

## ХУДОЖНИКИ «ДРУГОГО ИСКУССТВА» И «ЖИВОПИСЬ ДЕЙСТВИЯ» ДЖ. ПОЛЛОКА

*А. К. Флорковская*

«Другое искусство» как явление отечественной культуры конца 1950-х – конца 1980-х гг. стало предметом изучения почти сразу же после своего возникновения. Но до сих пор оно чаще предстаёт скорее как собрание имён и фактов, чем как страница культуры, связанная с предыдущими и последующими явлениями, с современными ему художественными процессами, отечественными и общемировыми.

«Другое искусство», неофициальное искусство, нон-конформизм, «второй авангард» — всё это имена одного и того же явления. Разные названия отражают разные смысловые нюансы, помогающие понять его специфику. Возможно, поэтому они в равной мере используются при его обсуждении и изучении. Объединяющим для «другого искусства» моментом является отсутствие жёсткой привязки к официальным художественным институциям своего времени, живым нервом — отношения между художниками и властью.

Не будучи новой для искусства, особенно искусства Нового времени, эта проблема в России обострилась и получила новую окраску после Октября 1917 г. Может возникнуть закономерный вопрос: а разве не было инакомыслия, в том числе и художественного, и до революционных потрясений? Было, но в области искусства по отношению к инакомыслию методы власти были иными, нежели в области политики.

Пристальное внимание советской власти к искусству, желание поставить его на службу новой идеологии и сделать это самыми грубыми, «материалистическими» методами — всё это породило уже в 1930-е гг. художественную оппозицию. Кто-то из художников тогда «ушёл во власть», другие же попытались приспособиться к существующим условиям, работая графиками, оформителями, художниками театра, преподавая в вузах и художественных школах. В конце 1950-х разрозненная оппозиция, в лице уже следующего поколения художников, окрепла, расширилась, консолидировалась, получила поддержку внутри страны и из-за рубежа. Так сложился феномен «другого искусства», объединивший несколько поколений, стадийно относящихся к разным периодам послевоенного постмодернизма.

Исторические и политические вехи «другого искусства» — смерть И. В. Сталина и хрущёвская «оттепель», брежневский «застой» и горбачёвская «перестройка». Если же говорить о художественной проблематике, становление и жизнь «другого искусства» прошли несколько этапов.

Первый занял 1953–1968 гг. Ключевыми событиями художественной жизни этих лет был VI Всемирный фестиваль молодёжи и студентов в Москве 1957 г. и американская выставка 1959 г. с художественным отделом. Важным рубежом внутри периода стала выставка в 1962 г. в Манеже, разделившая художников на официальных и «подпольных», т. е. вынужденных выставлять своё искусство не на государ-

ственных выставках, а «подпольно». Этот первый этап, связанный с поколением «шестидесятников», стал временем «восстановления модернизма».

Второй этап относится к 1968–1974 гг. — времени расширения неофициального художественного подполья, появления таких форм художественной жизни, как квартирные выставки и салоны. Тенденцией времени явилось развитие акционизма, искусство объекта. Уже к концу 1960-х «другое искусство» настолько окрепло, что среди его представителей созрела потребность выйти из вынужденного «подполья» и вернуться к нормальному течению художественной жизни. К этому времени старейшие представители неофициального искусства — художники лианозовской группы и их лидер О. Я. Рабин — повели борьбу за права альтернативных художников. Итогом её в 1974 г. стала «Бульдозерная выставка».

Третий этап, пришедшийся на 1974–1988 гг., начинается «Бульдозерной» и «Измайловской» выставками 1974 г. и созданием живописной секции при Московском горкоме графиков как новой художественной институции, прямо не связанной с официальной художественной системой, а завершается «перестройкой», изменением условий художественной жизни: появлением независимых выставочных площадок, первых негосударственных галерей.

Что отличало представителей «другого искусства» от официального, «конформистского» искусства? С 1962 (выставки в Манеже) и до 1974 г. (Бульдозерной выставки) — невозможность свободно выставляться на широкой публике, в государственных выставочных залах, получать официальные заказы и покупать государственными закупочными комиссиями. Вот один из документов того времени: «Прошение», отправленной ленинградской группой «Петербург» и её лидером М. М. Шемякиным секретарю обкома КПСС в Смольный в 1967 г. «Как известно, в Ленинграде работают молодые художники, чьи творческие установки не совпадают вполне со взглядами официально руководящей художественной организации ЛОСХ. Этим обусловлено игнорирование ЛОСХом отдельных художников или художественных групп, противостоящих официальному, заданному направлению. Неоднократно руководящие деятели ЛОСХа предпринимали прямые попытки вмешательства в деятельность молодых художников, что выражалось практически в закрытии ЛОСХом художественных выставок, в стремлении оградить молодых художников от общественности, лишить их элементарных условий творческого существования... Мы просим, — говорится в «Прошении», — лишь о самом малом — о создании нам условий для творчества. Это предполагает: 1) выделение нам мастерской не менее 60 м, 2) право на выставку не реже одного раза в год, 3) разрешение на продажу работ в художественном салоне, 4) право на свободную работу в графических мастерских ЛОСХа в свободное от работы время, 5) возможность выезда в страны социалистического лагеря для обмена опытом и участия в молодёжных выставках, 6) по возможности материальную помощь от государства»<sup>1</sup>.

Как и многое в СССР в те годы, «другое искусство» часто выполняло роль «кукиша в кармане» по отношению к официальной художественной политике. Но разве, опять зададимся вопросом, это было новым в истории искусства? Да нет. Поразительная негибкость властной идеологии и её представителей: художествен-

ной общественности, партийных и советских чиновников — питала энергией запретов «другое искусство».

Важнейшая граница между официальным и неофициальным — художественный язык. На протяжении всей истории «другого искусства» мы можем наблюдать не только размежевание, но и сближение официального и неофициального языков. До 1962 г., до разгрома выставки в Манеже, ставшей своего рода демонстрацией итогов обновления в искусстве за последние 5–7 лет, поиски художников молодого поколения шли рядом. С 1954 г. в выставочном зале Дома художников на Кузнецком мосту проходят выставки молодых, в творчестве которых заметны черты обновления. На выставке 1957 г. экспонируют свои работы будущие представители «другого искусства»: Ю. Васильев, О. Целков, осваивавшие тогда опыт ещё недавно запретного французского постимпрессионизма — живопись А. Матисса, В. Ван Гога и П. Сезанна. Процессы обновления коснулись тогда большинства молодых художников. С 1957 г. проводят свои выставки художники «сурового стиля». Новое поколение объединено стремлением к возрождению пластических ценностей.

Сегодня можно сказать, что самыми протестными (а термин нон-конформизм, безусловно, несёт в себе большой заряд политической оппозиционности) были годы с середины 1960-х и до второй половины 1970-х гг. Термин нон-конформизм в отношении нового русского искусства появляется впервые в июле 1967 г. в связи с выставкой в парижской галерее ABC: «Les Peintres Sovietiques anticonformistes». 1970-е были протестными во всём мире, начиная с «парижской весны» 1968 г. В СССР 1968 стал годом ввода советских войск в Чехословакию, ставшим знаковым событием, завершившим «оттепель». С 1976 г., с появлением в Москве живописной секции при Горкоме графиков и выставочного зала, политическая острота нон-конформизма стала смягчаться.

«Героически пробиваясь из тесных квартирных кружков к зрителю, новый авангард, точнее российский постмодернизм, отрешившийся от прежних революционно-утопических иллюзий, не только утверждал самое себя, — пишет М. Н. Соколов, — но вносил мощные импульсы в официальные пласты культуры. Заставлял последние искать новые образы и формы, потребность которых диктовалась “другим искусством”, воплощавшим бытие с гораздо большей нервной остротой и философичностью. “Неофициальные” же сферы постоянно жили в критическом диалоге с тем, что допускалось на выставки. В результате складывалась причудливая ситуация транскультуры, калейдоскопически цветистой коллоидной смеси»<sup>2</sup>.

В последнее время исследователи искусства XX в. весь период после Второй мировой войны относят к периоду постмодернизма, что, безусловно, справедливо, причём не только для западного искусства, но и для отечественного<sup>3</sup>. Постмодернизм, в границах которого находится весь период «другого искусства», — широкое понятие, объединяющее подчас разные явления, не всегда прямо друг с другом связанные.

«Другое искусство» конца 1950-х – 1980-х гг. распадается на несколько периодов, с точки зрения разности художественных поколений. Первый период — конец

1950 – конец 1960 гг., период неоавангарда или «позднего советского модернизма». Для этого периода характерно обращение к наследию 1910-х – 1920-х гг. Оно наблюдается в живописи, архитектуре, скульптуре. Уже в это время можно говорить о некоторой синхронности событий в СССР и на Западе<sup>4</sup>. На Западе похожее движение начинается раньше, с конца 1940-х гг., но завершаются они одновременно, во второй половине – конце 1960-х. Этот художественный период связан с определёнными чертами художественной стилистики, являющейся во многом следствием особого творческого мышления. Но уже в силу того, что в неоавангарде сам авангард прочитывается как «традиция», это явление относится к эпохе постмодернизма.

Второй период — рубеж 1960-х – 1970-х и все 1980-е гг. Он ознаменован поисками новых путей, когда импульс исторического авангарда стал затухать, а его интерпретации были оторефлексированы предыдущим художественным поколением. Новое художественное мышление пробовало себя на путях взаимодействия не только с авангардом, но и со всей историей искусства. Оно ставило во главу угла содержательность, повествовательность, эмоциональность, символичность, утратив во многом эпичность предыдущего поколения. Искались новые модели взаимодействия с обществом — публикой и властью.

Эти два периода внутри «другого искусства» соответствуют двум периодам официального советского искусства: «шестидесятничество» и «семидесятничество». Три десятилетия существования феномена, определяемого как «другое искусство», или искусство эпохи «оттепели» и «застоя», эпохи Хрущёва и Брежнева, действительно представляет собой отличные друг от друга «эпохи». Десятилетия перелома от позднего модернизма или неоавангарда к зрелому постмодернизму, смена разных художественных поколений, часто мало понимающих друг друга.

Эпоха «оттепели» совпала с нарастанием «холодной войны». Конец «оттепели» — с её кульминацией: в 1961 г. возведена Берлинская стена, в 1962 г. противостояние СССР и США приводит к «кубинскому кризису», едва не закончившемуся использованием ядерного оружия. 1970-е приносят с собой эпоху разрядки. В 1972 г. в Москву приезжает с официальным визитом президент США Р. Никсон. Правда, продлилась разрядка недолго, до 1975, но процесс сближения двух политических систем был начат, особенно это относится к политическим и культурным связям между СССР и Западом.

«Другое искусство» требует изучения по многим направлениям. Одно из них — его место в контексте современного западного искусства. Художников разных культур связывает стихия времени, обособляет принадлежность к художественной традиции собственной страны. Но есть ещё один фактор — интерес к ярким явлениям мирового искусства, к новым художественным событиям, важными для культуры в целом. Одним из таких явлений послевоенного искусства, значимым и для Америки, и для Европы, и для России, стало творчество американского художника Джексона Поллока.

Насколько отечественное искусство второй половины XX в. изолировано и провинциализировано относительно мирового? Это важный вопрос. Проблема соотношения отечественных художников, в данном случае представителей неофи-

циальной его части, и западного искусства в лице одного из его крупнейших лидеров и новаторов второй половины XX в. даёт повод этот вопрос рассмотреть, хотя в стороне останется вопрос о возможном влиянии Поллока на представителей официального искусства.

Ангажированная советская критика охотно и не раз писала об общности отечественных «авангардистов» и западного искусства. Это было одним из основных способов критики «другого искусства». «По приёмам ничего нового в этих, с позволения сказать, произведениях нет: всё это уже было у ташистов, коллажистов и иных формалистов Запада», — пишет о картинах О. Рабина, экспонированных на Измайловской выставке в 1974 г., критик Н. Рыбальченко<sup>5</sup>.

Но та же критика видела и называла, как ни удивительно, глубинные связи, которые существовали между традициями первой трети XX в., западными авангардистами и отечественными формалистами. «Общеизвестно: авангардом называется передовая, ведущая часть общества или класса, — писалось по поводу выставки в павильоне ВДНХ “Пчеловодство”, — авангардисты — значит, новаторы, первооткрыватели. Что же новаторского видим мы на этот раз? Большинство работ — лишь рабское повторение (мягко выражаясь) тех открытий или экспериментов формального порядка, которые были за последние 75–80 лет в русском и европейском искусстве. Это моё утверждение легко проверить: возьмите альбомы, полистайте, и вы увидите, что нынешние “авангардисты” заимствуют всё, что попадаете им на глаза. Здесь и “Мир искусства”, и абстрактный импрессионизм, сюрреализм и экспрессионизм, начало “поп-арта” и “новая вещественность”, “наивные” и “кинетисты” — словом, с миру по нитке — “авангардисту” рубашка. <...> Ну, а в чём же причина возникновения “авангарда”? По-моему, не следует относить её только за счёт западных влияний. Подобная “общность интересов” имеет определённую почву. Если истинный художественный поиск — всегда открытие новых сторон жизни, новых характеров, то “авангардисты”, как ни парадоксально, плетутся в хвосте, цепляются за всё самое ущербное и отжившее, что когда-либо было в искусстве»<sup>6</sup>.

«Подобные новаторства, — продолжает другой критик, — как хорошо известно, были пережиты русским искусством в первой четверти XX-го столетия и до сих пор распространены в буржуазном мире. И уж если применять критерий оценки, то мы должны будем признать, что там формальные пластические решения были и есть тремя порядками выше, и, чтобы убедиться в этом, достаточно посетить западно-европейские галереи современного искусства или посмотреть толстые монографии»<sup>7</sup>.

Существовал и другой взгляд, со стороны западной журналистики. В связи с Бульдозерной выставкой западная пресса писала о художниках «другого искусства»: нон-конформисты не считались бы авангардистами на Западе. Но они выпадают из ортодоксального социалистического реализма, — пишет, корреспондент газеты «Нью-Йорк Таймс», — либо из-за модернистской техники и своеобразного стиля, либо из-за мрачных тем. «Они представляют самые разнообразные направления живописи от поп-арта до абстракционизма, от экспрессионизма до символизма и мистики»<sup>8</sup>.

Представители «другого искусства» активно обращались к отвергнутой властной идеологией традиции: от иконы (как основы современного творчества) до авангарда 1910–1920-х, ОСТа, искусства 1920–1930-х гг., и отечественного, и западного. Одновременно они стремились прорваться в современную им реальность западного искусства, закрытого для подавляющего большинства художников и зрителей «железным занавесом», знакомились с современным западным искусством раньше, чем с запрещённым отечественным 1920–1930-х.

Но было ли освоение современного западного искусства, в том числе и живописи Джексона Поллока, простым подражанием? Подобный вопрос возникает в истории русского искусства XX в. не впервые. Его можно было бы обратить, например, к живописи «Бубнового валета». Как известно, бубнововалетовцы работали в 1910-е гг. под сильным влиянием П. Пикассо и французской школы того времени. Об этом ярко пишет Б. Лившиц в книге «Полутороглазый стрелец». Конечно, это разные ситуации, тогда западное искусство не объявлялось упадническим. Но спустя 40–50 лет как изменилась ситуация! А сегодня, когда запретов нет, границы между странами всё более прозрачны, непосредственные контакты доступнее, насколько изменилось восприятие и знание современного западного искусства в России, какова степень его влияния и его освоения? Последние вопросы риторические в рамках данной статьи. Но их постановка может высветить особенности западных влияний на российское искусство в 1950–1980-е гг.

Чуть раньше в послевоенной Европе, в Германии и Франции началось возрождение абстрактного искусства. Во Франции это живопись информель и ташизм. Но и американское искусство «становится открытием для тех, кто ещё окончательно не выработал своё художественное кредо... Сначала (чаще всего) американское искусство изучается по репродукциям, по фотографиям в журнале “ArtForum”»<sup>9</sup>. Первые выставки американской живописи в Париже организуются в начале 1960-х, в том числе «Искусство реальности» (1968), полностью посвящённая американскому абстрактному искусству.

В Западной Германии, где, как и в СССР, традиции абстрактного искусства были прерваны нацизмом, уже в конце 1940-х абстрактное искусство возрождается на основе парижской школы в творчестве Вольса и Х. Хартунга. В Париже в 1955 г. состоялась выставка германского беспредметного искусства «Нефигуративные картины и скульптуры современной Германии»<sup>10</sup>. В то время выставка, состоящая исключительно из беспредметных работ, была сенсацией, «какое-то время после 1945 г. каждая выставка абстрактного искусства воспринималась а priori как демонстрация свободы»<sup>11</sup>. Влияние новой американской абстракции распространяется за пределы Соединённых Штатов, «возвращаясь» в Европу, а чуть позже и в Россию. Дж. Поллок, стоящий у истоков нью-йоркской школы, стал новатором, совершившим революцию в искусстве. В исследовании «Постмодернизм», посвящённом искусству второй половины XX – началу XXI вв., Е. Андреева на протяжении всей книги вновь и вновь возвращается к Поллоку, сравнивая с его открытиями разнообразные явления мирового искусства нескольких десятилетий.

Несмотря на некоторое запоздание, процессы, идущие в СССР, близки к общемировым: обращение к «парижской школе» и беспредметному искусству, затем к Америке и абстрактному экспрессионизму и почти сразу же проявление эстетики и идеологии зрелого постмодернизма.

Со второй половины 1950-х гг. информации о современном западном, в том числе американском, искусстве в СССР стало больше. По свидетельствам современников, такую информацию можно было получить в Библиотеке иностранной литературы, особенно до конца 1962 г. Позже многие книги были переданы в спецхран. Вот лишь некоторые из изданий об американском искусстве рубежа 1950-х – 1960-х гг., хранящихся там: Blesh R. «Modern Art USA. Men, rebellion, conquest. 1900–1956» (New-York, 1956), «American painting today» (New-York, 1956), Baur J. I. H. «Nature and Abstraction. The relation of abstract painting and sculpture to Nature in twenty – century American Art» (New-York, 1958), «60 American painters. 1960. Abstract expressionist painting of the fifties. Exhibition» (Minneapolis, 1960), Coodrich L., Baur J. I. H. «American Art of our century» (New-York, 1961).

Появляются книги советских авторов о современном западном искусстве. Хотя и идеологически выдержанные, они предоставляли своим читателям некоторую информацию. Такими были, например, труды «Модернизм. Анализ и критика основных направлений» (первое издание — 1960), книги А. Д. Чегодаева «Искусство США» (1976) и В. А. Крюковой «Социология искусства и модернизм» (1979). Нужно сказать, что Поллоку уделялось на страницах этих книг не так уж много места, особенно если сравнивать с вниманием к Сальвадору Дали. Так, в статье Л. Рейнгардт «Абстракционизм» в книге «Модернизм. Анализ и критика основных направлений» Поллоку посвящено всего полстраницы, в то время как Дали в том же сборнике — шесть. Ключевые слова, которыми характеризуется Поллок: процесс творчества, мистический танец художника, «дриппинг», живопись действия, гигантомания. Исключительно декоративные свойства видит в живописи Поллока и абстрактном экспрессионизме А. Д. Чегодаев<sup>12</sup>. В специализированных библиотеках, таких, как библиотека Академии художеств, появляются зарубежные художественные журналы. Сначала из стран социалистического лагеря: Польши, Чехословакии, Румынии, Венгрии, а с 1958 г. и капиталистических стран.

Важнейшее значение имели зарубежные выставки. Важной представляется выставка искусства социалистических стран, прошедшая в Москве в 1956 г. Там впервые советские зрители увидели, после большого перерыва, беспредметную живопись. Следующим событием стали художественные выставки и «мастер-классы» Международного фестиваля молодёжи и студентов 1957 г., развернувшиеся в Парке культуры и отдыха им. Горького, на набережной Москвы-реки. Здесь экспонировались работы молодых американских художников, среди которых были и представители абстрактного экспрессионизма. В 1959 г. в Сокольниках открылась Американская национальная выставка. (Любопытно, что в ГМИИ им. А. С. Пушкина в 1959 г. прошла выставка произведений американских художников из фондов ГМИИ и Эрмитажа<sup>13</sup>).

Экспозиция художественного отдела тщательно продумывалась американской стороной. Это была уже политика<sup>14</sup>. На выставке экспонировались разные художники, но акцент делался на абстрактном искусстве, в первую очередь абстрактном экспрессионизме. За год до Американской выставки в Москве, в США, в музее Далласа, прошла выставка под названием «Живопись действия»<sup>15</sup>. Она легла в основу отбора абстрактных экспрессионистов для московской выставки.

Выставка в Москве сопровождалась каталогом на русском языке, который бесплатно раздавался на выставке желающим<sup>16</sup>. Вступительная статья к каталогу называется «Обзор американской живописи и скульптуры последней четверти нашего века». Этот период, по мысли устроителей, охватывал 1930–1950-е гг. На выставке экспонировались живопись и скульптура: 50 художников, 25 скульпторов. Каждый из художников был представлен одной работой, в каталоге содержалась его краткая биография.

На выставке развернулась широкая панорама направлений американского искусства: реалисты, сюрреалисты, абстракционисты и абстрактные экспрессионисты. Геометрическую абстракцию представлял Ф. Гларнер. Негеометрическую — А. Горки, У. Базиотис, Дж. Поллок, В. Де Кунинг, Ф. Гастон, К. Марка-Релли, С. Дейвис, Р. Мазервэлл, К. Кнате, М. Ротко, М. Тоби. Во вступительной статье Л. Гудрич, директор музея Уитни в Нью-Йорке писал: «Абстракция в свободных формах значительно превалирует над чисто формальной абстракцией. В этом можно усмотреть наше традиционное пренебрежение к классическим достоинствам. Господствующей распространённой тенденцией является то, что часто называют “абстрактный экспрессионизм” — наиболее передовое из современных направлений, имеющее наибольшее количество приверженцев среди молодого поколения»<sup>17</sup>.

Абстрактный экспрессионизм был действительно новым явлением и для американского искусства. Живопись Поллока в Америке в 1940-е гг. «стала мишенью для атак справа». «Конгрессмены требовали от Музея современного искусства в Нью-Йорке прекратить поддерживать абстракционистов, которые компрометируют нацию своей деструктивной, «большевистской» мазнёй, их поддерживали художники-фигуративисты. Основные патроны Музея современного искусства из семьи Рокфеллеров, которые видели в абстрактном экспрессионизме аналог свободного предпринимательства, выстроили оборону музея при помощи ЦРУ и выиграли. К середине 1950-х абстрактный экспрессионизм становится государственным искусством США, предметом культурного экспорта»<sup>18</sup>.

Американский художник Барнетт Ньюмэн, один из современников Поллока и идеолог нью-йоркской школы, уже в середине 1940-х гг. выступил с критикой европейского абстрактного искусства за его декоративность и отсутствие «возвышенного». Стремление выйти из-под влияния европейского искусства и создать собственный вариант беспредметного, подтолкнули Ньюмена к созданию в 1948 г. программной работы «Opement 1». Он руководствовался стремлением творить искусство, созвучное современной, окружающего его жизни. Мощным импульсом к рождению абстрактного экспрессионизма и нью-йоркской школы стала живопись Поллока.

Его искусство, как и всей нью-йоркской школы, есть утверждение нового, послевоенного гуманизма, который глубоко укоренён в мировоззрении 1960-х, а затем, трансформировавшись, и 1970-х гг. Стремление к новому гуманизму ощущается и в Европе, и в СССР. В СССР это стремление совпадает с событиями «оттепели», с новым политическим курсом, который, хотя и «примороженный», проходит через всю брежневскую эпоху, может быть, даже против воли властей. Начавшийся с «оттепелью» в СССР «поворот к человеку» нашёл поддержку в обострённо-личном и одновременно монументальном искусстве Поллока.

Американский художник обращается к бессознательному и одновременно к рефлексии, к архаике и остросовременному взгляду. Переработав реджионализм, кубизм, футуризм, французскую школу, беспредметность, сюрреализм, индийское искусство, он выразил те стремления, которыми жило американское искусство, и совершил новый шаг в творчестве.

Один из художников, сыгравших важную роль в американском искусстве и ставших в чём-то предшественником Поллока, — Арчил Горки. Его картины воплотили представление о внутренней живописной динамике, не связанной прямо с изображением движения. Философия искусства Горки была изложена им в одном из интервью и имела большое значение для последующего развития живописи в Америке. Он говорил: «Когда что-то заканчивается, оно умирает, разве нет? Я никогда не заканчиваю живопись. Я бываю рад остановить работу на время. Я люблю живопись, так как в ней я никогда не могу прийти к завершению. Иногда я напишу картину, а затем переписываю как будто заново. Иногда я работаю одновременно над 15 или 20 картинами, потому что я люблю часто изменять свои замыслы, свои намерения. То, что надо делать, чтобы всегда сохранять свежесть, “старт” в живописи, — никогда не заканчивать писать»<sup>19</sup>.

Динамичность и программная незаконченность живописи Горки коренится гораздо глубже кажущегося его подобия живописи экспрессионизма. Через его искусство транслируются очень древние черты искусства, будоражившие европейскую живопись по крайней мере с Нового времени, например, проблема незаконченности, незавершённости. У Горки она приобретает характер «вечно длящегося начала». Вслед за Горки к этим идущим из глубины искусства «гулам» прислушивался и Поллок.

«Моя живопись была трудной, — говорил он в 1947 г. — Я с большим трудом подготавливал холст к живописи. Я предпочитал начинать работу на непротяжённых холстах на “твердыне” стены или пола. Я нуждался в сопротивляющейся жёсткой поверхности. На полу я чувствовал большую лёгкость. Я лучше чувствовал живопись. Я начал ходить вокруг холста, работая со всех четырёх сторон и был “в” живописи. Это было сродни индийской живописи, более, чем западной. Я предпочитал идти дальше от обычной живописи и в смысле инструментов, таких, как кисть, палитра. Я предпочитал стеки, ножи и разбрызгивание, дающие живописи лёгкость или, наоборот, тяжесть импасто... Когда я “в” живописи, я не знаю, что я делаю. И только потом я “знакомлюсь” с тем, что я сделал. Я не боюсь вносить изменения, менять образы, потому что живопись имеет свою собственную жизнь. Я стараюсь,

чтобы эта жизнь прошла “насквозь” через полотно. И только когда я терял контакт с живописью, получался беспорядок. В других случаях получалась лёгкая гармония, лёгкое забирание и отдача, и живопись удавалась»<sup>20</sup>.

Потребность работать на твёрдом основании перебрасывает Поллока в эпохи, предшествующие живописи на холсте масляными красками. Связывает его с монументальным началом в искусстве, работой на поверхности стены (помещения, пещеры) или земли. Обращение к архаике (в разных её гранях) возвращает художника и к архаическому пониманию живописи, особому переживанию вещества краски, её одухотворённости. Краска — кровь, а кровь, как известно, не водица. «Пиши кровью», — назидал Ницше. Поллок и писал краской, как кровью. Осознав и абсолютизировав в живописи акцию, Поллок стал объектом собственного искусства, буквально одним сгустком краски связав в единый узел пути искусства XX в.

Он придал совершенно новый импульс беспредметной живописи, но и остался тесно связан с предшественниками, помимо сюрреалистов, П. Пикассо, А. Горки, это и К. С. Малевич. Его «Чёрный квадрат» едва ли первый образец «жестовой живописи» в XX в., одновременно архаичный и инновационный. В работах Поллока, созданных на протяжении 1930-х и 1940-х гг. заметна борьба противоположных подходов: грубости и изящества, тяжести красочного слоя и его лёгкости. Ко второй половине 1940-х в его произведениях всё меньше конкретности, всё больше лёгкости, к которой он, по его словам, стремился в живописи. Решающим шагом стало обращение к «капельной живописи» — «дриппингу», подготовленное его более ранней манерой работать дробными фрагментами цвета и формы: например, в работах «Фигуры в пейзаже» (1936), «Пламя» (1937).

Обратившись к работе на твёрдой поверхности, Поллок, однако, не игнорировал понятие «пространственность», и «его полотна не являются плоскостными, плоскими, как пол, на которых он их писал. Он создавал пространство, которое многомерно, ассоциативно. Мы отдаём себе отчёт о присутствии у него живописную поверхность, но, кроме того, есть каллиграфия, которая парит позади поверхности, в пространстве, которое продуманно «давит», имеет перспективу, потому что Поллок был связан не только с сюрреализмом, он прошёл и уроки Сезанна. Однако это не иллюзионистическая перспектива Дали или Танги, это та точка, в которой Поллок сильно расходится со своими менторами и предшественниками.

Ритмы, которые Поллок использует, внушают ощущение, что они пронзают пространство холста, проходят через него, скорее, чем замкнуты в нём, но это движение всегда возвращается к центру, где находится «центр тяжести» картины. Как можно видеть из собственных объяснений художника, «образ создавался перед действительной границей холста, что упорядочивает направление фокуса его внимания на последующие движения. Этот скорее примитивный метод имел важные последствия. Одновременно темперамент и действенность теории сделали Поллока очень субъективным художником»<sup>21</sup>.

На вопрос, почему Поллок не пишет с натуры, он отвечал: «Натура — это я». Барнетт Ньюмен писал в декабре 1948 г.: «Вместо того чтобы создавать соборы из Христа, человека или “жизни”, мы делаем соборы из себя, из своих собствен-

ных чувств». Ещё в январе 1948 г. Поллок экспонировал картину «Собор» в галерее Бетти Парсон<sup>22</sup>. В том же году картина была показана, наряду с другими работами из коллекции Пегги Гугенхайм, на 24-й Биеннале в Венеции. Отзывы на эту картину Поллока были критическими: она вызывала ассоциации с декоративно-прикладным искусством и дизайном<sup>23</sup>. В 1959 г. «Собор», к этому времени находящийся в музее г. Далласа, экспонировался в Москве, на Американской национальной выставке.

Написанная в 1947 г. картина принадлежит к работам художника, которые можно назвать вертикальными, имея в виду, прежде всего, решение композиции. С начала 1940-х и до 1956 г. работы, создаваемые Поллоком, можно разделить на несколько групп, с точки зрения компоновки и композиции. Первоначально, в связи с монументальными его поисками, преобладают композиции, которые можно назвать «фризовыми»: «Фреска», «Хранители тайн» (обе 1943), «Белый какаду» (1948). Наряду с ними у Поллока появляются композиции, которые можно назвать «вертикальными»: «Мужское и женское» (1942), «Пять полных морских саженей» (1947), «Собор» (1947). Работы второй половины 1940-х, будь то вертикальные или фризковые, одинаково наполнены движением, которое можно было бы назвать «сферическим»: оно пронизывает холст во всех направлениях. Когда Поллок начал работать, двигаясь вокруг холста, создавая свою «живопись действия» при помощи разбрызгивания краски («дриппинга»), ощущение центра, центростремительного движения в его картинах усиливается. Таковы, например, его работы «Глаза в сердце. I.» (1946), «Лавандовый туман» (1950).

«Собор», довольно крупное полотно, 180,3 × 89 см, написан алюминиевой и автомобильной красками. Поллок работал различными красочными материалами, в том числе и не художественными, а, так сказать, бытовыми красками. Этот чисто технический момент отозвался в живописи его последователей.

Один из крупнейших исследователей искусства XX в. Герберт Рид пишет о чувстве «метафизической тревоги», окрасившей, на его взгляд, все явления современной культуры. Речь может идти, — пишет он, — лишь о степени её осознанности самим художником, но она присутствует и в конструктивизме, и в экспрессионизме»<sup>24</sup>. С этого пассажа Рид начинает в своей книге «Краткая история современной живописи» главу, посвящённую абстрактному экспрессионизму. «Во многих его полотнах, — пишет Рид, — явно видна постоянная раздвоенность между желанием дать прямое выражение чувствам и стремлением создать чистую гармонию, и этот конфликт характерен для всего современного искусства»<sup>25</sup>.

Рид пишет: «После смерти Поллок превратился в символическую фигуру, представляющую целое движение... Но это движение не ограничилось Америкой, да и началось оно не в Америке: я уже не раз повторял на страницах этой книги, 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»<sup>26</sup>.

*Продолжение статьи будет опубликовано в следующем номере  
журнала «Вестник славянских культур».*

<sup>1</sup> Цит. по рукописи.

<sup>2</sup> Соколов М. Н. Транскультура. Об изо-искусстве накануне и во время перестройки // Арт-панорама. 1993. № 1. С. 22.

<sup>3</sup> См.: Андреева Е. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. Новая история искусства. СПб., 2007.

<sup>4</sup> См.: Ризе Х.-П. Второе поколение русского авангарда // «Второй авангард» в России: Нон-конформисты. Второй русский авангард. 1955–1988. Собрание Бар-Гера. Каталог выставки. 1996. С. 17.

<sup>5</sup> См.: Рыбальченко Н. Как рассеялся мираж // Вечерняя Москва. 1974. 23 октября.

<sup>6</sup> Нехорошев Ю. // Вечерняя Москва. 1975. 10 апреля.

<sup>7</sup> Горин И. «И это называется искусством» // Московский художник. 1975. 5 июня.

<sup>8</sup> 18 сентября 1974 г. Газетные вырезки из архива Ю. Штерна.

<sup>9</sup> Милле К. Современное искусство Франции. Минск, 1995. С. 156. Цит. по: Мириманов В. Б. Изображение и стиль. Специфика постмодерна. Стилистика 1950–1990-х. М., 1998. С. 35.

<sup>10</sup> См.: Интерференции. Искусство Западного Берлина 1960–1990. Рига: [б/д]. С. 21.

<sup>11</sup> Там же. С. 22.

<sup>12</sup> См.: Чегодаев А. Д. Искусство Соединённых Штатов Америки. 1675–1975. М., 1976. С. 71.

<sup>13</sup> См.: Выставка произведений американских художников. Москва. 1959. Каталог выставки. Из фондов Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и Государственного Эрмитажа. М., 1959.

<sup>14</sup> См.: Колодзей Н. Американская выставка 1959 года в Москве // Пинаотека. М., 2006. № 22–23. С. 79–81.

<sup>15</sup> Action painting. Catalog of Exhibition. Museum of Modern Art. Dallas, 1958.

<sup>16</sup> «Американская национальная выставка в Москве. 25 июля – 5 сентября 1959» // Архив Американского искусства. Детройт, 1959.

<sup>17</sup> «Американская национальная выставка в Москве. 25 июля – 5 сентября 1959» // Архив Американского искусства. Детройт, б/пагинации.

<sup>18</sup> Андреева Е. Постмодернизм... СПб., 2007. С. 68.

<sup>19</sup> Цит. по: Lucie-Smith E. Movements in Art since 1945. Thames&Hudson, 1975. P. 32.

<sup>20</sup> Ibid. P. 33–34.

<sup>21</sup> Ibid. P. 34–36.

<sup>22</sup> Андреева Е. Всё и ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX в. СПб., 2004. С. 40.

<sup>23</sup> Там же. С. 49.

<sup>24</sup> Рид Г. Краткая история современной живописи. М., 2005. С. 217.

<sup>25</sup> Там же. С. 253.

<sup>26</sup> Там же. С. 254.