

Творчество Джексона Поллока, абстрактный экспрессионизм и

феномен «Живописи действия» | 1

**Абстрактный экспрессионизм** — 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.

Начальная фаза движения — абстрактный сюрреализм — появилась в 1940-е, под влиянием идей Андре Бретона, его основными приверженцами были американские художники Ганс Гофман, Аршил Горки, Адольф Готлиб и др. Особый размах движение получило в 1950-е гг., когда во главе его встали Джексон Поллок, Марк Ротко и Виллем де Кунинг.

**Джексон Поллок** — американский художник, идеолог и лидер абстрактного экспрессионизма, оказавший значительное влияние на искусство второй половины XX века.

**Живопись действия** — направление абстрактного экспрессионизма. Её главной целью является сам акт творения, а не полученный результат. В технике вместо традиционных способов нанесения (например, посредством кисти) краска наливается, разбрызгивается и так далее, что позволяет раскрыть подсознание художника.

И вот как-то они вместе существовали.

## Абстрактный экспрессионизм

Выражение «абстрактный экспрессионизм» впервые возникло на немецком языке в 1919 году на страницах журнала «Der Sturm». В 1929 году Альфред Барр впервые использовал этот термин по отношению к картинам Василия Кандинского, который около 1911 года отбросил всякие попытки копировать мир объектов. 30 марта 1946 года в «New Yorker» Роберт Коатс, автор статьи о выставке в галерее Мортимера Брандта, написал о художнике Гансе Гофмане: «Ибо он, несомненно, — один из самых бескомпромиссных представителей того, что некоторые люди называют каляко-маляковой школой живописи, а я более почтительно окрестил абстрактным экспрессионизмом».

Название движения происходит от сочетания эмоциональной интенсивности и самоотречения немецких экспрессионистов с антифигуративной эстетикой европейских абстрактных школ, таких как футуризм, баухауз и синтетический кубизм. Кроме того, у него есть образ мятежного, анархического, весьма своеобразного и, по некоторым ощущениям, нигилистического. На практике этот термин применяется к

Творчество Джексона Поллока, абстрактный экспрессионизм и феномен «Живописи действия» | 2  
любому количеству художников, работающих (в основном) в Нью-Йорке, у которых были совсем другие стили, и даже к работам, которые не являются ни особенно абстрактными, ни экспрессионистскими. Калифорнийский абстрактный экспрессионист Джей Мейзер, который обычно писал в не объективном стиле, писал о своей живописи Маре Нострум: «Гораздо лучше уловить славный дух моря, чем рисовать все его крошечные волны». Энергичные «картины действия» Поллока, разные, технически и эстетически, и гротескные женщины серии Виллема де Кунинга и фигуративные картины и прямоугольники цвета у Марка Ротко, которые обычно не называют экспрессионистскими, были абстрактными. Все четыре художника классифицированы как абстрактные экспрессионисты.

Абстрактный экспрессионизм имеет много стилистических сходств с русскими художниками начала 20-го века, такими как Василий Кандинский. Хотя это правда, что спонтанность или впечатление спонтанности характеризовали многие работы абстрактных экспрессионистов, большинство этих картин были связаны с тщательным планированием, тем более что этого требовали их большие размеры. У таких художников, как Пол Клее, Василий Кандинский, Эмма Кунц, а затем и Ротко, Барнетт Ньюман и Агнес Мартин, абстрактное искусство явно подразумевало выражение идей, касающихся духовного, бессознательного и разума.

Почему этот стиль получил широкое распространение в 1950-х годах — вопрос спорный. Абстрактный экспрессионизм возник во время Второй мировой войны и начал демонстрироваться в начале сороковых годов в галереях Нью-Йорка, таких как Галерея «Искусство этого века». Эпоха Маккарти после Второй мировой войны была временем художественной цензуры в Соединенных Штатах, но если бы предмет был полностью абстрактным, то это было бы рассмотрено как аполитичное, и поэтому безопасное.

Движение было тесно связано с живописью таких художников, как Аршил Горки, Франц Кляйн, Клайффорд Стилл, Ханс Хофманн, Виллем де Кунинг, Джексон Поллок и другие, в частности, коллажист Энн Райан и некоторые скульпторы также были неотъемлемой частью абстрактного экспрессионизма. Дэвид Смит и его жена Дороти Динер, Герберт Фербер, Исаму Ногучи, Ибрам Лассо, Теодор Росзак, Филипп Павия, Мэри Каллери. В частности, Ричард Станкевич, Луиза Буржуа и Луиза Невельсон были одними из скульпторов, которых считали важными членами движения. Кроме того, художники Дэвид Хэйр, Джон Чемберлен, Джеймс Розати, Марк ди Суvero и скульпторы Ричард Липпольд, Рауль Гаага, Джордж Рики, Рувим Накиан и даже Тони Смит, Сеймур Липтон, Джозеф Корнелл и некоторые другие были частью абстрактного экспрессионистского движения. Многие из перечисленных скульпторов участвовали в Ninth Street Show в 1951 году, знаменитой выставке в Нью-Йорке, куратором которой был Лео Кастелли. Помимо художников и скульпторов того времени, нью-йоркская Школа абстрактного экспрессионизма также включала множество поэтов, включая Фрэнка О'Хара и таких фотографов, как Аарон Сискинд и Фред Макдарра (чья книга «Мир художника в картинках» документировала нью-йоркскую школу в 1950-е годы), и режиссеров, в частности Роберта Фрэнка.

Хотя школа абстрактного экспрессионизма быстро распространилась по всей территории Соединенных Штатов, основными центрами этого стиля были Нью-Йорк и область Сан-Франциско в Калифорнии.



А. Горки. *Водопад*. 1943

Буквально в начальной точке развития Нью-Йоркской школы визуальных искусств, в 1948 году, покончил с собой сорокапятилетний Аршил Горки.

Этот необычный мастер, странный человек с глубоко трагичным мировоззрением, был самоучкой и восторженным почитателем европейского авангарда. Но он не соблюдал никаких правил, даже бунтарских. Горки был очень темпераментным и неистовым творцом странных абстрактно-полусюрреалистических форм, явно не контролируемых разумом. Критики любят искать в энергичных живописных излияниях этого художника следы его армянского происхождения и отпечаток ужасов, пережитых им в детстве, когда ему пришлось видеть убийство своего брата, смерть матери и кошмары истребления армян турками в годы Первой мировой войны. Его армянская фамилия была Адоян, а псевдоним «Горки» был взят им в знак восхищения перед русским пролетарским писателем Максимом Горьким.

Как настоящий самоучка и восторженный последователь великих учителей, Аршил Горки долгие годы прямо подражал своим кумирам и почти буквально имитировал Сезанна, Пикассо, Миро. Он восхищался Кандинским и близко стоял к интернациональному сюрреалистическому течению, поскольку стремился писать картины без контроля рационального начала и добивался автоматического, спонтанного движения руки. Аршил Горки не успел стать участником возникшего после 1945 года движения американских «абстрактных экспрессионистов», однако, когда речь заходит об этом движении, в первую очередь следует отдать дань его творчеству и его личности. Яркая и необычная натура, неистовый темперамент, иррациональный метод творчества Горки оказали прямое и сильное воздействие на других представителей Нью-Йоркской школы. Виллем де Кунинг был близким другом Аршила и многому от него научился. Марк Ротко знал и очень ценил его. Выходец из Закавказья, так и не научившийся говорить на правильном английском языке (но выражавшийся всегда и на всех языках непосредственно, шумно, необычно и впечатляюще), стал одним из основоположников американского неомодернизма середины века.

Джексон Поллок в 1947 изобретает новую технику, он начинает работать на холстах огромного размера, расстилая их прямо на полу, и разбрызгивает краску с кистей, не прикасаясь ими к поверхности. Впоследствии такую технику стали называть капельной живописью или дриппингом, хотя сам художник предпочитал термин льющаяся

Творчество Джексона Поллока, абстрактный экспрессионизм и феномен «Живописи действия» | 4  
техника. Именно из-за этого он получает кличку Джек Разбрызгиватель (Jack the Dripper). Присуждение «Гран-при» на Венецианском биеннале Поллоку утверждает всемирный престиж этого движения.



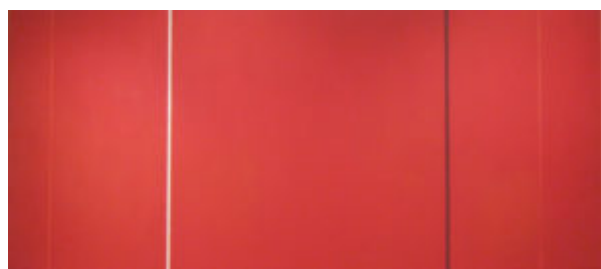
Марк Ротко. Без названия. 1958

Марк Ротко служил символом «американской созерцательности». Но это не такая созерцательность, которая ведет к уходу в себя и сосредоточению на своей внутренней жизни. Американский индивидуализм вообще есть дело коллективное. Быть как все прочие американцы и быть вместе со всеми прочими американцами, не думать о своем маленьком «я», а верить в наше вселенское «мы» — таким мог бы быть лозунг магического искусства Ротко.

Перед нами огромные, многометровые холсты с широкими горизонтальными полосами разных цветов, с неровными и расплывчатыми краями. Ротко как человек мистически настроенный (склонный к своего рода каббалистическому оккультизму) настаивал на том, что его полотна должны быть рассматриваемы вблизи, и зритель должен растворяться в их светоцветовых мерцаниях и излучениях. Марк Ротко понимал искусство как передачу людям послания от высшей силы, которая объемлет мироздание. «Картины должны быть чудом», — писал художник. Возможно, есть смысл в том, чтобы сопоставлять эстетику Ротко с идеей «величественного», как она была описана Кантом и Берком. Впечатление «величественного» возникает тогда, когда зритель ощущает присутствие «большой природы» за пределами человеческой меры и человеческого разума.

Понятие «грозное величие» очень занимало Барнетта Ньюмена. Ньюмен пытался запечатлеть это первичное

и глубинное переживание бытия в огромной картине «Vir Heroicus Sublimis». Написанная в 1950–1951 годах, эта композиция имела 18 футов ширины, то есть примерно шесть метров, и состояла из интенсивных «полей» горячих красных тонов, разделенных тонкими



«переборками». Находясь рядом с нею в пространстве частной галереи, где она в те времена выставлялась, зрители в полной мере ощущали ее магическое воздействие.

Удивительным образом на этой живописной поверхности были устранены все следы руки. Как будто к нам обращается не человек-живописец, а сама Высшая сила, у которой свои средства и способы сообщать нам о своем грозном величии, the sublime.

Картины вообще стали очень большими. Поллок и Ротко, Ньюмен и де Кунинг верили в то, что они создают новое великое американское искусство. А великое не может быть миниатюрным или камерным, простодушно думали они. Физическая крупноразмерность их картин была, так сказать, метафорическим выражением их амбиций, их веры в свою мировую миссию. Разумеется, никто не стал бы даже в Америке доказывать, будто величие произведения измеряется квадратными метрами. Для обоснования больших размеров изобретались более убедительные аргументы. Например, Клемент Гринберг доказывал, что живопись вовсе не обязана давать иллюзию глубины, а в таком случае для компенсации масштабности она не имеет иного выбора, как расти в ширину и высоту.



*Виллем де Кунинг.*  
*Женщина на*  
*велосипеде. 1952-1953*

Художники могли быть мистически настроенными пантеистами, как Ротко, или романтическими социальными анархистами, как Поллок. Но прежде всего они были художниками повышенного тонуса. Они не соглашались на малое и не собирались «держаться в рамках». Таков был и Виллем де Кунинг, автор написанных в 1950-1952 годах огромных полуфигуративных «Женщин» с порядковыми номерами от I до VI. Сам автор весьма точно сформулировал ту «философию жизни», которая стояла за этими многодельными, многослойными холстами: «Плоть была причиной изобретения масляной живописи». Вряд ли тут речь шла о свободной и счастливой плоти. В «женских идолах» де Кунинга скорее хочется заподозрить присутствие «ужаса телесности». Если это язычество, то не беззаботное или идиллическое, а скорее опасное. Де Кунинга привлекал тот Эрос, который описывали в Европе Людвиг Клагес, Освальд Шпенглер, а в Америке — Уолт Уитмен. Жизнь была в их глазах неистовой и неотвратимой витальной силой, концентрирующейся в обильной, плодоносной, притягательной и губительной женской плоти.

Виллем де Кунинг запечатлевал идолообразные женские фигуры с невероятно мясистыми грудями, каждую из которых и ведром не прикроешь, и глазами в размер

Творчество Джексона Поллока, абстрактный экспрессионизм и феномен «Живописи действия» | 6  
крупного яблока. Живописец погружал эти порождения обезумевшей мужской фантазии в вихри неистовых мазков, от белого до черного, от изумрудно-зеленого до горячего красного. И хотя зрителю может показаться, что эти изображения возникли за один раз, на самом деле они постоянно переделывались художником в течение примерно двух лет.

Добиться экстатичности в самом процессе работы было важной задачей для каждого экспрессиониста. Виллем де Кунинг не прибегал к таким крайним средствам, как Поллок, но придумывал свои способы, чтобы избавиться от контроля разума и морали, вкуса и здравого смысла. Он пробовал писать свои холсты с закрытыми глазами, работать обеими руками одновременно и, разумеется, пускал в ход не только кисти, но и мастихин, строительный мастерок и куски фанеры или картона, которыми можно зачерпнуть сразу обильную порцию краски и замазать ее в холст. Энергичность и наивность новой американской живописи достигает у де Кунинга одной из своих вершин. В конце концов именно он был тем самым художником, встречи с которым и привели известного критика к изобретению названия «живопись действия» — action painting.

## **Живопись действия**

Термин впервые употребил американский критик Гарольд Розенберг в 1952 году в эссе *The American Action Painters*, что обозначило серьезный сдвиг в эстетической перспективе художников и критиков нью-йоркской школы. По словам Розенберга, полотно стало «ареной действия».

В статье «Американские живописцы действия» Розенберг провозгласил, что главное в этой живописи — «жест освобождения», *gesture of liberation*. Эти слова и эта мысль стали знаменем нового американского авангарда послевоенных десятилетий. Розенберг говорил о вещах, которые в рамках фрейдизма и прочих ходовых философий Запада были очень понятными. Речь шла об освобождении от предвзятых идей, от предзнания и метафизики, от того, что Маркс называл «надстройкой» (и не очень жаловал), а Ницше вообще считал болезнью цивилизации. Настроили всякой всячины, напридумали умных мыслей и тонких философий, изобрели богов, устроили государства, а что толку? Жизненная сила нужна, а не всякие выдумки. Вот как, если говорить упрощенно, преломлялись в головах американских художников новые бунтарские идеи. «В какой-то момент холст сделался для американских художников пространством, в котором разыгрывается действие. Это уже не то пространство, где можно воспроизводить, иллюстрировать, анализировать или выражать смысл объекта — реальный или воображаемый. На холсте теперь разворачивалась не картина, а событие». Эта знаменитая мысль Розенберга сделалась своего рода «самоосуществляющимся пророчеством».

Направление мысли очевидно. Делать дело и быть участником события есть нечто

более существенное, нежели воспроизводить, иллюстрировать, анализировать или выражать смысл объекта. Потому так велика доля моторности и физической событийности в новом искусстве американских неомодернистов. Чистая мускульность, радость свободных движений тела — вот факт, вот сила, вот неоспоримая данность. Моторность как таковая, ощущение полета, устремленности в любую сторону горизонта, упоение чистой и концентрированной энергией цвета и радость налета, размаха, удара (но не деликатной кисти, а швабры, ноги, руки) — вот это жизнь, вот это искусство, вот это жизнь в искусстве.

Отличительной особенностью живописи действия было то, что действия и средства для создания картины получили более важное значение, чем конечный результат. Хотя Розенберг использовал термин «живопись действия» только в 1952 году, теорию действия он развивал с 1930-х. В то время как абстрактные экспрессионисты, такие как Джексон Поллок, Франц Клайн и Виллем де Кунинг, давно и без смущения рассматривали картину как на арену, на которой нужно совершить акт творения, более ранние критики, симпатизирующие их делу, такие как Клемент Гринберг сосредоточились на «объектности» этих работ. Клемент Гринберг также имел влияние в критике живописи действия, уделяя пристальное внимание творческой борьбой, свидетельством которой, как он утверждал, является поверхность картины. Для Гринберга именно материальность сгустков краски и масла на поверхности картин являлись ключом к их пониманию.

Сам основатель «абстрактного экспрессионизма» Джексон Поллок говорил, что не надо писать картину, а надо «быть в картине». Чисто технически это означало: забыть о мольберте и кистях вообще, отбросить накопленный веками опыт европейского живописного искусства и все его технологии. Расстлать огромные холсты на полу мастерской и кружить вокруг них, а то и ходить прямо по ним, не различая верха и низа, правой и левой стороны, — вот что надо. И не обязательно использовать специальные дорогостоящие художественные краски.

В ход можно пускать что угодно, хоть краску для полов, хоть эмалевые покрытия для холодильников, автомобилей, стен и заборов. Поллок показывал пример, поливая громадные холсты из тюбиков, а также специальным образом продырявленных банок и ведер с краской, пуская в ход также половые щетки, палки и собственные ладони. Довести себя до иступления и избавиться от рационального сознания — этого неизбывного порока европейских художников — вот задача, которую ставил перед собой Поллок.

Техника Поллока была предвосхищена еще в 1920-е годы несколькими европейскими мастерами, такими как Макс Эрнст и Андре Массон. Но разница тоже очевидна. Европейцы использовали дриппинг (*разбрызгивание или выдавливание краски прямо на холст с целью создания особого живописного эффекта*) и швыряние красок на холст для того, чтобы делать изысканные и камерные музейные картины. Если не получались изысканные произведения, то получались сложные и таинственные, маняще загадочные вещи, над которыми следовало размышлять. Американцы думали о

Творчество Джексона Поллока, абстрактный экспрессионизм и феномен «Живописи действия» | 8  
другом и стремились к другому. Самозабвенно неистовствовать и говорить громким голосом — вот что им было нужно.

Именно в области визуальных искусств стали распространяться лозунги о том, что сама «жизнь» должна сделаться «искусством». Не надо усложнять. Взять кусок жизни и считать его искусством. Только бы это был смачный и яркий кусок, чтобы дух захватывало, чтобы голова кругом шла. К такой концепции искусства понемногу шло дело в Америке середины XX века. Правда, Гринберг и Розенберг не заходили так далеко. Они все еще одобряли писание картин, то есть художественных произведений, отделенных от «жизни» некоторой условной границей. Но если уж признано, что «искусство действия» и есть самое подлинное и живое в новом американском искусстве, то и следующий шаг должен быть сделан.

## Джексон Поллок

Джексон Поллок родился в штате Вайоминг, он был младшим из пяти сыновей. Первые пятнадцать лет его жизни семья переезжала с места на место. Когда ему было одиннадцать, его родители остановились в Аризоне. Именно там с ним произошёл несчастный случай: приятель отрубил ему фалангу пальца.



Поллок обучался в Высшей школе прикладных искусств, где сблизился с одним из учителей, Фредериком Джоном Швамковским, который посвятил его в основы теософии. В 1930 году Поллок переезжает в Нью-Йорк вслед за своим братом Чарльзом. Они вместе обучались у Томаса Бентона, который оказал влияние на Поллока, заметное в криволинейных волнистых ритмах его картин, а также в использовании деревенских сюжетов.

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.

Джексон Поллок. Пасха и  
Тотем. 1953

Переход Поллока к созданию персональной концепции живописи хорошо описан Сэмом Хантером. 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,



Творчество Джексона Поллока, абстрактный экспрессионизм и феномен «Живописи действия» | 9  
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 bestiarii, 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. 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».

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. В 1944 году Поллок как-то признался, что на него произвели большое впечатление некоторые европейские художники (он упомянул Пикассо и Миро), поскольку они считали источником искусства бессознательное. Для сюрреалистов бессознательное было источником символических метафор. Другими словами, они создавали живописные образы, которые могут быть узнаны и идентифицированы, так что от обычных перцептивных образов их отличали только иррациональные ассоциации. Как ассоциируются зонт и швейная машина — можно объяснить, интерпретировать или проанализировать, но



*Джексон Поллок. Красный, черный и серебряный. 1956*

все это не интересует художника, поскольку его единственное призвание — создание значимых образов. В психоаналитическом смысле эти образы исходят из сравнительно поверхностных слоев



*Джексон Поллок.  
Композиция с красными  
штрихами. 1950*

бессознательного, из той сферы, которую Фрейд называл предсознанием. Но существуют и другие типы образов, например, не ассоциированный живописный образ, а чувственный образ неопределенной формы и неопределенного цвета, который, возможно, проистекает из более глубоких слоев бессознательного, без какой-либо ассоциации с внешним миром.

Целью Поллока, как он говорил, было «проникнуть в собственную живопись, стать ее частью, прохаживаясь вокруг нее и работая по всему пространству произведения, как делают живописцы-индейцы, работая с песком. Когда я внутри своей живописи, я не осознаю, что делаю. И только после чего-то, напоминающего период «знакомства», я вижу, что я натворил. Я не боюсь вносить изменения, разрушая образ, потому что у живописи своя собственная жизнь. Я пытаюсь дать ей возможность достичь цели. И только в случае потери мною контакта со своей живописью на свет появляется полная мешанина. Во всех других случаях достигается чистая гармония, мы идем на небольшие взаимные уступки, обмен любезностями, и в результате получается прекрасная картина».

«Получается прекрасная картина»... Прекрасная по каким стандартам? Возможно, Поллок не задает себе этого скучного вопроса, но этот вопрос жизненно важен для истории искусства. Фразы вроде «конкретные живописные ощущения» и «у живописи своя собственная жизнь» предлагают в качестве критерия жизненность, но Поллок говорит также о «чистой гармонии», о «небольших взаимных уступках», прибегая к фразам, напоминающим о «сбалансированном искусстве» Матисса, о его «соске-пустышке для души», о его «удобном кресле для отдыха», — другими словами, о критерии удовольствия или красоты. И ни единого намека на символизм, напротив, налицо желание разрушить образ и его символические ассоциации.



*Джексон Поллок. Волчица. 1943*

«Быть в картине» означало, как думал Поллок, вернуться к истинному искусству древних цивилизаций — в данном случае индейских цивилизаций Америки. Художник ссылаясь на свое знакомство с художниками-шаманами одного индейского племени, которые приводили себя в экстатическое состояние, а затем наносили магический рисунок на пол специальной хижины, предназначенной для общения с духами. Легко было бы опровергнуть столь «ненаучные» ссылки на искусство «естественных» народов. Индейцы прерий Среднего Запада, практиковавшие общение с потусторонними силами посредством живописи на земле, вовсе не думали о той безбрежной свободе от норм и условностей культуры, о которой мечтал Поллок. Они истово исполняли свои ритуалы, ни на йоту не отклоняясь от их условностей и канонов. Но Поллок, как и другие почитатели «первобытного» или «архаического» искусства в XX веке, хотел видеть там другое. В традиционном искусстве неевропейских племен и народов он усматривал стихию полной свободы, опровержение рациональных методов европейского происхождения.

Газеты и журналы публиковали фотографии Джексона Поллока с сигаретой во рту, с независимым видом «крутого парня» размахивающего палками и ведрами над огромным холстом, положенным на пол. Современный американский художник впервые стал главным героем популярного журнала «Life» в 1949 году. Новый имидж художника решительно не похож на прежние образы людей искусства. Это уже не тот

далекий от людей чудак, занимающийся непонятно чем в уединении своей мастерской. Теперь это свой человек, свой на все сто процентов, решительный и прямодушный. Он швыряет краски на холст и высказывается о себе, о своем искусстве и задачах искусства в целом, о жизни и стране самым резким и недипломатичным образом. Он говорит о силе и энергии, о напоре и победе и не говорит ничего о мысли, о духовности, об углублении в себя или иных тонких материях. Он заявляет, что американским художникам нечего искать в Европе и не нужно вообще туда ездить. Новое искусство может найти для себя наиболее благоприятную почву в Новом Свете. Вероятно, впервые за всю историю искусства художник говорил слова, которые были понятны миллионам соотечественников и находили у них массовую поддержку.



*Джексон Поллок. №18. 1950*

В личном плане Джексон Поллок вовсе не всегда и не во всем соответствовал образу отчаянного парня и «истинно американского новатора». Да и какой реальный человек мог бы когда-либо соответствовать какому-либо мифическому образу? Художник временами был вполне уверен в своем таланте, дерзок, решителен и полон сил, но известно также, что были такие моменты, когда он сомневался в себе, падал духом и говорил: «Никуда я не гожусь. Я пустышка». Но герой в минуту слабости или разочарования не интересовал массовые коммуникации США. Им нужен герой в минуту подвига.

В течение двадцати лет он широко экспериментировал и никогда не отрекался от экспрессионистских целей. Во многих его полотнах явно видна постоянная раздвоенность между желанием дать прямое выражение чувствам и стремлением создать чистую гармонию, и этот конфликт характерен для развития всего современного искусства. С одной стороны, связный образ, более или менее тонкая конфигурация с ее пространственной оболочкой; с другой — только следы, оставляемые мазками художника, внутренний динамизм заполненного краской полотна.

Джексон Поллок в новой американской мифологии искусства был воплощением деятельного, сильного и властного американского духа. Он 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: как я уже не раз повторял на страницах этой книги, невозможно установить национальные границы современной живописи. Сам Поллок

Творчество Джексона Поллока, абстрактный экспрессионизм и феномен «Живописи действия» | 13  
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».

---

- Рид. Краткая история современной живописи
- Якимович. Полеты над бездной.
- Андреева. Постмодернизм.
- Турчин. По лабиринтам авангарда.

Превью: Дж.Поллок. Стенографическая фигура. 1942. МоМА