиты, где за основу были взяты снимки пейзажей Западной Америки 19-го



Рисунок 14. «Вид с перил на вершину ледника, соединяя снимки Анселя Адамса с Карлтоном Уоткинсом» 2003 / Центр Креативной Фотографии, Университет Аризоны. «View from the handrail at Glacier Point overlook, connecting views from Ansel Adams to Carleton Watkins» 2003 / Center for Creative Photography, University of Arizona.

века известных фотографов Эдварда Мейбриджа, Эдварда Уэстона и Анселя Адамса. «Рефотографии» этих мест были сделаны снова и с помощью полароидных снимков, сканера, факса и современных цифровых технологий, Марк, который живет в Аризоне и Байрон, находящийся в Калифорнии, сотрудничая по электронной почте, смогли собрать воедино пейзажи в большие панорамные коллажи. Фотография, как форма визуального исследования, помогла Марку и Байрону в «исследовании стратиграфических слоёв и физических и культурных изменений в них во времени и пространстве.» [10]

Подобный опыт восприятия описывал Хокни, говоря, что наложение изображений друг на друга подобно соединению двух временных отрезков. «Я думал, что делаю время, но на самом деле создавал пространство. Тогда ты понимаешь, что время и пространство - одно и то же» [11]. После практики с фотоколлажами, художник принимает решение искать новые способы видения мира, в восприятии которого мы еще не достигли объективности. То, как работают наши глаза, напрямую связано с деятельностью мозга, а холст является весьма условным предметом, на который проецируется реальность. Эти размышления вдохновили Хокни на то, чтобы передать весь огромный масштаб Гранд Каньона через плоскостное изображение планов в классической живописной технике. Художник приходит к выводу, что



Рисунок 15. «Большой Гранд-Каньон» 1998 / 60 холстов, масло / 207.0 x 744.2 см / Национальная галерея Австралии. «A Bigger Grand Canyon» 1998 / oil on 60 canvasses / 207.0 x 744.2 cm / National Gallery of Australia.

восприятие - психофизическая, а не математическая, проблема. Поэтому не следует искать решение, ориентируясь только на опыты с техникой, а стоит довериться интуитивному отображению образа через живопись.

Спустя некоторое время Хокни вернулся на Гранд-Каньон. На этот раз мастер решил работать исключительно как живописец. Он снял простенькую комнату у самого края Каньона на неделю. Каждый день художник смотрел, рисовал, думал о своей задаче показать пространство этого места. Кульминацией стало написание двух произведений в 1998 г. Причем, если картина «Большой Гранд-Каньон», написана с использованием фотоматериала, то в работе «Ближний Гранд-Каньон», Хокни отказался от ориентирования на фотографии и использовал материал эскизов и зарисовок, набранный в течении нескольких поездок к Каньону (рис. 15)**.** Решение уйти от фотографического материала было осознанным, так как Хокни всегда считал, что камера отдаляет изображаемое на расстояние, увеличивает дистанцию между зрителем и изображаемым объектом. Вот откуда появилось добавление «ближний» в названии работы. И если анализ формы привел Пикассо к кубизму, то для Хокни этот путь - результат многочисленных опытов с коллажами. Однако не удовлетворенный ими с эстетической точки зрения, он возвращается к уже переосмысленной живописи на холсте. Каждая из двух больших работ Хокни 1998 г. состоит из шестидесяти холстов обычного формата. Многосоставность полиптиха, который, скорее, можно определить, как грандиозное многочастное панно - создает подобие виртуальной реальности. Работы очень интересно выполнены с точки зрения техники. Являясь, по сути, монументальными

полотнами, они разбиты на составные части. Размер каждого полотна составляет 123 х 427 см. Собранные вместе шестьдесят одинаковых холстов образуют пять рядов по двенадцать подрамников. Так Хокни решил технические проблемы с транспортировкой картин. В «Большем Гранд-Каньоне» прослеживается параллель - использование небольших холстов, как фотографий, в его фотоколлажах. Таким образом, мы понимаем, что «joiners» нашли свое неожиданное продолжение в живописи Хокни, обновив пейзажный жанр (казалось бы, исчерпавший себя ещё в XIX в.).

Как было замечено выше, работы Хокни в области пейзажа приобретают новый ракурс, благодаря его сотрудничеству с театром. Так холсты, посвященные Гранд-Каньону, напоминают декорации к музыкальной драме Рихарда Вагнера «Тристан и Изольда», поставленной в 1987 г. в Театральном центре Лос-Анджелеса. В декорациях Хокни с помощью сценографических эффектов стремится сократить расстояние между зрительным залом и сценой, подобно тому как он стремился свести к минимуму расстояние между передним планом своих картин и зрителем. Серия живописных работ, связанная с оформлением декораций к опере «Тристан и Изольда», является своеобразным примером неоэкспрессионизма 1980-х гг. Хокни использует ряд кубистических приемов, таких, как совмещение фронтальной и профильной проекции, что, безусловно, выдает влияние картин позднего Пикассо.

В 1981 г. Хокни предлагают работу по воссозданию декораций к балету «Парад», премьера которого состоялась 18 мая 1917 г. в парижском театре Шатле, где когда-то блистали «Дягилевские сезоны». Музыка к балету была сочинена Эриком Сати, в основу либретто легли стихи Жана Кокто, хореографом и главным исполнителем был Леонид Мясин, а манифест для премьеры балета, под названием «Новый дух», написал Гийом Аполлинер, впервые в истории употребив термин «сюрреализм» как сверхреализм. Поэт назвал этот спектакль «более правдивым: чем сама жизнь» [12]. Постановка оказалась вехой, переломным произведением в истории музыки и театра начала XX века. Примечательно, что автором декораций и костюмов выступил Пабло Пикассо, художник, с которым Хокни ещё в начале



Рисунок 16. «Художник и Модель» 1973-1974 / офорт / тираж 100 / 75 x 57 см. «Artist and Model» 1973-1974 / etching / edition 100 / 75 x 57 cm.

своей художественной деятельности построил некий творческий метадиалог. Художникам так и не довелось встретиться, Пикассо умер в 1973 г, но он продолжал оказывать огромное влияние на Хокни, который посвящает великому модернисту офорт, датируемый 1973-1974 гг. под названием «Художник и модель» (рис. 16). В этом произведении Хокни, в образе обнаженной модели зеркально отражает позу художника, намекая на некое неравноправие между ними. Кроме того, Хокни позирует не как натурщик, но как модель для погрудного портрета, нижней «рамой» которого становится край стола. Важно отметить, что художник, изобразивший себя под склонившейся в проеме окна пальмой, напоминает нам нагого, беззащитного, неискушенного первородного человека под Древом познания, только начинающего свой путь, в то время, как Пикассо, уверенно держащий в своих руках лист бумаги и карандаш, кажется нам самим Творцом. Хокни будто бы говорит, что именно Пикассо пробудил в нём дух художника, открыв пути исканий и экспериментов. Возможно, что чувство глубокого уважения Хокни к Пикассо сыграло важную роль в работе художника над возрождением декораций к балету «Парад», где мастер предстает преемником и продолжателем патриарха международного модернизма. Реконструируя костюмы Пикассо образца 1917 г., художник, тем не менее, предлагает собственное сценографическое решение, пишет театральный задник, взаимодействуя с художественным миром Пикассо.

В 1991 г. Хокни работает над декорациями сразу к двум операм. Это опера Джакомо Пуччини «Турандот» по мотиву сказки Карло Гоцци для одного из крупнейших в США театре Лирической оперы Чикаго (премьера состоялась в 1992 г.). В том же году Хокни работает над оформлением оперы Рихарда Штрауса «Дама без тени» в знаменитом Королевском театре в Ковент Гардене. Сочетание философского либретто австрийского писателя Гуго фон Гофмансталя и сложной

партитуры эклектичной музыки Штрауса, погружают оперу в мир аллегорий, где в двух царствах – антагонистах, разворачивается история о самопожертвовании, как акте безусловного добра. Постоянным лейтмотивом оперы является тема материнства. Отсутствие у одухотворенного человека тени, как отсутствие у женщины способности быть прародительницей. Интересно отметить, что директором постановки был человек, открывший для Девида Хокни мир оперы почти двадцать лет назад. Именно он пригласил художника в имение Глайндборн, работать в свободной манере над декорациями оперы «Похождения повесы», где художественный стиль работы Хокни можно описать как линейно-графический. На этот раз Джон Кокс видел в постановке живописную задачу, воплотив её с помощью синестетического подхода Девида Хокни, воспринимающего музыку в пространстве через цвет и форму. «У меня есть небольшая личная миссия, которая заключается в том, чтобы представить опере ощущение более широких возможностей в ее визуальной реализации. Опера рискует попасть в набор визуальной лексики» - пояснил в интервью директор постановки [3]. Таким образом, комбинации цвета и плотность освещения, в соответствии со звуковой сценой, определяют оперу «Дама без тени» к жанру визуальной музыки. Хокни, работая над декорациями, всегда создавал трёхмерные модели – макеты сцены. Соотношение абстрактных форм и графические приемы в монументальных работах, приближают творческий потенциал художника к уровню зрелого Матисса, автора проекта Капеллы Чёток в Сен-Поль де Вансе, занимавшегося так же сценографией и эскизами костюмов для русских балетов на музыку Стравинского в 1920 г. и на музыку Шостаковича в 1937 г, по заказу Дягилева. В дизайне оперы Штрауса у Девида Хокни центральным элементом является зигзагообразная дорога, уходящая в глубь сцены. Меняя свою форму по походу действия музыкально-драматического произведения, дорога остается ключевым элементом, о чём свидетельствует афиша к постановке, дополненная рукописным шрифтом автора, плакат выпущен Королевским оперным театром, один из экземпляров находится в коллекции музея Виктории и Альберта в Лондоне. Крупные формы декораций сочетаются с ажурными орнаментами, погружая



Рисунок 17. Дизайн декораций для оперы «Дама без тени» / 1992 / Королевская Опера / Лондон. Stage design for «Die Frau Ohne Schatten» / 1992 / performed at The Royal Opera/ London.

зрителей в сказку, где вся постановка подчинена волшебству восточных легенд, перемешанных с фольклорными элементами сюжета (рис. 17). Возможно это совпадение, но меня привлекает акцент на важную роль игры цвета и что одними из главных действующих лиц в постановке является Барак, красильщик по профессии, со своей супругой. Затемнённая манера, печальный молчаливый образ Императрицы, добавляют «Женщине без тени» мистическое настроение, погружая с помощью метафор и абстракций в творческий акт Хокни. Интеграция дизайна в опере прошла на таком глубоком уровне, что, как выразился Кокс, мы «слышимый глазами» музыку.

Параллельно Дэвид Хокни создает серию «новейших картин», которая тесно связана с работой художника над декорациями к опере Рихарда Штрауса. Разрабатывая сценографию ко всем перечисленным спектаклям, художник параллельно размышляет о проблеме пейзажа, который отождествляет с театральным пространством (и наоборот). По мнению Хокни, работа с пейзажем не завершается в мастерского художника, но завершается воображением зрителя, который как бы надевает стереоскопические очки и «проникает» в картину. Пейзажи Хокни приобретают особенные пространственные эффекты не без влияния театральных работ художника. Важную роль здесь сыграли скульптуры-инсталляции и трехмерные модели сценического оформления постановок.

В конце 1990-х гг. Хокни вновь обращается к теме пейзажа своего родного Восточного Йоркшира, переосмысляя его. Здесь

он отказывается от законов световоздушной перспективы, как бы возвращая нас к раннеренессансному пониманию пейзажа, и, даже, к проблеме «метафизического ландшафта» в символистском панно. Пейзажи из его родного города выполненные в «классической» технике комбинируются с работами, сделанные с помощью смартфонов, камер и цифровых планшетов. Доминирующим мотивом этого цикла является образ дороги – бесконечной, уходящей за горизонт, уводящей в глубины лесов и полей, ненаселенной, необетованной земли, так что сам зритель, стоящий у края полотна, включается в него, как стаффаж, ибо масштаб грандиозного полотна делает фигуру зрителя соразмерной пейзажу. В этом состоит парадокс «интерактивного» пейзажа Хокни, который придает старинному жанру современное, актуальное звучание. Тема дороги прочитывается им скорее, как образ «пути», выбор которого - за каждым из нас («Дорога к Йорку через Следмер» 1997 г, «Дорога через Вулдс» 1997, «Холм Гэрроуби» 1998 г.). Примечательно, что для выставки Хокни в Королевской Академии в 1999 г. отвели самый большой зал, в котором за месяц до этого экспонировались «Кувшинки» Моне и таким образом Хокни заявляет о себе не только как мастер станковой картины, но и как выдающийся монументалист – способный обуздать архитектурное пространство, связать архитектуру с живописью, добившись синтетических решений.

Крупнейшим событием художественной жизни Великобритании в 2012 г, стало назначение Дэвида Хокни членом британского Ордена Заслуг [13]. Большое значение имело для Хокни приглашение от Ассоциации художников Великобритании и Королевской Академии Художеств, организовать свою персональную выставку. Огромные исторические залы академии инспирировали появление новых монументальных пейзажных панно Хокни, таких как «Прибытие весны в Вулдгейт» (рис. 18). Размер картины в длину составляет почти десять метров. Эта работа, написана в технике масляной живописи, отличаясь от других 52 пейзажей Восточного Йоркшира, нарисованных Хокни на iPad и распечатанных для экспозиции. Помимо того, здесь демонстрировались сценографические макеты, видео, видео и фотоматериалы, рисунки, созданные углем, а также с помощью современных гаджетов. Это была ещё одна уникальная



Рисунок 18. «Прибытие весны в Вулдгейт» Восточный Йоркшир с Дэвидом Хокни у картины / 2011 / (двадцать одиннадцать) / 32 холста, масло / 365.8 x 975.4 см (каждый холст 91.4 x 121.9 см). «The Arrival of Spring in Woldgate» East Yorkshire with David Hockney infront / 2011 / (twenty eleven) / oil on 32 canvases / 365.8 x 975.4 cm (each 91.4 x 121.9 cm) / one of a 52-part work.

возможность проявить себя в качестве художника-монументалиста, взаимодействующего с величественной палладианской архитектурой залов. Панорамные пейзажи Хокни можно назвать переломными в истории этого жанра: монументальный размах образа приближает нас к проблематике круговой диорамы, грандиозной сцены, стирая грань между реальным и иллюзорным пространством.

Самая полная ретроспектива, когда-либо посвященная работе Дэвида Хокни, открывшаяся в лондонской галерее Тейт в феврале 2017 г. побила все рекорды по посещаемости – за четыре месяца её увидели почти пол миллиона человек. Позже выставка была представлена в Нью-Йоркском Метрополитен музее и Центре Помпиду в Париже, где так же имела ошеломляющий успех. Зрителям посчастливилось увидеть обзор достижений художника во всех направлениях, включая живопись, рисунок, фотографию, видео и их комбинацию, например привнесение в пейзаж особенных эффектов новейших мультимедийных технологий. Так, в одном из залов находилась видео инсталляция «Четыре сезона», снятая на 18 камер,

вмонтированных в фургон автомобиля. На выставке так же были представлены три новые работы 2017 г, посвященные исследованию обратной перспективы. Все они написаны на симметричных шестиугольных холстах не стандартной формы. Центральная картина произвольно цитирует «Благовещение» - алтарный образ визита архангела Гавриила к деве Марии, написанную в XV веке фра Беато Анжелико. Хокни помещает её в конце экспозиции, напоминая нам, что его творческий путь как художника-исследователя начался с найденной репродукции этой работы. Выставка, приуроченная к восьмидесятилетнему юбилею художника, является самой масштабной и, кажется, подводит итог его творчеству, показывает вклад в историю современной культуры.

Примечания:

1. Livingstone M. David Hockney. London, 1987, P. 200.

2. Cited in Nick Stangos, ed., David Hockney by David Hockney, London 1984, P. 124

«…it took me about two weeks to paint the splash. I loved the idea, first of all, of painting like Leonardo, all his studies of water, swirling things. And I loved the idea of painting this thing that lasts for two seconds; it takes me two weeks to paint this event that lasts for two seconds. Everyone knows a splash can't be frozen in time, so when you see it like that in a painting it's even more striking than in a photograph.»

3. Джон Кокс, в интервью с Энтони Питти о Дэвиде Хокни, 31 октября 1992, «The Independent», британское интернет-издание.

URL: http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/a-colourful-double-act-die-frau-ohne-schatten-reunites-david-hockney-with-director-john-cox-the-man-1560507.html

«A colourful double act: Die Frau ohne Schatten reunites David Hockney with director John Cox, the man who brought the artist into opera nearly 20 years ago. Here the director talks to Anthony Peattie about their collaborations».

4. Многочастные работы, сделанные объединением различных снимков, от английского слова «join» – связь, соединение, соединяться, объединяться, сливаться, граничить, друг с другом.

5. Рыков А. В. Дэвид Хокни и проблемы современной английской фигуративной живописи: дис... канд. искусствоведения: 17.00.09.-М.: РГБ, 2003, С. 233.

6. Masumi Hayashi Photography «American Concentration Camps: Map».

URL: http://www.masumihayashi.com/html/map.html

7. Загадочные слова. Словарь интеллектуала

URL: http://diastyle.ru/society/mysterious-words

8. Биеннале искусства в Сан-Паулу (порт. Bienal Internacional de Arte de São Paulo) — международный фестиваль искусства, основанный в 1951 году, который с тех пор проводится каждые два года в городе Сан-Паулу, Бразилия. Это второй по возрасту подобный фестиваль, созданный с оглядкой на Венецианскую биеннале, существующую с 1895 года.

9. Дэвид Хокни, цитируемый в «Интервью Лоуренса Вешлера», в каталоге к выставке Дэвида Хокни: «Наблюдая пейзаж / находясь в пейзаже», Лос-Анджелес: LA Louver, 15 сентября - 24 октября 1998 года, стр.28.

David Hockney, quoted in «Interview by Lawrence Weschler", in David Hockney: «Looking at landscape / being in landscape», Los Angeles: LA Louver, 15 September—24 October 1998, p.28.

Hockney wanted 'to photograph the unphotographable. Which is to say, space … There is no question … that the thrill of standing on that rim of the Grand Canyon is spatial. It is the biggest space you can look out over, that has an edge'.

10. From book of Angela Faris Belt «The Elements of Photography. Understanding and Creating Sophisticated Images.» 2013 by Focal Press / Project «Yosemite im Time: Ice Ages, Tree Clocks, Ghost Rivers» / P.90

11. Hockney, interviewed in David Hockney: en perspective, documentary film by Monique Lajournade and Pierre Saint-Jean, Paris: Canal+/ Mirage Illimité/ Grand Canal, Centre Georges Pompidou, 1999. For recent examinations of the role of Cubism, photo-collages etc., see Reinhold Misselbeck (ed), David Hockney: Retrospektive photoworks, Cologne: Editions Braus, Museum Ludwig Köln, 1997; Gerard Regnier and Didier Ottinger (eds), David Hockney: Dialogue avec Picasso, Paris: Musée Picasso, Editions de Ia reunion des musées nationaux, 1999.

«a Cubist idea ... when you put one piece of paper on top of another… you put two pieces of time together, [and] therefore make a space. I thought I was making time, then you realise you're making space… Then you realise time and space are the same thing.»

12. «В этом новом союзе ныне создаются декорации и костюмы, с одной стороны, и хореография — с другой, и никаких фиктивных наложений не происходит. В «Параде», как в виде сверхреализма, я вижу исходную точку для целого ряда новых достижений этого Нового духа.» Гийом Аполлинер, «Новый дух», 1917.

13. Орден Заслуг (англ. Order of Merit) — отличительный знак членов ограниченного общества (ордена), учрежденного в Великобритании в 1902 году королём Эдуардом VII. Глава ордена — Британский монарх.

Библиография:

1. Всеобщая история архитектуры, том 5., Архитектура Западной Европы XV-XVI веков., Эпоха Возрождения., Москва., 1967.

2. Раушенбах Б. В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы., Москва., 1986.

3. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи. Москва., Наука, 1981.

4. Рыков А. В. Дэвид Хокни и проблемы современной английской фигуративной живописи: дис... канд. искусствоведения: 17.00.09.-М.: РГБ, 2003.

5. Hockney, D., Joyce, Paul. Hockney on «Art». Conversations with Paul Joyce. Boston, New York, London, 1999.

6. Hockney D., Stangos N. (ed.). That's the way I see it. London, 1999.

7. Livingstone M. David Hockney. London, 1987.

8. Swed M., opera review., 'Tristan,' Hockney's beautiful beast., Much is improved in L.A. Opera's revival, but the production is still hard to stage., January 21, 2008

9. URL: http://articles.latimes.com/2008/jan/21/entertainment/et-tristan21

10. jfkturner, The Delights of Seeing «Cubism, Joiners and The Multiple Viewpoint» URL: http://thedelightsofseeing.blogspot.ru/2011/03/cubism-joiners-and-multiple-viewpoint.html

11. Cordon G., Hockney notes Picasso's balls., That's How The Light Gets In., November 1, 2009.

12. URL: https://gerryco23.wordpress.com/2009/11/01/hockney-on-picassos-balls/

13. Russell J., David Hockney's designs for met opera's "parade"., The New York Times., February 20, 1981.

14. URL: http://www.nytimes.com/1981/02/20/arts/david-hockney-s-designs-for-met-opera-s-parade.html