

Содержание

Глава I. Особенности развития изобразительного искусства в США в 1930-1950-е годы	1
Художественный мир США во времена великой депрессии: зарождение абстрактного экспрессионизма в 1930-е годы	2
Американское искусство в 1940-е годы	7
Расцвет абстрактного экспрессионизма	7
1950-60-е: поп-арт против абстракции	13
Глава II. Эволюция в творчестве Марка Ротко: переход от фигуративности к цветому полю	21
Фигуративность и период поиска на примере серии работ Subway	21
Сюрреалистический период и переход к мультиформам	28
Живопись цветового поля	37

Глава I

Особенности развития изобразительного искусства в США в 1930-1950-е годы

Художественный мир США во времена великой депрессии:
зарождение абстрактного экспрессионизма в 1930-е годы

Искусство современной Америки в своем развитии неразрывно связано с искусством Европы. В особенности это утверждение справедливо в отношении модернизма начала XX века. Для дальнейшего разговора об искусстве Америки с 1930-х годов важно обратить внимание на самое начало века. Крупный исследователь американского искусства Вячеслав Шестаков, автор наиболее полного издания об искусстве Америки, разделяет развитие изобразительного искусства на периоды до- и послевоенный, именуя их первой и второй волной модернизма соответственно. Стоит добавить, что в Америке в 1920-е годы сформировались три различные школы: реализм, академизм, абстракционизм. Лишь последняя по своей сути является модернистской, реализм и академизм активно выступали против модернизма.

Первая волна модернизма содержала в себе сочетание накопленного ранее опыта американских художников и новые веяния европейского авангарда. Настоящим пропагандистом последнего был фотограф, коллекционер и галерист А. Стиглиц. В своей студии «291» он выставял работы современных европейских и американских художников. Как пишет о нем Шестаков: «Не обладал большим художественным вкусом и не имел

определенной программы. Он был фотографом и собирал все необычное и экстравагантное. В частности, он поддержал М. Дюшана»¹. Дюшан был тем художником, который активно пропагандировал сюрреализм и дадаизм в Америке. Творчество этого художника, в частности работа «Фонтан» открыла не только для Америки, но и для всего мира бескрайние возможности самоуничтожения искусства. В каком-то смысле весь модернизм после ориентировался на эту форму протеста как против культуры, так и против цивилизации. Тяготение к архаике, некой общей человеческой памяти древнего, интерес к бессознательному и к проявлению чистой эмоции человека – вот что в большей степени определяло модернизм в целом и абстракционизм в частности. Однако по замечанию Шестакова, ценой такого протеста стало дальнейшее отрицание любых художественных ценностей, «самоубийства» искусства².

Итак, первая волна модернизма в начале XX определила дальнейшее развитие американского искусства. Хотя и нельзя утверждать то, что он полноправно властвовал с того времени. Активное его развитие продолжалось до начала Великой Депрессии. Начавшись с легендарной выставки Armory Show, в него включились такие направления как футуризм, кубизм, экспрессионизм и абстракционизм. Последний на данной выставке был широко представлен и получил большой отклик в среде художник-модернистов. Но не смотря на это, творчество американских художников того времени, даже тех, кого причисляют к абстракционизму, сохраняло в себе частичную предметность. Их работы носили в себе декоративный характер. Было очевидным влияние европейского авангарда (немецкого экспрессионизма, теорий Кандинского, французского кубизма и

¹ Шестаков В. История американского искусства. В поисках национальной идентичности. – М.: 2013 г. С. 217.

² Там же. С. 234.

итальянского футуризма), художники перенимали опыт и интегрировали его в свое видение. Подчас это приводило к эклектичности, некоторой пустоте.

Как уже было сказано выше, развитие авангардных направлений было прервано наступлением экономического кризиса. Растущая безработица, ухудшение условий жизни, общее падение эмоционального фона общества привело к тому, что на первый план вышли направления регионализм и социальный реализм, носивший характер академизма. И если второй действительно по большей части являлся критикой на современную ситуацию, говорил о классе рабочих и непростой жизни общества, то первый своим объектом выбрал американское национальное самосознание. И то, и другое для того состояния, в котором находились США в 1930-е годы, закономерно. Регионализм стал очень «американской» темой, он изолирован от всего остального мира. Восхваление спокойного пуританского образа жизни на ферме, в глубинке – форма изоляции, в которой художники видели главную возможность сохранить традиционные ценности граждан Америки. Социальный реализм стал выражением критического искусства. Он включал себя не изображение американских рабочих и американского общества, а образы общемировые. Американский соцреализм в этом отношении сближался с соцреализмом советским. Но есть и иное мнение на образную систему этих направлений. В. С. Турчин считает, что темы для художников были определены правительством³. В какой-то степени это действительно можно определить так, принимая во внимание «Федеральный художественный проект», рассмотренный в 1933 и принятый в 1935 и являвшийся частью политики «Нового курса» Рузвельта. Проект был создан для поддержки художников. С началом экономического кризиса сократилось количество художественных рынков (к 1933 году их осталось треть от

³ Турчин В. С. Образ двадцатого... в прошлом и в настоящем. – М.: 2003. С. 55.

предыдущего количества – всего пятьдесят⁴), галереи закрывались, количество заказов у художников стремительно сократилось. Для поддержания американского искусства было выделено 400 миллионов долларов, из которых каждый художник, участвующий в программе, получал еженедельно по сорок долларов. Несколько тысяч художников приняли участие в этой программе. Не гнушались таким способом заработать на жизнь и будущие иконы модернизма – Джексон Поллок, Марк Ротко и другие художники. По мнению Б. Гесс, именно этот факт участия и именно эта живопись «обозначила путь формирования методов творчества абстрактных экспрессионистов благодаря использованию крупноформатных холстов»⁵. Также она уверена, что зарождение и развитие абстрактного экспрессионизма происходило именно в 1930-е.

В конце 1930-х ситуация постепенно начинает меняться. Художники уходят от социальной проблематики, растет интерес к сюрреализму, хотя он и не повлиял в чистом виде на искусство Америки. «От сюрреализма были заимствованы биоморфные формы, символизм, часто сексуально ориентированный автоматизм письма, психологию бессознательного в ее юнгианском варианте»⁶. Фигуративность по-прежнему превалирует, однако тематика работ меняется. Все это будет положено в основу развития искусства следующего десятилетия, принесшего бум на абстрактную живопись. По мнению Б. Гесс, будущий абстрактный экспрессионизм зарождался, не смотря на кризис, именно в тридцатые годы.

Конец десятилетия ознаменован укреплением влияния фашистской власти в Германии и последующим началом Второй мировой войны. Эти два факта стали причиной оттока передовых художников из стран Европы в

⁴ Шестаков В. История американского искусства. В поисках национальной идентичности. – М.: 2013 г. С. 252.

⁵ Гесс Б. Абстрактный экспрессионизм. М.: 2008. С. 9.

⁶ Шестаков В. История американского искусства. В поисках национальной идентичности. – М.: 2013 г. С. 259.

Америку. Помимо художников, уезжали и такие видные критики и философы искусства, эстетика как Э. Панофски и Р. Арнхейм. Все это способствовало подъему развития новейших форм и жанров искусства. Художники из Европы Х. Хофман, Дж. Альберс, П. Мондриан, Ф. Леже внесли немалый вклад в этот процесс. Особенное внимание, что уже ранее упоминалось, было уделено сюрреализму. «Сюрреализм был наиболее влиятельным направлением среди тех, с которым познакомились американские художники»⁷. Плюс к этому она вынудила эмигрировать в США немало представителей сюрреализма. Американские художники также были знакомы с ранними работами Кандинского (собрание Музея необъективного искусства, в последующем – Музей Соломона Гуггенхайма). Деятельность знаменитого куратора Альфреда Барра в 1930-е годы также обеспечивала повышение интереса к модернизму, особенно к сюрреализму и абстракции. Став в 1929 году директором МоММА, он в качестве куратора организовал такие громкие и важные для развития американского искусства выставки, как: ретроспектива Ван-Гога (1935 г), «Кубизм и абстрактное искусство» (1936 г), «Фантастическое искусство, дада и сюрреализм» (1936 г), «Bauhaus Show» (1938 г). «За примером «автоматической живописи» последовали многие абстрактные экспрессионисты, в живописных приемах которых все более важной становилась динамика самой краски»⁸.

В 1934 году, совместно с куратором Дороти Миллер организовал проект «Americans Shows» – серия из шести выставок современных американских художников, куда попали Дж. Поллок, В. Де Кунинг, М. Ротко, Кл. Стилл – более девяноста художников в сумме⁹. Также стоит

⁷ Гесс Б. Абстрактный экспрессионизм. М.: 2008. С. 7.

⁸ Там же. С. 9.

⁹ Ведущие кураторы XX столетия. ARTandYOU – портал об искусстве. URL: http://artandyou.ru/category/history/post/kurator_xx Дата обращения: 22.11.2016.

отметить, что в 1936 году была создана «Американская ассоциация абстракционистов».

Турчин пишет: «Абстрактное искусство в 20-30-е годы, стремясь обрести функции аллегорической репрезентации, обнаружило крайнюю противоречивость. Попытки разыскать предшествующие тенденции не могли соответствовать новым идеям и концепциям авангарда, которые удачнее реализовывались в русле сюрреализма»¹⁰. Именно поэтому, приняв от сюрреализма обращение к психоанализу, а не только к теософии и метафизике как это было с момента начала развития абстракционизма в Европе, взяв от него метод автоматического письма, абстракция шагнула дальше, став самым крупным направлением вплоть до 1950-х годов.

¹⁰ Турчин В. С. Образ двадцатого... в прошлом и в настоящем. – М.: 2003. С. 550.

Американское искусство в 1940-е годы

Расцвет абстрактного экспрессионизма

Начало Второй мировой войны совпало с окончанием кризиса в Америке. К тому времени активность соцреализма и регионализма стала заметно ниже, на первый план выходил модернизм. В первые годы 1940-х годов художники активно экспериментировали в области абстрактного искусства. Это еще не было абстрактным экспрессионизмом в полном смысле этого слова, живопись сохраняла в себе некоторую предметность, но это была именно сфера абстрактного. К началу этого десятилетия ушли из жизни представители старой абстрактной школы. К слову, предыдущее поколение абстракционистов Европы дошло в своем творчестве до некой степени академизма. Рафинированный геометрический подход не вызывал у современных художников одобрения, к тому же явное влияние сюрреализма и увлечение теориями З. Фрейда и К. Юнга не могли не подвести абстрактное искусство к новому этапу своего развития.

1940-е годы стали временем расцвета абстрактного экспрессионизма. Но прежде чем войти в сферу искусства как психического опыта, обращения к жесту, в абстрактном искусстве было заметно влияние осознанной интерпретации объекта. То есть изображаемое тяготело к более привычному миру предметному и образному, чем бессознательному и выражению эмоции. Это было обращение к архаике, к первобытному страху перед войной, перед природой. «Примитивизм во многом воссоздавался на основе теоретических предпосылок, конструировался, носил концептуальный характер»¹¹. Авторы стремились к преодолению барьера между зрителем и картиной, поэтому они

¹¹ Турчин В. С. Образ двадцатого... в прошлом и в настоящем. – М.: 2003. С. 581.

обращались к вечному, к вневременным архетипам, заложенным в обществе. Примитив в абстракции стал переходной стадией на пути к абстрактному экспрессионизму. Такой переход наиболее полно проиллюстрирован творчеством Джексона Поллока. Также много обращался к архаике и мифу Марк Ротко. В 1943 году он даже участвовал в создании коллективного манифеста художников-«мифотворцев»¹². В 1940-е Ротко, Готлиб и Ньюман считали себя современными «мифотворцами». С помощью источников архаических, древних культур они намеревались «разработать неподвластные времени и чрезвычайно доступные для понимания метафоры и символы, обозначающие состояние «современного человека», которые они воспринимали как трагедию»¹³. «Абстрактный экспрессионизм смог воспроизвести атмосферу всеобщего страха»¹⁴

Значительным событием в развитии современного искусства в Америке стала эмиграция галериста и куратора Пегги Гуггенхайм и ее мужа художника Макса Эрнста в 1941 году. Уже в 1942 году в Нью-Йорке она открыла галерею «The Art Of This Century», основу коллекции которой на тот момент составляли работы европейских авангардистов. Важно отметить, что галерея Пегги Гуггенхайм стала первым местом, в котором проводились выставки Нью-Йоркской школы¹⁵.

По окончании Второй мировой войны ситуация в стране значительно улучшилась. Открывалось немало новых выставочных коммерческих и некоммерческих пространств, а также художественных студий и школ. Начиная с середины десятилетия абстрактный экспрессионизм вышел на позиции лидирующего направления не только в Америке, но и на мировой

¹² Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX-начала XXI века. СПб.: 2007. С.52.

¹³ Гесс Б. Абстрактный экспрессионизм. М.: 2008. С. 10.

¹⁴ Турчин В. С. Образ двадцатого... в прошлом и в настоящем. – М.: 2003. С. 588.

¹⁵ Ведущие кураторы XX столетия. ARTandYOU – портал об искусстве. URL: http://artandyou.ru/category/history/post/kurator_xx Дата обращения: 22.11.2016.

арене искусства. Шестаков по этому поводу пишет: «Быть может, это был последний национальный стиль, так как развитие глобальных коммуникаций в послевоенное время создало международный стиль в искусстве»¹⁶. Исследователь Герберт Рид вовсе относит абстрактный экспрессионизм к интернациональным направлениям, которые стирают границы. Уместно его замечание: «Национальных границ современной живописи не существует»¹⁷. Вообще середину XX века можно считать по-настоящему поворотным временем в развитии искусства США. Американская пресса, оценивая и превознося успех и популярность абстрактного экспрессионизма представляла это мировой победой. И это оправданно, так как до абстрактного экспрессионизма Америка не представляла для мирового искусства большого интереса. У Андреевой в ее работе о постмодернизме сказано следующее: «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»¹⁸. Под природой в данном случае подразумеваются примитивные племена Америки, к культуре которых обращался, к примеру, Джексон Поллок, а под культурой – Нью-Йорк и его художественная жизнь, взошедшая на основе европейского авангарда. Нью-Йорк же в свою очередь стал центром мирового искусства в послевоенный период и оставляет за собой эту позицию до сих пор.

На фоне холодной войны абстрактный экспрессионизм пытались привязать к политическим спорам и противостояниям. Но художники этого направления не раз заявляли о своей аполитичности.

¹⁶ Шестаков В. История американского искусства. В поисках национальной идентичности. – М.: 2013 г. С. 261.

¹⁷ Рид Г. Краткая история современной живописи. М.: 2009. С. 254.

¹⁸ Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX-начала XXI века. СПб.: 2007. С. 49.

Историки искусства сходятся в том, что в становление и активное развитие абстрактного экспрессионизма большой вклад внесли эмигранты, так как с собой они принесли новое чувство цвета и форма. Напомним, особенно много художников и критиков переехало в Америку в предвоенное время и в начале 1940-х годов. В теоретическом плане, по мнению Герберта Рида, повлиял приезд Андре Массона в 1940 году¹⁹. К тому времени художник разработал свою методологию бессознательного и привез ее в Америку.

Одним эмигрировавших деятелей искусства стал Аршил Горки, хотя его переезд состоялся раньше – в двадцатые годы. Критики говорили о том, что творчество Горки стоит на стыке сюрреализма и абстрактного экспрессионизма. Шестаков в истории американского искусства приводит цитату Кима Терио, исследователя творчества Горки: «Горки вдохновлялся воображаемыми образами в духе сюрреализма, пользовался методом рисунка, покрывающего всю поверхности еще до Поллока, выдвигал чистый цвет еще до Ротко, использовал вещественные цвета еще до Кунинга»²⁰. Его называют первым абстрактным экспрессионистом, выработавшим свой стиль. Безусловно, одними из первых представителей Нью-Йорской школы были Клиффорд Стилл, Марк Ротко, Джексон Поллок, Виллем де Кунинг, Барнетт Ньюман.

Поллок стал иконой, первой звездой абстрактного экспрессионизма. Как и другие художники данного направления, он начинал с фигуративности. Выше уже было указано, что он также участвовал в программе поддержки художников. В рассматриваемом десятилетии стиль и наполнение его работ меняется под влиянием знакомства с трудами Карла Густава Юнга. Теория

¹⁹ Рид Г. Краткая история современной живописи. М.: 2009. С. 248.

²⁰ Шестаков В. История американского искусства. В поисках национальной идентичности. – М.: 2013 г. С. 272.

Юнга о коллективном бессознательном и архетипах привела Поллока к тотемным образам и мистическим символам, к выражениям женского и мужского начала. Но уже к концу десятилетия художник нашел свой уникальный стиль – дриппинг, заключающийся в разбрызгивании краски по холсту. Андреева замечает, что возможно на Поллока повлияли так называемые «осцилляции» – эксперименты с набрызгиванием краски на холст Макса Эрнста 1941 года. Предположительно, что он обратил внимание на работу «Сюрреализм и живопись» на выставке «Первые документы сюрреализма» в 1942 году²¹. Для Поллока эта техника стала иным подходом к пространству холста. Это было бессознательное импульсивное самовыражение. При этом нельзя сказать, что он это делал наугад. Его включение в процесс создания произведения было максимально полным, его движения были точны, будто работа им давно продумана. Но даже при такой потере предметности в работах, при включении работы бессознательного Поллок не считал свои картины полностью абстрактными. По его собственному мнению его работы были содержательны и носили репрезентативный характер. «Следует сказать, что Поллок открыл путь в искусство многим художникам, окружавшим его. Каждый из них взял от него что-то особенное»²².

Другой большой художник данного направления – Виллем де Кунинг также начинал свой путь с фигуративности, также участвовал в программе поддержки художников во время Великой депрессии. Под влиянием окружавших его современных художников он также пришел к абстракции. Его живопись действия динамична, близка Поллоку.

²¹ Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX-начала XXI века. СПб.: 2007. С. 52.

²² Шестаков В. История американского искусства. В поисках национальной идентичности. – М.: 2013 г. С. 287.

Барнетт Ньюман был одним из наиболее подкованных в теоретическом плане, у него была определенная эстетическая программа. Он получил хорошее художественное образование. В своем творчестве Ньюман решал проблемы абстракции цвета, экспериментируя с гигантскими красочными полотнами и их воздействием на человека. Художник считал, что искусство представляет собой «идеографическое письмо», лежащее в основе «первичного, первобытного восприятия мира»²³.

О Марке Ротко речь пойдет в следующей главе, поэтому мы считаем целесообразным обойтись без отсылки на его творчество в данном тексте.

Внутри самого абстрактного экспрессионизма можно выделить два основных направления: живопись действия (так называемая *action painting*) и работа с цветовым полем, акцентирующаяся на поисках гаммы и определенных цветовых взаимоотношений. Андреева соотносит первый с радикальной личной экспрессией и главным ее выражением – живописью Поллока, а второй – с объективностью универсализма беспредметной живописи, выражением которой является творчество Ротко и Ньюмана²⁴. Поллок – выражением замкнутости на себе и своем внутреннем, а Ротко – выражение желания объясняться со зрителем, держать с ним контакт и воздействовать на него.

Абстрактных экспрессионистов невозможно объединить в какую группу. Каждый из художников был индивидуален. Собственно, сам абстрактный экспрессионизм это в первую очередь выражение личности художника, его взглядов, исключительная субъективность творчества. Это представление о творческом процессе как об акте бессознательного и было тем главным объединяющим фактором. Не смотря на увлечение архетипами

²³ Там же. С. 294.

²⁴ Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX-начала XXI века. СПб.: 2007. С.

и обращение к некому первобытному прошлому, в их рассуждениях не было ностальгического отношения к прошлому, потому как не было самого ощущения истории. Это было обращение к прошлому как к чему-то вневременному и общему для всех и каждого.

К концу десятилетия абстрактные экспрессионисты пришли к полной беспредметности, выражению своего уникального стиля. Направление становилось известным и востребованным на арт-рынке, более того, оно заняло прочное лидирующее положение.

1950-60-е: поп-арт против абстракции

Десятилетие после войны стало подлинным триумфом абстрактного экспрессионизма. Американское искусство было признано Европой, проводились выставки в различных странах, что произошло под непосредственным влиянием от «Международной программы» MoMMA, который в 1950-е годы начал культурно-патриотическое наступление, направленное не только на Европу, но и на другие континенты»²⁵. По итогу этой программы была собрана выставка «Новая американская живопись, представленная в восьми европейских странах в 1958-1959 годах». В каталоге к ней Альфред Барр писал: «Они вызывающе отвергают условные ценности общества, которые их окружают, однако их нельзя считать политически ангажированными, даже не смотря на то, что их картины превозносят или осуждают как символические проявления свободы в мире, где свобода означает конкретную политическую позицию»²⁶.

²⁵ Гесс Б. Абстрактный экспрессионизм. М.: 2008. С. 21.

²⁶ Там же. С. 21.

Абстрактный экспрессионизм был представлен на Венецианской биеннале, Документе II. Достигнутое в 1940-е годы художниками активно развивалось и кристаллизировалось в своей выверенности. Такие художники как Поллок, Ротко, Ньюман, Горки и другие получили мировую славу.

Сложно назвать точное время признания абстрактного экспрессионизма. Обычно указывается рубеж 1940-1950-х годов. «Серж Гильбо, например, считает, что абстрактный экспрессионизм сформировался еще в 1948 году»²⁷. Это год формирования основных положений «нового либерализма», главными ценностями которого были свобода, риск и гуманизм, что соответствовало такому направлению как абстрактный экспрессионизм.

Но искусство не обходила стороной политика. Как бы не отрицали свое участие в политическом процессе художники-абстракционисты, действительные участники этого процесса и СМИ, казалось, все решили за них. США активно продвигали абстрактное искусство как свое достояние и как ответ Советскому Союзу в Холодной войне. Благодаря подобному позиционированию абстрактный экспрессионизм стал ассоциироваться со свободой, что в какой-то мере правильно, так как главное для этого искусства – отсутствие рамок в выражении личного видения, а реализм рассматривался как искусство, служащее тоталитарному режиму.

Работы абстрактных экспрессионистов в середине 1950-х возросли в цене, стали чаще покупаться коллекционерами. Толчком этому росту послужила трагическая смерть Поллока, бывшего уже на тот момент главной персоной абстрактного экспрессионизма. К тому же, на тот период направление достигло пика в своем развитии.

²⁷ Там же. С. 22.

Признание со стороны общества было получено благодаря, в первую очередь, деятельности СМИ. Даже гляцевые издания не обошли его стороной. В 1951 в мартовском номере *Vogue* появилась снимки со съемки в галерее Бетти Парсонс на фоне работ Поллока.

Распространение и признание абстрактного экспрессионизма неизбежно привело к появлению огромного количества последователей, работы которых зачастую не имели большой ценности, носили лишь декоративный характер. Молодые художники использовали механический подход к созданию произведений, не вкладывая в них того глубокого материала, который есть в картинных признанных абстракционистов.

Однако, несмотря на такую возросшую популярность и влияние на рынке искусства, абстрактный экспрессионизм принимался не всеми и как всякое современное искусство подвергался критике. Самым большим прецедентом, оставшимся в истории благодаря освещению в СМИ, стало игнорирование музеем Metropolitan группы абстрактных экспрессионистов при отборе работ для выставки «American Painting Today – 1950» («Американская живопись сегодня – 1950»). В этой ситуации абстракционисты показали действительно сплоченным обществом – враг объединяет. Восемнадцать художников, практически все главные фигуры направления, подписали письмо с выражением протеста и недовольства, направленное директору музея Рональду Редмонду²⁸. Письмо было опубликовано в *The New-York Times* 22.05.1950, а также вышло в журнале *Life* с опубликованным фото группы и подписью «Разгневанные». Главной претензией к крупному музею высказывалось то, что он уделял крайне мало внимания продвинутому искусству в своей деятельности, более того, выставка, призванная отразить ситуацию в современном искусстве Америки

²⁸ Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: 2015. С. 380.

по факту с этой задачей не справлялась, принципиально не принимая абстрактный экспрессионизм.

Помимо критики со стороны музейной институции появлялось негативное отношение к абстрактному экспрессионизму и его влиянию на современное искусство и в художественной среде. 1950-е годы были чрезвычайно активными в творческом отношении. Объяснить это можно растущим благосостоянием государства, а также доступностью художественного образования. В послевоенный период для всех участников боевых действий образовательный процесс стал доступнее благодаря поддержке правительства США. Из этих молодых людей не все преклонялись перед абстракцией и стремились работать в этом направлении (чаще всего из-за его влияния и коммерческого успеха), были и те, кто открыто критиковал абстрактный экспрессионизм. К примеру, Роберт Раушенберг, который получил образование благодаря солдатскому прошлому. Его тяготило то, как много студентов вокруг него обращаются к абстрактному экспрессионизму в качестве универсального художественного языка, и он стал одним из первых открыто выражавших этот протест своим творчеством.

Раушенберг стоял у истоков поп-арта. Обращавшийся изначально к дадаизму и творчеству Дюшана, позже он выработал свой собственный узнаваемый язык. Ранние работы Раушенберга чаще причисляют к абстракциям, обыгрыванию художественного языка абстрактных экспрессионистов. Даже если Раушенберг и был настроен критично по отношению к данному направлению, нельзя исключать влияния абстракции на его раннее творчество. Одна из его первых работ – «Стертый рисунок Де Кунинга». Изображение предмета, образа без соотношения с каким-то подтекстом, композиция решается логично и выстроено, а не бессознательно, как в случае абстракции. Творчество Раушенберга и

близкого ему художнику Кейджа носило характер индексальности. Как пишет о нем Андреева, в первой половине 1950-х годов, Раушенберг испытывал различные способы трансформации абстрактного экспрессионизма в принципиально новое искусство²⁹. Это было движение в сторону перевода картины в объект, отбрасывания личностного и авторского в произведении искусства. Уже в своей работе «Ребус» 1955 года Раушенберг использует тиражированные изображения в сочетании с оригинальными, добавляет предметные фактуры. Явный переход в сторону предметности и обращению к образам массовой культуры.

Параллельно с этой работой в Англии зарождался поп-арт. Направление это возникло на фоне первых исследований массовой культуры, которые ранее не проводились. «Независимая группа» в Лондоне в 1952-1954 годах проводила семинары³⁰, исследовала влияние рекламы, возрастающего потребительства в общества, которые были прямым следствием увеличивающегося экспорта различных товаров из Америки. Результатом этих исследований стал большой выставочный проект 1956 года «Это – завтра». Одной из самых известных работ этой выставки можно считать коллаж Ричарда Гамильтона «Так что же делает сегодня наши дома такими разными, такими привлекательными?» 1956 года. Однако стоит отметить, что истинное свое выражение направление получило именно в США.

Америка со времени восстановления своего экономического состояния вошла во все нарастающий бум потребительства. Товары стали доступнее, бренды развивались все активнее, и реклама завладела СМИ и улицами. Все это складывало поп-культуру, и поп-арт стал отражением этой поп-культуры в искусстве. Но до конца десятилетия, по выражению

²⁹ Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX-начала XXI века. СПб.: 2007. С. 72.

³⁰ Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: 2015. С. 424.

Андреевой, «следовало тщательно перемешать» с абстракционизмом, который был лидирующим направлением, хотя стоит отметить, что влияние абстрактного экспрессионизма с середины 1950-х стало постепенно сдавать свои позиции, прежде всего благодаря молодым художникам и молодежи в целом, которую не устраивала отстраненность абстракционизма, «героический дух экзистенциализма»³¹ казался не отвечающим современности и фальшивым.

Указанием на приближающуюся смену курса в развитии искусства Америки 1950-х годов можно считать тот факт, что работы молодого художника из круга Раушенберга Джаспера Джонса появились в начале 1958 года на обложке одного из самых влиятельных изданий об искусстве – ARTNEWS. В это время проходила его персональная выставка, где четыре из шести работ были куплены Альфредом Барром для коллекции МоМА. Директор музея, ранее скупавший работы абстрактных экспрессионистов обратил свое внимание на молодого прогрессивного художника, работавшего в направлении создания из картины объекта, приближении жизни в творчестве, что было отражением растущей овеществленности мира. Это предвещало скорый поворот в сторону поп-арта.

Художники-абстракционисты критиковали это новое искусство, уходили из галерей, где выставляли его авторы. Ротко не единожды презрительно высказывался о поп-арте. На одном из приемов по случаю открытия выставки, увидев Уорхолла в числе гостей, он спросил о том, кто вообще мог его пустить³². Обстановка в художественном мире накалялась. Абстракционисты к концу десятилетия постепенно стали уступать свои позиции. Поп-арт становился искусством для всех. Абстрактный

³¹ Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX-начала XXI века. СПб.: 2007. С. 67.

³² Броккен Я. Свет Марка Ротко. Портал русских журналов «Журнальный зал». URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2013/6/b32.html>. (Дата обращения: 04.04.2017)

экспрессионизм с самого начала был и оставался искусством сугубо элитарным, к пониманию которого нужно быть готовым. Поп-арт же предлагал готовый продукт потребления, где вещь есть вещь, ничего более. Здесь представляется важным привести цитату критика Люси Липпард: «После первого взрыва антиабстрактно-экспрессионистских протестов в 1962 году стало очевидно, что уход от принципов абстрактного экспрессионизма в значительной степени основывается на восхищении и уважении к этому направлению: оно было слишком удачным, чтобы его продолжать»³³. Указанный год важен также фактом проведения в галерее Джаниса выставки «Новые реалисты», в которой участие приняли такие художники, как Р. Лихтенштейн и Э. Уорхолл. Некоторыми критиками она была отмечена как начало новой эры в американской живописи. Таким образом, начало 1960-х становится закатом абстрактного экспрессионизма.

Абстрактный экспрессионизм стал одним из самых влиятельных направлений в изобразительном искусстве за всю историю XX века. Сменив своим появлением регионализм и социальный реализм, он стал выражением тревоги и страха, обращению к вневременному прошлому человечества. Зародившись в 1930-е годы, абстрактный экспрессионизм прошел свое развитие на фоне Второй мировой войны и особенно развернулся в послевоенное время, когда героическая патетика и экзистенциальные настроения буквально требовали обращения к личности, эмоциям, выражению внутреннего. Для США направление стало гордостью, позволившей перетянуть центр искусства из Парижа в Нью-Йорк и упрочить свое влияние на мировой арене искусства, создав из этого направления бренд и предмет экспорта.

³³ Гесс Б. Абстрактный экспрессионизм. М.: 2008. С. 25.

Абстрактный экспрессионизм был направлением крупным и очень заметными, хотя рассматривать его в общем очень трудно. Каждый художник, которого причисляют к абстракционистам, не признавал себя таким. Они отрицали наименование «абстрактный эспрессионист», а после знаменитого снимка «Разгневанные» долго доказывали отсутствие принадлежности к группе, для них невероятно важным было сохранение индивидуальности. Да и по их художественному языку сложно объединить их в группу, их творчество было слишком разным. Но именно это стремление к личностному, к индивидуальности и объединяло их.

Какой-то теории абстрактного экспрессионизма выдвинуто не было. Художники, каждый в отдельности, говорили о своем искусстве много и с охотой, но, пожалуй, только у Барнетта Ньюмана сложилось то, что можно назвать эстетической системой.

Но не смотря на все это: отсутствие общности, отсутствие системы – абстрактный экспрессионизм как художественное направление по-настоящему узнаваем, именно благодаря личностям художников и эмоциональному воздействию их работ.

По своей сути, абстрактный экспрессионизм стал последним направлением, выдвинутым по конструкции модернизма, поэтому его можно считать завершающей стадией модернизма. Закономерно сменив фигуративность регионализма и соцреализма, сам абстрактный экспрессионизм был вытеснен ворвавшейся новой фигуративностью – поп-артом, более того, поп-арт, стал выражением овеществления современного мира и уничтожил само понятие картины, создав из нее продукт, объект. «Художественные образы абстрактного экспрессионизма неуловимы для четкого анализа. Они заставляют задуматься, воздействуют

на подсознание, затрагивают сокровенные стороны сущности»³⁴. В новом мире, где наиболее ценными стали вещи и обладание ими, бренды и массовая культура этому, конечно, уже не оставалось места.

Абстракционисты в начале шестидесятых продолжали критиковать поп-арт, новое искусство, но было очевидно, что их время осталось позади. Творчество Ротко, развивающееся на протяжении всей истории абстрактного экспрессионизма закономерно самому направлению, в 1960-е годы сменило свою гамму на сине-черные тона, словно выражая завершение истории возвышенного искусства абстракции.

³⁴ Сомскова О. А. Художественная реальность абстрактного экспрессионизма. Портал научных статей Cyberleninka. URL: (Дата обращения: 14.12.2016).

Глава II

Эволюция в творчестве Марка Ротко: переход от фигуративности к цветому полю

Фигуративность и период поиска на примере серии работ Subway

Творческий путь Марка Ротко начался на рубеже 20-30-х годов XX века. Первая персональная выставка художника была проведена в 1933 году, в год переезда тогда еще Маркуса Ротковича вместе с женой в Бруклин. Его обучение началось в середине 20-х годов, когда в двадцатилетнем возрасте он принял решение стать художником.

Среди работ на первой персональной выставке было пятнадцать картин маслом, его учебные работы и акварели. В основном, они представляли портреты и пейзажи, ничего примечательного критики в них не увидели, публика также отнеслась к молодому художнику (Ротко на тот момент было тридцать лет) довольно прохладно.

Ранний период Ротко носит характер фигуративности. Художником только начинались поиски в области пространства картины, ее композиции, да и в отношении образности в целом. Можно сказать, что до середины 1940-х шел период формирования его стилистических особенностей. Художественный почерк Ротко складывался на протяжении всего его карьеры. Лишь к 1960-х годам он пришел к своей чистой форме.

Стоит также отметить, что в 1930-е годы Ротко познакомился с большинством тех людей, которые так или иначе повлияли на него: М. Вебер (обучался в его классе), А. Горки (также знакомство в Нью-Йоркской Школе Дизайна), А. Готлиб, Б. Ньюман, М. Авери (в его группе обучались Готлиб и Ньюман). О непосредственном влиянии на Ротко как художника пишут по-разному. Его преподаватель, М. Вебер, не оказал на Ротко влияния в художественном плане, зато от него Ротко перенял восприятие искусства как инструмента религиозного и эмоционального выражения³⁵. На Ротко-живописца вероятнее всего оказал влияние стиль работ А. Горки. Важным стало знакомство с художником и преподавателем М. Авери. «Стиль Авери, его работа с цветом и текстурой оказали огромное влияние на Ротко, которое заметно в произведениях молодого художника: в его работах появились схожие мотивы и схожее понимание цвета»³⁶. Заметим, что данное замечание касается не только ранних работ Ротко 1930-х годов, но и его зрелого периода. Это заметно в его подходе к нанесению живописного слоя – экспрессивно и при этом тонко, выкрашивая поверхность по несколько раз, добавляя все новые оттенки. А. Готлиб, по утверждению Шестакова, «заразил» Ротко интересом к юнгианской литературе, что также сильно повлияло на становление художника. Однако, с отношением Ротко к Юнгу вопрос спорный. То, что теории К. Г. Юнга повлияли на развитие абстрактного экспрессионизма – безусловно. Но в случае с Ротко это не так однозначно. По воспоминаниям Дори Аштон, которая не единожды беседовала с Марком Ротко о литературе, живописи и философии, Ротко чаще всего упоминал Кьеркегора, Ницше и Фрейда, о Юнге же разговоров не возникало³⁷.

³⁵ Игнатов И. О. Проблемы пространства и цвета в позднем творчестве М. Ротко. Автореферат на соиск. уч. степ. канд. иск. М.: 2013. С. 8.

³⁶ Там же. С. 9.

³⁷ Аштон Д. Художник мощной энергии. // Марк Ротко. К столетию со дня рождения. Кат. выст. Авт. Д. Аштон. Гос. Эрмитаж. М.: 2003. С. 12.

Творчество Ротко в 1930-е годы отражает все развитие направления абстрактного экспрессионизма на тот момент. Многие из будущих наиболее ярких представителей, как уже говорилось в первой главе, участвовали в федеральной программе для художников, и все работали с предметностью. Ротко писал в первой половине 30-х годов много портретов. С самого начала был заметен его интерес к взаимодействию среды и человека, но если в конце творческого пути это вылилось уже в исследование художественного пространства, пространства картины и их влияние на зрителя, то на раннем этапе художником больше внимания уделялось непосредственно человеку в окружающем его мире. Наиболее характерно эти поиски отразила серия работ «Subway» («Подземка»).

Названная выше серия работ создавалась с 1936 по 1938 год. Картины этой серии сюжетны, фигуративны. Главным местом действия на них выступает тесное метро Нью-Йорке. Главными действующими лицами – встревоженные, словно натянутые струны люди. Выражение трагичности, некоторой безысходности было свойственно Ротко еще с самых ранних периодов его творчества.

Мотивом для этих работ могли послужить следующие вещи. Во-первых, великая депрессия. В лицах людей на картинах застыли вопрос и страх перед неопределенностью. Общее ощущение, которое передают работы – серость, неуютность и неустроенность. Люди находятся рядом, но все они безмерно одиноки. Пространство, в которое они вписаны, сжато – скованность и ограниченность сопровождают их. И здесь ощущения напрямую пересекаются со вторым мотивом – мотивом личной драмы Ротко, его личной истории. Будучи эмигрантом, Ротко никогда не чувствовал себя по-настоящему своим. Это драматическое мироощущение художника останется с ним до конца его творческого пути. Сам он говорил: «Мои

картины для меня – драмы, а образы на полотнах – исполнители. Они появились из потребности в актерах, способных выполнить любые телодвижения и лицедействовать, не зная, что такое смущение и стыд»³⁸.

Стоит также отметить, что в 1933 году после объявления Адольфом Гитлером экспрессионизма как дегенеративного направления, художники стали уезжать из страны. Немало из них эмигрировало в Америку. Это спровоцировало рост интереса к экспрессионизму в художественной среде США. Влияние немецкого экспрессионизма на этот этап развития творчества Ротко очевидно.

Сужающие пространства в этих работах напрямую соотносятся с человеком. Наблюдение за этими взаимоотношениями между героями картин и замкнутыми пространствами порождает не просто общее трагическое ощущение, но ощущение драмы каждого человека в отдельности. Люди на этих картинах словно оторваны друг от друга, от общества, и даже от самих себя. Всепоглощающее ощущение неустроенности, сжимающийся мир являются доминантами этих картин.

Ротко сжимает изображаемое на картинах пространство практически до плоской поверхности. Резкие линии преувеличенной перспективы, «нарочито сходящиеся»³⁹, вытянутое изображение и особая палитра в этих работах создают ощущение плоскостности. При этом, художественный метод Ротко в отношении наложения тонких слоев краски один за другим приводит к тому, что в произведениях серии присутствует глубина, но это глубина обманчива.

Что касается фигур, изображенных в этих пространствах, то можно сказать, что автор в некоторых деталях придает им индивидуальность. Мы видим платье, определенной расцветки, присутствие аксессуаров, но эти

³⁸ Waldman D. Mark Rothko. A Retrospective. 1903-1970. NY. P. 45.

³⁹ Игнатов И. О. Проблемы пространства и цвета в позднем творчестве М. Ротко. Автореферат на соиск. уч. степ. канд. иск. М.: 2013. С. 9.

мелочи становятся лишь условностью, стаффажем. Персонажи остаются безликими, неопознанными и не менее плоскими, чем пространство, в которое они погружены.

Рассмотрим работу 1937 года «Untitled» («Без названия»). Здесь напрямую наблюдается вдохновение немецким экспрессионизмом. Фигуры не просто вытянуты, они словно заострены. При этом, несмотря на чрезмерную тонкость персонажей, Ротко создает для каждого выделяющий внешний облик за счет цветовых акцентов на их одежде. Все линии на картине расчерчены, они резки также как и люди, находящиеся между ними. Драматический накал, созданный разложением картины на плоскости и концентрацией на перспективе, держит в напряжении. Фигуры статичны, но при взгляде на каждую из них, появляется ощущение того, что каждой из них некомфортно и она стремится скрыться. Люди и линии, изображенные на картине, в данном случае выступают передатчиками эмоционального состояния мегаполиса в период депрессии.

Относительно колористической можно сказать, что уже здесь Ротко приближается к своим исследованиям в области цветовых решений. Множество слоев краски, много охристых и серых тонов. Подводя итог картине и вынося на первый план багровые тона автор словно выплескивает на зрителя цвет, приближая этим изображаемое зрителю. На потолке можно заметить множество оттенков: розовый, желтый, серый, зеленый, синий, коричневый, много белил – такое смешение цветов в приглушенной грязноватой гамме можно назвать классическим для Ротко. В работе много линий, окрашенных в темно-фиолетовый, иссиня-черный и черный цвет. Более светлые, темно-коричневые, принадлежат столбам, темные – людям (детали одежды, окантовка). Эти линии задают строгую ритмику картины, они натянуты и напряжены.

Схожее впечатление остается и после работы «Subway» («Метро») 1937 года. Здесь снова резко сужена перспектива, при этом, уходя вглубь картины она оставляет еще более напряженные ощущения. Люди и опоры здесь также ритмично перемежаются, словно смешиваясь в своей статуарности. Черных линий здесь намного меньше. В целом, колорит приглушеннее. Доминирующими тонами являются также охристый, желтый, красный и коричневый. В качестве деталей использован зеленый, которым выделены опоры. По правому краю картины расположен путь движения поезда. Шпалы отчетливо видны лишь на первом плане картины, далее они расплываются, что напоминает будущие эксперименты художника в области так называемых «мультиформ» 1940-х годов.

Примечательна работа «Entrance to subway» 1938 года. Здесь наблюдается большее углубление пространства. Появляется отчетливый задний план. Фигуры по-прежнему вытянуты, хотя в данном случае не настолько экспрессивно, как на двух предыдущих работах. Также в этой работе больше резкости и света, нет замыленности. Количество света скорее всего обусловлено тем, что это все же надземная часть метрополитена, некое пограничное состояние между миром обреченности и тесноты и выходом на свет. В цветовом решении доминантой выступает синий, поддержанный фиолетовым и лиловым. Неизменно присутствие желтого цвета, характерного для этой серии. Сохраняется ритмичность, в данном случае поддержанная еще и решетками переходов.

Невыразительность объемов, более того, практически их отсутствие, говорит о том, что Ротко уже в начале творческого пути был близок к тому, чтобы отказаться от объемов в пользу плоскостности, чтобы исследовать пространство картины не посредством глубины и перспектив, а посредством фактур и цвета.

Каждая из этих работ порождает некое ощущение ирреальности. Ротко не занимается описанием реального города. Это скорее исследование настроений через линии и пространство. Он не пишет людей и их судьбы, драмы и вопросы в их лицах. Но их фигуры здесь немые передатчики обреченности, закованности в обстоятельства, передающие ощущение трагичности времени.

Работы и этой серии стали одними из последних, хотя бы отдаленно связанными с реальным миром. В 1937 году прошла выставка «Фантастическое искусство, дада и сюрреализм», в США переезжали знаменитые сюрреалисты. Все это не могло не оставить свой отпечаток на творчестве Ротко. В конце 1930-х его творчество сменило курс на сюрреализм и мифологические сюжеты.

Сюрреалистический период и переход к мультиформам

Конец 1930-х годов для Марка Ротко ознаменовался входом в новый творческий период. Художник обратился к мифологическим сюжетам и символам, прибегнув к сюрреализму. Работы становятся близки таким художникам как А. Горки, А. Готлиб, Х. Миро⁴⁰. С Готлибом, а также с Барнеттом Ньюманом Ротко особенно сблизился именно в начале 1940-х.

В 1943 году Готлиб и Ротко написали совместный манифест. Относительно работ данного периода, да и вообще своего творчества в целом, они высказывались следующим образом: «Наши работы оскорбляют любого, кто настроен на декорацию интерьера; на картины для дома; на картины поверх обоев; на картины с американскими видами; на социальную живопись; на чистоту в искусстве; на получающих премии халтурщиков; на национальную академию ... на дешевку, дрянь и так далее, и тому подобное»⁴¹

41

При создании своих работ сюрреалистического периода Ротко обращался к текстам Ницше, Эхила, Кьеркегора, Кафки. Ницше не случайно стоит первым в этом ряду. По замечанию Дори Аштон Ротко «зачитывался» Ницше еще в самом начале своего творческого пути, и «он произвел на начинающего художника неизгладимое впечатление»⁴². Благодаря чтению Ницше художник увлекся античной трагедией и начал читать Эхила.

⁴⁰ Шестаков В. История американского искусства. В поисках национальной идентичности. – М.: 2013 г. С. 275.

⁴¹ Бааль-Тешува Я. Ротко. М.: 2006. С. 37-38.

⁴² Аштон Д. Художник мощной энергии. // Марк Ротко. К столетию со дня рождения. Кат. выст. Авт. Д. Аштон. Гос. Эрмитаж. М.: 2003. С. 18.

Помимо литературных источников на Ротко, как и на всех остальных художников того времени, влияли происходящие мировые события. Конец десятилетия был омрачен началом Второй мировой войны, с самого начала которой художниками ощущалась растерянность, тревожность и заброшенность. В это время на первый план вышли философы-экзистенциалисты, такие как Сартр и Камю. Тексты последнего также читал Ротко. Экзистенциальное понятие заброшенности раскрывается как отсутствие Бога, люди брошены, что для них крайне сложно в виду того, что появляется необходимость брать ответственность на себя за происходящее. Такое понимание было Марку Ротко. Его отношения с верой и Богом были непростыми. Отчасти, именно влияние экзистенциальной философии привело художника к полному отказу от фигуративности.

Рассуждая о влиянии каких-либо личностей, событий или текстов на творчество Ротко, видится здравым и верным придерживаться точки зрения Дори Аштон. Она считает, что на Ротко никто и ничто не оказывало влияние, так как влияние подразумевает под собой преклонение, чего художник не делал никогда. Аштон называет Ротко человеком открытым, способным к созданию валентных связей. «Стремление Ротко проникнуть в лабиринты человеческой мысли о духе говорит об открытости, поливалентности его природы, способности его художественного темперамента вступать с окружающим миром в тесные связи»⁴³.

Но вернемся к фигуративности и сюрреалистическому периоду. Как уже было указано выше, Ротко в этих работах обратился к мифологическому сознанию и символу. Названия своим картинам в этот период он давал мистические, с отсылками на трагедии и мифы: «Gethesemane» («Гетсимания»), «Sacrificil Moment» («Жертвенный момент»), «Vessels of

⁴³ Аштон Д. Художник мощной энергии. // Марк Ротко. К столетию со дня рождения. Кат. выст. Авт. Д. Аштон. Гос. Эрмитаж. М.: 2003. С. 26.

«Magic» («Сосуды магии») и прочие. «Накопленный ранее опыт изображения беспокойства, страха или отчуждения подтолкнул Ротко к попытке передачи трагедийности человеческого существования на более обобщенном уровне»⁴⁴, что привело его в развитии к новому творческому этапу.

В начале Второй мировой войны трех художников – Готлиба, Ротко и Ньюмана особенно возмущало, как художники подходят к работе. По их мнению, творчество большинства не отвечало требованиям времени, потому что было направлено на повседневную и обыденную жизнь. Сами себя они считали современными «мифотворцами»⁴⁵. В 1943 году в открытом письме этих трех художников в *The New-York Times* Ротко писал о широко распространенном понятии, что неважно, что ты пишешь, а важно – как, качество живописи здесь есть академизм. Он утверждал, что заложенный образ имеет основополагающее значение. Причем, образ этот должен быть вневременным, трагическим. Именно этим обусловлена связь с архаикой, первобытным примитивным искусством – обращение к ним создает истинно духовный образ.⁴⁶ Поэтому, обращение Ротко к трагедии и мифу можно считать в данном случае ответом времени. Это размышления о стихии, о том, что не поддается человеку, о беспощадном роке и наступающей трагедии. Ротко вел поиски сюжетов, которые были архетипичны, но при этом выражали трагедийность и неизбежность, а также жестокость войны. Эти архетипичные образы в работах Ротко стали выражением всего самого сложного, давящего и темного, что есть в человеке: страх, боль, агрессия, гнев, страсть в их первобытном, архаическом выражении, не облагороженные

⁴⁴ Игнатов И. О. Проблемы пространства и цвета в позднем творчестве М. Ротко. Автореферат на соиск. уч. степ. канд. иск. М.: 2013. С. 10.

⁴⁵ Гесс Б. Абстрактный экспрессионизм. М.: 2008. С. 10.

⁴⁶ Коллекция Марка Ротко. Портал Национальной галереи искусств Вашингтона. URL: http://www.nga.gov/content/ngaweb/features/slideshows/mark-rothko.html#slide_14. (Дата обращения: 21.04.2017).

условностями современной культуры. Поэтому война в творчестве Ротко рассматривается не как конкретное историческое событие, к ней нет определенных отсылок, нет критики политики, выражения протеста. Но это рассмотрение войны в обобщающем, ее метафорическом значении. Для этого Ротко обращался к самой сущности мифа, чтобы добраться до истоков выражения боли и страха. Барбара Гесс в своем исследовании абстрактного экспрессионизма приводит следующие цитаты известного критика Гарольда Розенберга, который стал одним из первых, кто изучал явление абстрактного экспрессионизма: «Можно сказать, что Ротко и его друзья составляли теологический сектор абстрактного экспрессионизма» и «Вместе со Стиллом, Ньюманом, Райнхардтом, Готлибом (они неожиданно превращаются в героев мираклей, или средневековых религиозных драм) Ротко стремился достичь наивысшего символа»⁴⁷.

В одном из радиоинтервью Ротко высказал следующее: «Являются ли эти картины действительно абстрактными с литературными названиями? Эти названия как воспоминания о мифах древности, я использовал их снова, потому что они – вечные символы, на которые мы должны опереться, чтобы выразить основные психологические идеи. Они являются символами примитивных страхов и мотивации человека, независимо от того, какому времени принадлежат, меняются только детали, но никогда сама сущность. (...) Мое представление этих мифов, однако, должно быть в выражено по моим условиям, которые одновременно и более примитивны и более современны, чем миф: более примитивный, потому что мы ищем первозданные и атавистические корни идей, а не их изящную классическую версию; более современный, чем сам миф, потому что мы должны пронести его через наш собственный опыт. (...) Миф держит нас именно этим, а не романтическим флером, не воспоминанием о красоте какой-то ушедшей эпохи,

⁴⁷ Гесс Б. Абстрактный экспрессионизм. М.: 2008. С. 42.

не фантазией и воображением, а выражением чего-то реального и существующего в себе, как это было для тех, кто первым наткнулся на символы, чтобы дать им жизнь»⁴⁸.

Помимо Второй мировой войны еще одно событие середины десятилетия повлияло на творчество абстрактных экспрессионистов – ядерные взрывы в Хиросиме и Нагасаки. Всеобщий ужас и холод, возникавшие при упоминании ядерной бомбардировки и холодной войны перенесены Ротко в образность архаического мифа.

Рассмотрим одну из работ периода сюрреалистического мифотворчества Ротко – «Sacrifice of Iphigenia» («Жертвоприношение Ифигении») 1942 года. Она написана под впечатлениями от текстов Эсхила, но ее образность также явно соотносится с влияниями времени. По композиции и формообразованию работа напоминает сюрреалистические мифические композиции Аршила Горки, но что касается колористической гаммы, то здесь Ротко остается верен себе и своим экспериментам, начатым еще в 1930-х годах. Его палитра все та же: много охристого, желтого и красного. Картина словно пламенеет, что соответствует заданной названием темы жертвенности. По мифу Ифигения, самая красивая дочь Агамемнона, должна была быть принесена в жертву Артемиде, чтобы утихомирить гнев богини. Тема воинственности, гнева и мотив жертвы поддержаны в первую очередь именно колоритом в данной работе.

Стоит отметить, что интерпретация работ Ротко данного периода осуществляется в первую очередь благодаря заложенному в них автором смыслу, который отражен в названии, а также благодаря исключительному и экспрессивному живописному почерку художника. Колорит Ротко не

⁴⁸ Коллекция Марка Ротко. Портал Национальной галереи искусств Вашингтона. URL: http://www.nga.gov/content/ngaweb/features/slideshows/mark-rothko.html#slide_15. (Дата обращения: 21.04.2017).

претерпевает больших изменений, и то, что художник выражал с его помощью в серии «Subway», становится выраженным и здесь. К тому же, нам известны высказывания самого Ротко о живописи и ее темах. В данном случае, Ротко говорил о том, что стремился не к описанию конкретного мифа, в данном случае, мифа об Ифигении, а его духа, сконцентрированного в самих основах мифа.

Следующей работой к рассмотрению взята еще одна работа мифического характера – картина 1946 года «Vision at end of day» («Видение в конце дня»). Это произведение отсылает то ли к чему-то фантастическому, едва уловимому, то ли к видениям первобытной, первоосновной жизни. Здесь сохраняется пейзажность – четкое противопоставление красного и черного на заднем плане создают впечатление горящего заката. Фигуры, обозначенные в центре, создают впечатление некоего универсального символа женского и мужского начал, первоформ жизни. Колорит картины ограничен тремя цветами – красным, черным и белым. Эти цвета одни из первоосновных цветов в истории человечества. Их язык выразителен, символичен. Они красноречивы, что передается картине в целом.

Еще одна характерная для данного периода работа – «Vessels of Magic» («Сосуды магии») 1946 года. Ее образы и линии снова отсылают к творчеству Аршила Горки. По сравнению с предыдущими работами в данном случае колорит произведения приглушен. Многократное тонкое наложение живописного слоя с тонкой нюансировкой создает переливающееся живописное поле. Создается впечатление мерцания, будто образы погружены в воду, как некие первичные организмы, несущие в себе будущее развитие жизни. Возможно, именно так стоит интерпретировать название – как сосуды, содержащие магию жизни.

Уже в середине десятилетия, в 1945-46 годах, параллельно с созданием вышеописанных работ, Ротко переходит к новым экспериментам. Он уходит в сторону полного отказа от фигуративности, пишет линии и простые формы. Предшествующие этому биоморфные образы были заменены на формы без четкого контура, простые, словно первоэлементы. Для художника наиболее важными становятся фактура, нанесение самого живописного слоя. Этот переходный период от фигуративности к полной абстракции – цветовому полю Ротко, носит название мультиформ. В статье 1947 года «Подсказки для романтиков» он писал следующее: «О формах: они – уникальные элементы в уникальной ситуации. Они – организмы с силой воли и страстью к самоутверждению. Им свойственна внутренняя свобода передвижений, отсутствие необходимости согласовываться или нарушать что-то в привычном мире. У них нет прямой ассоциации с каким-то конкретным реальным явлением, но в них легко распознать сам принцип и страсть организмов»⁴⁹.

Полностью отсылки на мир мифа, ассоциации с реальными формами исчезли из творчества Ротко к концу десятилетия. Период мультиформ продлился до 1949 года. За это время художник раскрыл для себя новое осмысление роли плоскости картины и цвета. Изменились также масштабы его работ. Если ранее картин крупного формата было очень мало, то к концу 1940-х годов такие работы становятся основополагающими в его творчестве.

Живопись становится еще более послойной. Краска словно пропитывает холст, растекается по его поверхности. Контур формы расплываются, фигуры статичны, но при этом зыбки. Внимание Ротко перемещается на плоскостность живописного пространства и цвет. Эти формы и их цвет становятся главным инструментом выражения эмоции.

⁴⁹ Гесс Б. Абстрактный экспрессионизм. М.: 2008. С. 42.

Большинство работ данного периода, как было указано выше, крупноформатны. При этом, Ротко все чаще выбирает вертикальное положение холста и перестает пользоваться рамами, картины остаются свободными, нескованными четырьмя жесткими линиями по краям, что позволяет живописному пространству становится ближе к зрителю.

Подходить к интерпретации данных работ непросто. Можно сказать, что тематика работ – выражение сильных эмоций, переживаний, обращение к человеческому духу – остались в его творчестве. Прежде всего, это подтверждает то, что сам Ротко говорил о своих работах. Его суждения в целом не менялись со временем. Кроме этого, Ротко остается верен своей палитре. Ротко говорил о своем выборе цвета так: «Я использую цвета, которые уже прошли через свет дня и через состояния ума человека. Другими словами, мои цвета – не цвета, а лабораторные инструменты, изолированные от всех случайностей или примесей, которые обладают подлинностью или непорочностью»⁵⁰. Интерпретация осложняется отсутствием названий работ. Ротко либо оставляет их без названия, либо обозначает как «мультиформы», либо дает работам номера. В дальнейшем Ротко также будет идентифицировать работы только по номерам или по цветам.

Одна из первых работ периода мультиформ – «Untitled» («Без названия») 1947 года. Эта картина крупного формата, вертикально расположенная. В ней еще заметны некоторые отголоски предыдущего периода – мультиформы напоминают некоторое движение абстрактных пятен, схожих с его первоорганизмами периода мифотворчества. Однако здесь форма лишена каких-то границ, линий. Это пятна цвета, расплывающиеся по всему живописному пространству. Нельзя не отметить

⁵⁰ Цитаты Марка Ротко. Онлайн-журнал Orloff Magazine. URL: <http://orloffmagazine.com/content/tishina-tak-tochna-glavnye-citaty-marka-rotko>. (Дата обращения: 10. 04. 2017.)

подход к работе с красочным слоем. Наложение краски становится тонким, просвечивающим, что создает впечатление мерцания, исходящего света. В остальном же колорит по-прежнему тяготеет к охристым и красным тонам, с примесью желтого, коричневого. Синий и зеленый цвета выступают в качестве акцентов.

Две работы 1949 года – «No. 8» и «No. 19» являются переходной стадией между периодом мультиформ и цветовым полем. Здесь мультиформы тяготеют к геометричности, разбивают холст на небольшие участки, но без четких границ. Работы пульсируют светом, при детальном рассмотрении можно рассмотреть множество тонов, проходящих друг через друга. Но главным здесь все же является именно выделение цветочных полей. Это уже не абстрактные формы, стремящиеся расплыться на холсте. Это явление возникновения цветочного пространства. Цвет в работах Ротко будто самореализуется на холсте, всплывая полями на поверхность картины.

Ближе всего к наступающему периоду цветочного поля – классического в творчестве Ротко – выглядит картина «No. 8». По своему композиционному построению она больше похожа на более поздние работы 1950-х годов.

За одно десятилетие – 1940-е годы – Ротко прошел через два творческих этапа и вышел к нахождению своего стиля. Он успел окунуться в сюрреализм с его бессознательным и архаичным, к мифотворчеству и поискам первооснов мифа и бытия, в создание новой абстрактной мультиформы. Все это позволило Ротко путем эксперимента отточить свое живописное мастерство, а также выйти за пределы обычного пространства картины. Работая с этим в дальнейшем, Ротко придет к еще большему усложнению цвета, но при этом его очищения от всего лишнего, а также к переосмыслению пространства в целом, не только в самой картине, но и в окружении нее.

Живопись цветового поля

Последним этапом в творческом пути художника стала так называемая живопись цветового поля. Пройдя путь от предметности в живописи до ее полного растворения, Ротко удалось очистить пространство картины, представить его плоским, но в то же время глубоким. Глубину этим полотнам в первую очередь придал цвет. Множество красок раз за разом наносились автором одна поверх, очень тонко. Это позволило добиться эффекта свечения и тончайшей цветовой нюансировки. Живопись цветового поля Марка Ротко представляет собой абстракцию как самоцель⁵¹.

К первым полотнам в таком формате Ротко приступил на рубеже 1940-1950-х годов. С начала 1950-х его картины становятся пропорциональными и гармоничными. Главным отличием подхода Ротко стала полная абсолютизация звучания цвета.

Свое отношение к крупному формату Ротко объяснил в самом начале этого этапа – в 1951 году. «Я пишу очень крупные картины. Я осознаю, что с исторической точки зрения функция создания крупных картин – это создание чего-то грандиозного и помпезного. Однако причина, по которой я пишу их, полагаю, это относится и к другим художникам, которые мне известны, – именно в том, что я хочу быть чрезвычайно интимным и человеческим. Писать маленькую картину – значит поместить себя за пределы своего существования, взглянуть на бытие словно через видоискатель увеличительного прибора или микроскоп. Однако, когда рисуешь большую картину, ты находишься в ней. Ты уже не властен над нею»⁵². Шестаков поясняет крупный формат как стремление к подавлению зрителя и выражение больших амбиций художника, однако обосновать этот выбор

⁵¹ Игнатов И. О. Проблемы пространства и цвета в позднем творчестве М. Ротко. Автореферат на соиск. уч. степ. канд. иск. М.: 2013. С. 17.

⁵² Гесс Б. Абстрактный экспрессионизм. М.: 2008. С. 72.

большого формата пытались иными вещами. «Например, Клемент Гринберг доказывал, что живопись не должна давать иллюзию глубины, а в таком случае для компенсации масштабности она не имеет иного выбора, как расти в ширину и в высоту»⁵³.

Его картины, начиная с 1950-х годов, можно сравнить с алтарными образами. Они масштабны и всеобъемлющи. Их влияние на зрителя крайне эмоционально. Для установления контакта со зрителем в картине наиболее важными являются композиция и цвет, и в этом отношении Ротко показывает себя настоящим мастером. Его цвет уникален, а композиции выверены, прописаны с точностью. В отношениях с цветом в этот период творчества Ротко достигает поразительного люминесцирующего эффекта, его цвета подвижны, они живут на полотне.

Трактовать работы этого периода становится еще сложнее. И не только потому, что теряется идентификация того, какой смысл в них заложен: он велик, но не выразим. Дело скорее в том, что эти работы не поддаются какому-то описанию. Их необходимо наблюдать и воспринимать на чувственном уровне. Ротко обращается не к разуму человека, но к его внутреннему миру. Главной целью Ротко как художника становится прямое обращение к зрителю. Он стремится убрать все преграды, все наносное, все условности с живописного пространства для того, чтобы передавать человеку эмоцию напрямую. Жизнь и действие заключается в самом красочном слое, в этих цветовых сочетаниях, в мерцаниях полупрозрачных тонов, множественно наложенных один на другой. Именно для этого Ротко отказался и от сюжета, и позднее от формы. Как говорил сам Ротко: «Картина живет общением, расцветая и оживая в глазах внимательного зрителя. И там

⁵³ Шестаков В. История американского искусства. В поисках национальной идентичности. – М.: 2013 г. С. 300-301.

же она умирает»⁵⁴. Сам Ротко практически не высказывался о смысле своих работ, о заложенном в них посланиях, но он верил в их потенциал метафизического значения.

Ротко стремился к созданию не просто средства общения, но картины как отдельного живого существа. Его произведения не были замкнутыми. Отказавшись от рам, Ротко в процессе своего творческого развития в конечном итоге добился того, что его работы стали влиять на окружающее пространство. Сам Ротко стремился к таким взаимоотношениям между картиной и пространством, когда картина становится не частью пространства, а его доминантой. Он добивался на выставках получения отдельного помещения для своих работ, с особенным вниманием относился к освещению, давал рекомендации относительно правильного расстояния, с которого следует рассматривать работу. Такое внимание говорит о том, что для Ротко его картины были чем-то большим, чем результатом труда. В них вложено слишком много для того, чтобы их существование оставлять на волю случая. Его работы словно аккумулируют в себе окружающие свет и энергию для последующего излучения, этого нельзя бы было добиться, если бы Ротко подходил к своим работам иначе, ведь воздействие картины состоит не только в самом цвете, красочном слое и контрастах, а в той энергии, что в них вложена. «Он стремился воплотить нужную ему эмоциональную атмосферу путем наиболее полного заполнения стен своими полотнами, которые формировали бы духовное пространство»⁵⁵.

Ротко словно самоустраняется из своих же работ. Он дает зрителю возможность обратиться к его картине напрямую. Его почерк незаметен, так как наложение краски настолько тонкое, пигменты так втерты друг в друга,

⁵⁴ Exhibition catalog «15 Americans». MoMA, Exh. No. 507. April 19 – July 27. 1952. P. 18/

⁵⁵ Игнатов И. О. Проблемы пространства и цвета в позднем творчестве М. Ротко. Автореферат на соиск. уч. степ. канд. иск. М.: 2013. С. 20.

то появляется ощущение жизни этой краски, этих цветов самих по себе. Картины создают у зрителя впечатление «присутствия отсутствующей вещи»

56

В 1960-х Ротко еще больше приближается к некой религиозности. Его работы становятся сложнее, так как в них уже непросто отделить один цвет от другого. Колорит в работах строится не на сопоставлении цветов, а на тонком соединении друг с другом оттенков одного цвета, что непросто как для исполнения художником, так и для восприятия зрителем. Палитра становится темной, хотя при этом нельзя сказать, что его творчество помрачнело и он начал писать только в черных тонах. Да, в этих работах уже нет люминесцентного свечения прошлого десятилетия, здесь складывается впечатление вбирания картинами света в свое пространство. Кристофер Ротко, сын художника, искусствовед и глава фонда Ротко, говорит об этих произведениях, как о работах, которые носят «отражающий характер»⁵⁷. Эти работы стремятся к абсолютному владению внимания зрителя.

Результатом работы с пространством Ротко стало создание таких проектов, как серия работ для ресторана Four Seasons, серии для Гарвардского университета и оформление капеллы в Хьюстоне. Последняя стала истинным триумфом художника, полным выражением того, как он сам представлял себе свое творчество, как он видел его экспонирование. Эта работа стала практически завершением долгого творческого пути Марка Ротко.

Рассмотрим одну из ранних работ периода живописи цветового поля – «Untitled» 1952-1953 годов. Эта работа по сути одна из первых такого крупного масштаба. Всего две работы этих лет выполнены в таком размере.

⁵⁶ Сомскова О. А. Художественная реальность абстрактного экспрессионизма. Портал научных статей Cyberleninka. URL: (Дата обращения: 05. 03. 2017.)

⁵⁷ Ротко К. Марк Роткою К 100-летию со дня рождения. Материалы международной конференции. С. 100.

Необычным в данном случае также является то, что выбрано горизонтальное расположение холста. В дальнейшем будет лишь несколько работ такой направленности. Ее боковые грани из-за своей удаленности друг от друга выходят за рамки обозрения картины, что создает впечатление еще большего ее расширения и выплескивания цвета за границы работы.

Критики и искусствоведы очень по-разному интерпретируют работы Ротко данного периода. Наиболее часто встречается мнение, что Ротко отталкивался от христианской тематики, а его работы 1950-1960-х стали подобием алтарных образов. Некоторые даже усматривают, к примеру, в работе «Untitled (Violet, black, orange, yellow on white and red)» («Без названия (Фиолетовый, черный, оранжевый, желтый на белом и красном)») 1949 года метафорически охваченные циклы жизни от колыбели до могилы⁵⁸. Поле трактовок безгранично.

Говоря о религиозном характере творчества Ротко данного периода, следует обратиться к его позднему творчеству. К примеру, к работе «Untitled» («Без названия») 1969 года. В этой работе как раз наблюдается указанное нами ранее стирание границы между оттенками цвета. Работа величественна, здесь будто отброшено все лишнее, очищенное живописное пространство, в котором остается лишь главное и вечное. Глубина цвета поразительна. Картина словно выражает божественное безмолвие. Очень верно в данном случае высказывание Купряковой: «Работы Ротко для созерцания, черпания в них вдохновения, но не для описания»⁵⁹.

Последний и самый зрелый период творчества Марка Ротко стал вершиной не только всего его творческого пути, но и одной из вершин

⁵⁸ Блессинг Дж. Марк Ротко. Портал Музея Гуггенхайм. URL: <https://www.guggenheim.org/artwork/3533>. (Дата обращения: 13. 11. 2016).

⁵⁹ Купрякова В. С. «Живопись цветового поля» М. Ротко. Портал научных статей Cyberleninka. URL: (Дата обращения: 14. 10. 2016 г.)

абстрактного экспрессионизма и всего мирового искусства. Отношение Ротко к живописной поверхности уникально. Его цветовые сочетания, контрасты, которые он создает поразительны и уникальны. Создав свой собственный стиль работы с краской – кропотливый, тонкий и вдумчивый, но при этом полный экспрессии Ротко добивается удивительной глубины своих по сути плоскостных абстракций. Начав с глубины, излучающей свет, с цветов, которые этот цвет аккумулируют в себе и выливают на поверхность, Ротко пришел к глубоким синим, черным и серым оттенкам, и пространство его картин стало невероятно погружающим в себя зрителя, при этом не кричащим, а сосредотачивающим в себе великое безмолвие. Это безмолвие в конечном итоге позволяет человеку вернуться к истинному, к тому, что хранится в самой глубине его души. К такому воздействию своих работ Ротко шел на протяжении всего своего творческого пути.

Начав с фигуративного искусства, Марк Ротко работал с образами реального мира в экспрессионистской манере, создавая особое мироощущение в своих картинах. Он хотел выразить боль, страх, угнетенность мира и людей, его населяющих. Великая депрессия довлела над обществом Америки, и Ротко не мог не откликнуться на подобный эмоциональный фон. К тому же его личная неустроенность находила себе выражение в работах раннего периода, где люди одиноки и безлики.

С приходом Второй мировой войны Ротко и некоторые другие художники отказываются от былого изображения сцен окружающего, ими решено обратиться к чему-то всеобъемлющему, к тому, что соразмерно может выразить все ужасы, боль и страх от войны, охватившей весь мир. И этим чем-то стал миф, вернее его самая глубокая суть. Обращение к первобыту, примиту и архаике, выраженное в тенденциях сюрреализма привело к созданию метафорических работ. Писать определенное

историческое событие нет смысла, необходимо проникнуть во вневременную суть такого явления как война. Именно к этому стремился на тот момент Ротко. Впоследствии он пошел еще дальше, упрощая образы для большей выразительности эмоционального. Он стремился завладеть вниманием зрителя, устранить любые препятствия между смотрящим и картиной. В конечном итоге это привело к очищению – отказу от фигуративности, более того – отказу от образа и формы. В его картинах остается лишь цвет и композиция – два инструмента, оказывающих первостепенное влияние на зрителя. Отринув все лишнее, Ротко пришел к плоскостности в своих работах. Но удивительным оказывается то, что не смотря на эту визуальную плоскость, картина сохраняют в себе огромную смысловую нагрузку и глубину. Невероятно тонкая работа с цветом создает впечатление безграничности пространства. Даже дойдя до самого темного периода в своем творчестве, Ротко сохранил эту глубину и смысловую наполненность. Несомненно, именно его ум и личность наделили цветовые поля глубиной большей, чем просто тонкостью цветовых моделировок и необычностью контрастных решений.

В заключении хотелось бы привести цитату другого очень талантливого колориста из среды абстрактных экспрессионистов Роберта Мазервелла: «Благодаря своей серьезности и безраздельной преданности искусству Ротко способен вобрать в свой творческий арсенал все, что представляется ему значимым в современном искусстве, и сделать это последовательнее и оригинальнее, чем сделал бы любой из его собратьев по цеху... Как личность Марк Ротко самый глубокий из всех американских художников, живых или мертвых»⁶⁰

⁶⁰ Сандлер И. Марк Ротко. В неведомый мир. 1949-1969. Каталог выставки ЦСИ «Гараж». М.: 2010. С. 37.