

Абстрактный экспрессионизм — школа (движение) художников, рисующих быстро и на больших полотнах, с использованием негеометрических штрихов, больших кистей, иногда капая красками на холст, для полнейшего выявления эмоций. Экспрессивный метод покраски здесь часто имеет такое же значение, как само рисование. Целью художника при таком творческом методе является спонтанное выражение внутреннего мира (подсознания) в хаотических формах, не организованных логическим мышлением.

Художественное движение, возникшее вскоре после Второй мировой войны в США. Также является центральным элементом нью-йоркской школы, которая объединяла художников-авангардистов в Нью-Йорке и Соединенных Штатах до и после Второй мировой войны.

## История

В 1912 году, и вновь в Мюнхене, была опубликована вторая книга Вильгельма Воррингера «Проблема формы в готике» («Formprobleme der Gotik»), которая оказалась столь же важной для современного экспрессионизма, как и его первая работа «Абстракция и вчувствование» (1908) для абстракционизма. Он дал германцам то, что им было крайне необходимо, — эстетическое и историческое подтверждение существования искусства, непохожего на классическое, независимого от Парижа и традиций Средиземноморья.



Джексон Поллок. № 5.  
1948

Аргументы Воррингера послужили не только для описания художественных движений, которые возникали в Мюнхене начиная с 1912 года, но и для развития экспрессионизма в целом, как в Европе, так и в Америке. Нетрудно найти параллели в литературе — в прозе Джеймса Джойса («Улисс»), в пьесах Бертольда Брехта, в стихоформах Эзры Паунда и Бориса Пастернака, а также в современной архитектуре — в работах Фрэнка Ллойда Райта, Ле Корбюзье и Луиджи Нерви, которые демонстрируют ту же неустанную линейную активность и утонченную конструкцию.

Абстракция второй половины 1940-х, основное искусство этого времени, берет себе в родство древнюю традицию рисунков-граффити, главная черта которых — прямое обращение рисующего ко всем вокруг со стены храма, дома или общественных бань, с пьедестала скульптуры, с забора, со стенки городского сортира. Такой вид социальной коммуникации никогда не приветствовался властями, часто он считался преступным, тайным, глубоко личным и бунтарским.

Вместе с тем граффитизм всегда социален, выражает народную идею сразу и целиком, берет всю октаву от убожества до ухарства. И, что не менее важно, он передает подлинность личного почерка. Даже если не сохранялось имя рисующего, к тем, кого это касалось, обращался всегда какой-то конкретный, пластически ощутимый, контурно видимый человек определенного роста, возможно и возраста, темперамента и отношения к жизни.

Из трех корней американского абстрактного экспрессионизма — автоматического письма в традиции сюрреализма, то есть механического, случайного, «гадательного» способа получения образа при разлитии краски, под действием огня или воды, далее, идеографической живописи американских индейцев и, наконец, городских граффити — к концу 1940-х за современность отвечал именно третий, самый низовой, простецкий тип художественного самовыражения городской среды.

Справедливость этого вывода подтверждает сравнение фотографий граффити, сделанных еще в 1930-е годы сюрреалистом Брассаи, с гораздо более абстрактными работами американского фотографа Аарона Сискинда, который был знаком с кругом абстрактных экспрессионистов, в частности с Джексоном Поллоком. Брассаи ищет своим объективом архетипические образы человеческого мышления, непроизвольно возникшие в потоке самовыражения и людей, и истории на городских стенах. Его фотографии представляют фигурки и лица человечков, черепа, возникшие из совпадения дыр и щербин, случайно рамированных двумя-тремя штрихами неизвестных прохожих. Смысл этих фотографий согласуется с тем, как понимают автоматическое письмо сюрреалисты: с внезапным самораскрытием архетипического образа, с археологией имперсонального взгляда, открывающей древнейшие представления. Применительно к художественной реальности 1940-х годов Кирк Варнедо использует понятие «эксгумация», адекватно описывающее цели этой сюрреалистической фотографии. Рассматривая граффитизм 1930-х и 1940-х годов, он пишет об иной по смыслу нарождающейся традиции американской живописи жеста: «Особенно Поллок в работах, сделанных около 1950 года... показывает, как живописное „брожение“ без всякой заранее установленной цели, развлечение по случаю уводит за пределы сюрреалистической эксгумации базовых символов психической жизни и уступает место возможностям выражения нового лиризма так, что очертания личного жеста расширяются до размеров дух захватывающей фрески».

Этот дух мегаполиса вдохновлял и первого поэта модернизма Ш. Бодлера, и кубистов, и футуристов. Однако если Бодлера привлекало самодвижение городской жизни, постоянный поток людской массы, неостановимый ни днем, ни ночью, двадцатичетырехчасовая динамика форм, уловленная кистью и пером художника-фланера К. Гиса; если кубистов и других авангардистов звала фактура простых бытовых вещей, размноженных на фабриках, фактура, разрушительная для музейной, академической, искусственной среды, то в граффитизме 1940-х годов динамика форм открывает деструктивный хаос, в котором человек рисующий хватается за кусок мела

или штукатурки, как за последнее средство сообщить о своем существовании. В 1940-е годы граффити были формой последнего письма, нацарапанного отчаявшимися узниками тюрем и захваченных врагом городов, финальной формой письменности и культуры. В этом хаосе акт разрушения и акт создания образа словно бы соединены в одном конвульсивном движении: орудие письма царапает и без того разрушенную поверхность, внедряя новый образ или слово в осыпавшийся палимпсест знаков почти упразднившей самое себя человеческой культуры.

Идея живописной фактуры была основополагающей в европейском авангарде 1910-х годов, откуда (из текстов П. Мондриана) ее и заимствовал на рубеже 1930-1940-х годов К. Гринберг для своей теории живописного плана как «тотального объекта».

Среди художников-экспрессионистов второй половины 1940-х годов были и те, кто по своему отстранял, пластически интерпретировал манеру граффити, как уже упомянутый Варнедо, знаменитый мастер дриппинга, нью-йоркский художник Джексон Поллок, и те, кто представлял образы граффити в прямой фотографии, как Аарон Сискинд. Причем живопись Поллока могла быть инспирирована фотографиями городских граффити. Но могло быть и наоборот: импульс мог исходить как раз от абстрактного экспрессионизма, ведь первая выставка Поллока в новой, нефигуративной манере, открывшая абстракцию нью-йоркской школы, прошла в январе 1948 года в галерее Бетти Парсонс «Искусство этого века».

Новое американское искусство абстрактного экспрессионизма, основанное на десятилетнем музейном изучении индейской живописи, стало последним побегом, который был выращен по модернистской схеме в зоне пересечения природы и культуры. За природу здесь отвечали примитивные племена Америки, за культуру — город Нью-Йорк и вся импортированная им европейская традиция авангарда. В модернистской Европе центром, где искусство примитивов словно матрица естественного языка мира было имплантировано в сердце современной цивилизации, являлся музей Трокадеро в Париже. Его посещали и Пикассо, и Аполлинер, и Бретон, и историк искусства Вильгельм Вуррингер вместе с философом жизни Георгом Зиммелем, который в работе 1914 года «Конфликт современной культуры» сформулировал противоречие развития вообще и новейшего искусства в частности как столкновение жизни и принципа формы. Объясняя отличия авангарда от классической художественной традиции, нарушенную «взволнованную» фактуру авангардной живописи, Зиммель писал: «Мы наблюдаем здесь своеобразную структуру духовного мира, распространяющуюся далеко за пределы одного только искусства. Можно утверждать, что в искусстве проявляется нечто находящееся за пределами художественных форм». В экспрессионистическом и абстрактном искусстве авангарда, по мнению Зиммеля, глубина жизни реализует себя непосредственно, прокладывая свои каналы через нарушенную декомпозицией живописную форму, свидетельствующую хаотичной абстракцией, беспредметностью о кризисном состоянии мира. В предисловии 1948 года к переизданию книги «Абстракция и вчувствование», впервые опубликованной в 1908 году, Вуррингер рассказывает о том, что именно в часы совместного посещения музея Трокадеро с Зиммелем в его сознании родилась

идея диссертации, в которой отправной точкой служила современность, ведущая к абстрагированию, к порядку или покою через смещение, деформацию. Таким образом, Зиммель «передумал» идею Воррингера. И действительно, в реальности 1940-х годов была актуальна именно неподконтрольная абстрактно-экспрессионистическая форма, дающая выход «принципу жизни».

Абстрактно-экспрессионистическая живопись модифицирует определение абстракции, данное Воррингером. Разделение на два подхода к репрезентации, к пониманию мира через форму — абстракцию и вчувствование (фигуративное, предметное творчество) — здесь упраздняется в результате их обоюдной декомпозиции. Абстракция, способ установления универсального надвещного ритма, который преобразует дисгармонию, и вчувствование, гармоническое «сейчасное» слияние с материальным миром, одинаково искажены и представляют в своем соединении парадоксальную попытку схватить динамично меняющуюся реальность одномоментно, сразу и целиком, так, что в процессе редукции, абстрагирования сохраняется взрывная сила конкретного момента времени. Абстрактно-экспрессионистическую фактуру можно трактовать как представление парадоксального момента деструктивного синтеза, взаимодействия жизни с принципом формы, в котором искусство в акте движения живого человеческого тела одновременно создает и разлагает живописную текстуру. Если Воррингер видел в абстрагировании цель как вечность, кристаллическое совершенство, самодостаточность, а вчувствование истолковывал как латентную потребность, которая также всегда присуща человеческой душе, но бывает в определенные периоды вытеснена необходимостью абстрагирования (поскольку абстракция и вчувствование представляют два периодических цикла развития искусства), то у Зиммеля абстракция есть воплощение постоянного органического хаоса формы, дающего выход преобразующей энергии жизни. Из такого неустойчивого равновесия могут быть два исхода: либо в сторону живой деструкции формы и невозможности живописи, либо в сторону окостенения и омертвления формы и, в итоге, девальвации живописи.

## **Джексон Поллок**

Истоки творчества Поллока прослеживаются довольно точно, они формировались в ту мятежную пору развития сюрреализма, которая лучше всего представлена Массоном. Возможно, Поллок обязан чем-то и отстраненному «динамизму» футуризма, но и это влияние скорее всего сказалось через Массона и Миро.

Признав, что своим новым «радикальным чувством свободы» Поллок обязан непреднамеренности и автоматическим методам сюрреалистов, таким

художникам, как Эрнст, Массон и Матта, которые «спровоцировали появление наиболее жесткого формализма в современном искусстве... возвысив роль случая и случайности до главного принципа творчества», господин Хантер замечает: «Такие картины, как «Волчица», «Пасифая» (обе — 1943) и «Тотем I» (1944) свидетельствуют о весьма индивидуальном использовании Поллоком сюрреалистических схем. Он сохранял фрагменты анатомических фантазий Пикассо и деформированные воспоминания о сюрреалистическом бестиарии, помещая их внутрь структуры непрерывных, повторяющихся арабесок, которые, казалось, возникали автоматически и напоминали нам о Миро и Массоне. Однако формы, создаваемые Поллоком, отличаются равномерным распределением экспрессивной эмфазы, которая разрушает их индивидуальную подлинность и отнимает у них большую часть их символической мощи, в итоге превращая эти формы в чисто пластические знаки.



*Джексон Поллок. Обрезание. 1947*

Хотя Поллок и многие его американские современники примкнули к сюрреализму, поскольку свойственные тому взвинченность и ощущение кризиса, похоже, соответствовали их собственным мятежным чувствам, вначале их привлекли в этом искусстве не фантазии и химерические видения, а... непосредственные, конкретные живописные восприятия. Они проявили себя как «тайные материалисты», несмотря на то, что в погоне за сюрреалистическими сновидениями сами же объявили крестовый поход против материализма и послушной, ограниченной популярной культуры»

В 1947 году Поллок по-своему приспособливает технику автоматического письма к созданию абстрактных картин. В 1942 году он, вероятно, видел картину Эрнста «Сюрреализм и живопись» на экспозиции «Первых документов сюрреализма». Эрнст начал экспериментировать с набрызгиванием краски, «осцилляциями», в 1941 году. Полученная «автоматически» живописная фактура входила в картину так, как если бы это был элемент коллажа, совмещенный с другим по живописи фрагментом, который отработан в академической гладкописи магического реализма. В левой части горизонтальной двухкадровой картины Эрнста изображено свитое гнездо, которое также отдаленно ассоциируется с лабиринтоподобной поверхностью мозга. Из гнезда выдвигается нечто похожее на руку, которая протянута к подрамнику с картиной, изображенному в правой части композиции. Именно эта картина в картине и сделана у Эрнста потеками краски. Эрнст совмещает два «стоп-кадра», наглядно иллюстрирующие взаимосвязанные фазы творческого процесса. Его композиция

представляет собой подобие магической схемы движения мысли и превращения абстрактных импульсов бессознательного в пластическую форму.

Поллок подошел к задаче автоматического письма принципиально иным, граффитистским образом, сделав условием ее решения не визионерскую иллюстрацию игры на грани выхода за разум, а почерк человека, сохраняющий в своей каллиграфии связь с напряженным движением руки, с физическим присутствием тела. В одной из ранних абстрактно-экспрессионистических картин Поллока «Пять полных морских саженей» (1947) очевидно иное по отношению к сюрреалистической живописи понимание пространства как единого турбулентного пульсирующего поля. Если композиция Эрнста коллажно фрагментирована на «две серии» видений, подобна дискретному пространству кадров из сна, то «Пять полных морских саженей» пластически артикулируют тотальность «живой», текучей красочной поверхности. Эта поверхность во всей полноте сгущенной застывшей цветной лавы представляет за пространство — проводник мощных зарядов психической энергии, превосходящее просто холст со следами пигмента. Энергия живописи Поллока одновременно создает и нарушает представление глубины и единой протяженности пространства. Две силы перед нами — величие и разрушение, два заряда, потенциалы которых сталкиваются на холсте. Интерпретируя картину Поллока, Д. Хопкинс отсылает читателя к «Буре» Шекспира, в которой есть слова, использованные в названии. Мы видим, как из общего сюрреалистического увлечения бессознательным, психоаналитической техникой свободных ассоциаций рождаются два разных пластических решения. И решение Поллока, несомненно, ближе экзистенциалистскому образу времени 1940-х годов, поскольку художник является телесной, живо-немой, страдательной частью до самого дна пронизанного болью мира.

Есть основания полагать, что толчком к возникновению совершенно особенного пластического стиля Поллока, который отказывается от подрамника и начинает работать, расстелив холст горизонтально, чтобы трассирующие краски ложились на поверхность, как сорванные путы, стала «Миля веревки», особенно же фотография произведения Дюшана, опубликованная в сюрреалистическом журнале «VW» верхним краем вниз, так, что вся веревочная масса зависала над прямоугольником потолка как над полом. Если это так, стоит обратить внимание на то, что Поллок как раз покидает пространство, тонко запутанное Дюшаном. В мире Поллока зритель не только попадает в плохо преодолимую сеть препятствий; главное в этом мире — безумное усилие, тратящееся на борьбу с препятствием. Именно поэтому абстрактный экспрессионизм получает второе название «живопись действия» или «живопись жеста», которое дает ему критик марксистской ориентации Харольд Розенберг, требующий, чтобы холст стал «ареной борьбы».

Как и другие картины, сделанные в технике дриппинга, «Пять полных морских саженей» представляет собой поле борьбы, противоборства черных и серых свивающихся линий, расцветенное яркими всполохами желтого, оранжевого, красного и фиолетового цветов. В красочное тесто Поллок «замешивает» символические

предметы (ключ, в частности), продолжая традицию Пикассо, который инкорпорировал объекты в живописное полотно. Однако у Поллока эта предметная фактура или полускрыта, или раздроблена до состояния незаметных фракций, чтобы совпасть с живописной фактурой. Ему важно представить субстанцию, вещество мира, изначально «перемолотого», бесформенного. Еще до появления абстрактного экспрессионизма, в 1940 году американский критик Климент Гринберг писал о необходимости такого искусства, в котором живописный план как тотальный объект станет представлением «остатка бытия», а картина будет произведением-первоначалом. Цель здесь в том, чтобы в распаде вещества увидеть его начало. Однако неоднозначность живописной манеры Поллока, то немаловажное обстоятельство, что он часто скрывал под слоем абстрактной живописи некие фигуративные композиции, не дает возможности определить стадию «перемолота»: конечность всего или начальность фактуры здесь представлена? Стремление Поллока к пафосной тотальной репрезентации, на которое указывает громадный формат его работ и «говорящие» названия абстракций 1947 года, как, например, «Собор», позволяют заключить, что в его живописи становление, вызревание нового и перманентная деструкция пульсируют в общем ритме. В этом смысле живопись Поллока сохраняет связи с позитивным уничтожением формы, свойственным модернизму, которое можно проиллюстрировать высказыванием Макса Штирнера: «Я ничто не в смысле пустоты. Я творческое ничто, то, из которого я сам как творец все создам», вдохновлявшим авангард начала XX века.

Поллок усиливает энергию граффитизма, подключаясь к мифологии американских индейцев, к архаическому мифу о генезисе. Живопись примитивов, веками создаваемая при помощи разбрызгивания краски, оформляла культовые церемонии, которые раскрывали миф о циклической гибели и возрождении мира.

Ключ к разгадке оригинальности Поллока заключается в определении «конкретное живописное восприятие». Восприятие такого рода, конечно, существенно в любом пластическом виде искусства, но целью Поллока было испытать эти конкретные ощущения, другими словами, освободить их от образов, которые хранятся в памяти и неизбежно вмешиваются в работу воображения, в любую попытку извлечь образы из сферы подсознательного.

Поллок погиб в автомобильной катастрофе в 1956 году. После смерти он превратился в символическую фигуру, представляющую целое движение, которое принесло американской живописи ранее недостижимый международный статус. Но это движение не ограничивалось Америкой, да и началось оно не в Америке: невозможно установить национальные границы современной живописи. Сам Поллок говорил: «Идея изолированной американской живописи, столь популярная в этой стране в тридцатые годы, кажется мне столь же абсурдной, как и идея чисто американской математики или физики... Основные проблемы современной живописи не зависят от той или иной страны».

## Барнетт Ньюмэн, Марк Ротко

В американском абстрактном экспрессионизме 1948 года сразу же был намечен диапазон колебаний от объективного универсализма беспредметной



Барнетт Ньюман. Песнь Орфея. 1945

живописи до радикальной личной экспрессии. Если примером экспрессиониста-радикала являлся Поллок, на противоположном полюсе объективности искусства, учительства, мессианской вести взошли две звезды: Барнетт Ньюмэн и Марк Ротко. В отличие от не очень много говорящего о своем искусстве, нелюдимого Поллока, и Ротко и Ньюмэн проявляли социальный темперамент и желание объясниться со зрителем. В 1943 году Ротко участвовал в создании коллективного манифеста художников-«мифотворцев», посвященного экзистенциалистской героизации живописного творчества, оправданию древних трагических легендарных сюжетов, которые позволяют художнику выразить чувство риска, «мужествовать» со стихией современности. Тогда же Ротко оставляет фигуративную живопись и обращается к экспериментам в области абстракции, постепенно приходя к уподоблению своих композиций иконам, ждущим медитативного восприятия, а не простого смотрения. Ньюмэн во второй половине 1940-х годов претендует на место идеолога только что родившейся нью-йоркской абстракции, провозгласив независимость американской живописи от одряхлевшей европейской традиции. Однако, как и Ротко, в период «мифотворцев» увлеченный образом Антигоны, трагической героини древнегреческого эпоса, Ньюмэн утверждает, что современность пронизана античным чувством рока, иллюстрируя свои мысли историей страшного конца Хиросимы. Так он невольно становится чутким интерпретатором американских пиарщиков бомбардировки, которые скрыто апеллировали к библейскому образу двух уничтоженных за грехи городов. Ньюмэн обвиняет Европу в забвении Возвышенного и утверждает, что Возвышенное открыто заново в американской живописи. Он, следовательно, как и Адорно, говорит о неспособности европейцев к эстетическому суждению о добре и зле, беря на себя смелость и риск вновь вернуться к поиску ценности культуры, к попытке представить невыразимый в своей грандиозности замысел бытия, размышления о



непредставимости которого, если следовать философии Канта, и приводят человека к пониманию его собственных основ.

Глобализм Ротко и особенно Ньюэна отразился прежде всего в том, что оба они в конце 1940-х годов отказываются от персональной фактурности живописи жеста (действия), практикуемой Поллоком, предпочитая нейтральную, «объективную» фактуру, которую в Европе 1910-х годов разрабатывали создатели геометрической абстракции.

Ньюэн делает следующий шаг по пути нейтрализации труда художника, начиная использовать малярные принадлежности. (Все три первых

американских абстракциониста отказываются от прежних средств живописи: Поллок пользуется спреями по примеру писавшего огромные фрески мексиканца Ороско, Ротко отказывается от мастихина и начинает втирать краску в холст.)

Живопись Ньюэна входит в историю как «картины-молнии», или zip-paintings. Первый такой холст Ньюэн создает в 1948 году и называет «Onement I». Ив Аллен Буа поясняет, что «onement» — это староанглийское слово, от которого произошло современное «atonement» (искупление), означающее «факт единства бытия». В соответствии с драматическим названием через все полотно проходит, рассекая его на две части подобно молнии, узкая полоса. Молнии Ньюэна принято сравнивать, вслед за самим художником, с символическим представлением акта генезиса, отделения света от тьмы. Другой активный элемент этой живописи, как и у Поллока, — гигантская площадь цвета. Так, одна из самых известных картин Ньюэна «Кто боится красного, желтого и синего III» способна занять по своим размерам не просто стену в зале, но, кажется, целый этаж. Зритель не может воспринять огромное пространство красного цвета, лишь условно ограниченное на этот раз с краев: слева — синей вертикалью, справа — узкой желтой полосой. (Эту невозможность косвенно подтвердил человек, разрезавший картину ножом: как выяснилось, он маниакально боялся жары.) В отличие от «широкоэкранных» ренессансных или академических картин, где внимание привлекают смысловые и композиционные «узлы» сцены, в данной абстракции Ньюэна нет никаких вех, кроме преодолеваемых



Барнетт Ньюман. Начало.  
1946

массивом красного краевых, пограничных. Цель художника в том, чтобы столкнуть зрителя с подавляющей волной неделимого цвета, словно бы превосходящего возможности несущей живописной поверхности и формата, и таким образом привести к представлению самодовлеющей целостности, Начала самого по себе. Это Начало Ньюмэн мыслит как начало мира и начало человека одновременно, как конструктивное начало бытия в творческом акте, родственном откровению. Заметим, что, приближаясь к теме конструкции, американские художники рубежа 1940-1950-х годов вспоминают не о современной социальной функции искусства, но о религиозных архетипах. Они хотят говорить на языке метарелигии, соединившей иудаизм и христианство с буддизмом и архаическими культурами. Ньюмэна, как и Поллока, вдохновляет индейская архаика — гигантские курганы в Огайо приводят его в такое же состояние предчувствия абсолютного, возвышенного, в какое ум Канта приводило воображение египетских пирамид.



Марк Ротко.  
Фиалковый, зеленый,  
красный. 1951

Близость к модернистскому пониманию Канта здесь еще и в том, что в рассуждении отсутствует ностальгия по величественному прошлому, отсутствует чувство истории: есть настоящий момент времени, в котором человек, будучи лицом к лицу «сопоставлен» с непредставимым, берется измерить этим нечеловеческим мерилom себя, свой дух. Человек поверяет себя световым разрядом молнии и тотальностью окрашенного поля.

Живопись Ротко, так называемая «хроматическая абстракция» или «живопись окрашенного поля» (colour field painting), представляет более интровертный вариант этой же идеи. Ротко, в отличие от Ньюмэна, чаще выбирает не «киноэкранный», горизонтальный, а более традиционный для представления возвышенного в живописи вертикальный «алтарный» формат. Его стиль не предполагает никаких жестких, геометрических, структурирующих элементов. Ротко не моделирует картину цветом, а позволяет цвету образоваться, сгуститься или исчезнуть на холсте. Например, полотно 1951 года «Фиалковый, зеленый, красный» представляет исчезновение-нерождение зеленого на красной границе, разъединяющей поля фиолетового и желтого. Еще в бытность «мифотворцем», в первой половине 1940-х годов, Ротко утверждал, что абстрактное искусство, или искусство ни

о чем, невозможно. И его живопись, как картины всех великих абстракционистов XX века, становится паллиативом религиозного искусства, которым Ротко и заканчивает свою карьеру в 1960-е, работая для капеллы в Хьюстоне. Отношение между зрителем и картиной Ротко, растворяющей формы предметности мира, завязываются в желании человека предстоять чуду рождения и иссякания жизни. Художник удовлетворяет это желание, самоустраняясь из живописи, представляя момент творчества словно бы нерукотворным, стараясь сделать процесс наложения краски не просто «объективным», но и волшебно-незаметным; полуобнажая структуру холста с втертым пигментом, будто материя живописи сгущается и растворяется, переходит во взоре предстоящего ей человека в несубстанциальный цветной воздух.

## Эд Рейнхардт

Третий вариант абстрагированного представления религиозной темы в американской живописи рубежа 1940-1950-х годов являет творчество Эда Рейнхардта. На всем протяжении своей художественной карьеры Рейнхардт пишет вариации одной и той же формы — креста. Рейнхардт еще в 1937 году присоединился к Ассоциации американских абстракционистов, последователей геометрического неопластицизма Пита Мондриана, имеющего сильные теософские корни. Чтобы сделать свою форму прозрачно-объективной, Рейнхардт отказывается от интересовавшей его в середине 1940-х экспрессивной каллиграфии. Около 1953 года он решает также изгнать из своей живописи любой яркий, привлекающий внимание цвет, и с этого времени формы его крестов почти до невидимого конца погружаются в монохромные глухие тона. Так живопись Рейнхардта визуально отрицает искусство как профессиональную «выделку», отрицает манеру и авторство художника, блокирует контакт со зрителем, останавливает речь интерпретатора.

Раньше, чем Поллок, Ротко и Ньюмэн, Рейнхардт, склонный не только к эзотерике, но и к левому политическому радикализму, доводит взгляды на искусство модернизма до очевидного конца. Абстрактная картина, вмещающая в себя грандиозную и невыразимую идею всего мира, прекращает свое существование как часть живописного искусства, чтобы сохранить себя как квазикультовый объект.



*Эд Рейнхардт. № 22.  
1949*

## Виллем де Кунинг

В 1926 нелегально выехал в США, в течение последующих 70 лет жил и работал в Нью-Йорке. Был дружен с Аршилем Горки и испытал его влияние.



*Виллем де Кунинг.  
Женщина III, 1953,  
частная коллекция*

Индивидуальная манера де Кунинга сложилась на рубеже 1930-х и 1940-х гг. под влиянием Пикассо и Миро. В 1943 г. он женился на известной художнице Элен Фрид. В 1950-е гг. де Кунинг идёт по пути примитивизации, разрабатывает так называемые «фигуративные абстракции». Одинокая женская фигура под действием неистовых, пастозных «мазков-ударов» на холстах де Кунинга превращается в некий живописный тотем, открытый для радикальных фрейдистских прочтений.

Известная серия Де Кунинга «Женщина», начавшаяся в 1950 году и завершившаяся «Женщиной VI», во многом обязана Пикассо, не в последнюю очередь в агрессивном, пронизательном разрыве фигуры и пространства вокруг нее. Поздние работы Пикассо показывают признаки того, что он, в свою очередь, видел изображения работ Поллока и де Кунинга.

Де Кунинг привел мир искусства 1950-х годов в новое движение, известное как американский абстрактный экспрессионизм. «С 1940 года по настоящее время Женщина проявляла себя в картинах и рисунках де Кунинга, как сразу в фокусе желания, разочарования, внутреннего конфликта, удовольствия... и как постановка проблем зачатия и обращения, таких же сложных, как у инженера». Женская фигура является важным символом художественной карьеры де Кунинга и его собственной жизни. Картина «Женщина» считается значительным произведением искусства для музея в историческом контексте истории послевоенного периода и американского феминизма. Кроме того, среда (масло, эмаль и уголь на холсте) этой картины отличает ее от других картин де Кунинга.

Со временем полотна де Кунинга наполняются пейзажными мотивами, становятся всё менее предметными. Тяготение к нарочитой декоративности преобладает в работах его позднего периода, осложнённого алкоголизмом и болезнью Альцгеймера. Несмотря на неоднозначный характер творчества де Кунинга, он стал первым художником, удостоенным Императорской премии.

- Андреева. Постмодернизм.
- Рид. Краткая история современной живописи.

Превью: Джексон Поллок. Синие столбы. 1952 г.

---

Библиографическая запись:

Абстрактный экспрессионизм в искусстве США // Искусствоед.ру - сетевой ресурс об искусстве и культуре : [сайт]. - 2019. - URL:

<https://iskusstvoed.ru/2019/08/05/абстрактный-экспрессионизм-в-искусс/> (дата обращения: 07.08.2019)