Д.Ю. БЛИЖИНА
Аспирант кафедры семиотики и общей теории искусства Московского государственного университета
e-mail: dariayurievna@gmail.com

D.Y. BLIZHINA
Graduated student at the department of semiotics and general theory of art of Moscow state University
e-mail: dariayurievna@gmail.com

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АБСТРАКТНОЙ ЖИВОПИСИ: ЭКСПРЕССИВНАЯ И ГЕОМЕТРИЧЕСКАЯ АБСТРАКЦИЯ В РАБОТАХ ФРАНТИШЕКА КУПКИ И КЛИФФОРДА СТИЛЛА

ABSTRACT PAINTING STYLISTIC FEATURES: EXPRESSIVE AND GEOMETRIC ABSTRACTION IN THE WORKS OF FRANTISEK KUPKA AND CLIFFORD STILL

В статье рассмотрены основные тенденции развития абстракции в момент ее зарождения в Европе начала XX в. и «второй волны» — в Америке 40–50-х гг. Выполнен анализ произведений Франтишека Купки и Клиффорда Стилла с точки зрения формальных признаков геометрической и экспрессивной абстракции.

The article discusses main trends in the abstraction development, namely at times of its origination, the 20th century for Europe and 40–50s for the «second wave» in America. The author analyzes works of Frantisek Kupka and Clifford Still for formal indicators of geometric and expressive abstraction.

Ключевые слова: абстрактная живопись, геометрическая абстракция, абстрактный экспрессионизм, Франтишек Купка, Клиффорд Стилл.
Keywords: abstract painting, geometric abstraction, abstract expressionism, Frantisek Kupka, Clifford Still.

Появление абстрактной живописи было подготовлено всей духовной атмосферой конца XIX — начала XX в., революционными потрясениями в обществе и науке, технике, поисками новых направлений изобразительного искусства, философскими и религиозными размышлениями о судьбах культуры. На протяжении XX в. становление новой картины мира прослеживается во всех сферах культуры: эксперименты по расщеплению ядра атома; обоснование теории относительности; интерес к психоаналитике, стимулировавшей исследования подсознательного в психике; упрочение киноискусства — эти и другие реалии определили совсем другой уровень и масштаб современной эпохи, ее новый образ. В этот новый образ наиболее убедительно вписывается и абстракционизм.

Большинство исследователей, формировавших отдельные траектории художественных циклов в культуре Европы, относили искусство XX века — с теми или иными оговорками — к «зоне замораживания», деструкции, кризиса. Об исчерпанности содержания искусства в прошлом столетии, исчерпанности художественного творчества, недостаточности его внутренней судьбы писали О.Шпенглер, Н.Бердяев, Т.Адорно. По мнению Бердяева, кризис искусства носил не только внешний, но и внутренний характер. Становление новой картины мира, в первую очередь, повлияло на внутри-психический мир человека, лишив его естественности, непосредственности и полноты переживания жизни, свойственной первичному, мифологическому сознанию. В статье «Кризис искусства» Бердяев пишет: «Слишком свободен стал человек, слишком опустошен своей пустой свободой, слишком обессилен длительной критической эпохой. И затосковал человек в своем творчестве по органичности, по синтезу, по религиозному центру, по мистерии» [1]. Несколько иной подход намечает Х.Ортега-и-Гассет. Испанский теоретик оценивал начало XX века как время энергичных поисков, как рождение «новой души» культуры.

Несмотря на противоречивость подходов и оценок разных авторов, все они разделяют мнение, что XX век является переломной, знаковой эпохой для истории человечества и для всех форм его культурной жизни. Сегодня вопрос осознания перемен, произошедших в прошлом столетии, стоит особо остро. Речь идет не только о суммирования достижений или потерь в культуре XX в., но и о возможности прогнозирования перспектив творческого развития. В таком контексте особое значение приобретает философский, эстетико-искусствоведческий анализ конкретных художественных направлений, в частности, абстракционизма.

Было бы ошибкой полагать, что сама идея абстрактного отображения мира является продуктом новейшего времени. Разные формы абстрагирования проявляли себя на протяжении всей эволюции человечества. Первое упоминание об этом художественном направлении относится еще к каменному веку. Вполне отчетливо абстракция как данность читается: а) в геометризированных символах; б) геометрических изображениях орудий труда; в) формальной стилизации изображения самого человека. Принцип такого изображения состоит в преобразовании конкретного объекта в знак-символ. Причиной является символизация реальных объектов как условий знакообразования, участвующих в решении практических проблем. Так или иначе принципы геометризации встречаются фактически у всех народов земли. Там же, где необходимость непосредственной визуальной абстракции отсутствует, уровнем абстракции выступают законы композиционного построения.

Зарождение абстрактной живописи в XX веке исследователи объясняют стремлением художников найти наиболее выразительные средства. По мнению В.Турчина, абстракция есть не что иное, как жажда создания новых знаков. Они всегда находились «в глубине души человеческой» [2] и в какой-то момент проявились в творчестве. Уже на этапе становления в стилистике абстрактного искусства обозначились две основные тенденции: экспрессивная (живописная, «биоморфная») и рационалистическая (геометрическая) абстракции.

В направлениях модернизма геометрический метод в искусстве объединил орфизм, синтетический кубизм, неопластицизм, лучизм, супрематизм и американскую «школу западного побережья». С экспрессивным течением связана лирическая абстракция В.Кандинского, абстрактный экспрессионизм Д.Поллока, визуальные медитативные композиции М.Ротко.

В экспрессивной или живописной абстракции, в первую очередь, проявлена доминанта цвета. Цвет здесь — выражение настроения и источник символических коннотаций. Художник не заботится об «объективности» символики: в живописной абстракции, в первую очередь, важны именно ассоциации автора. Вообще, идея «дешифровки» дискурса произведения более характерна для геометрической абстракции, чем для экспрессивной, где зрителю предоставлен материал для свободной чувственной интерпретации. Живописная абстракция психологична и субъективна — как на этапе создания, так и на этапе восприятия.

Начиная с произведений Поллока, в абстрактном экспрессионизме устанавливается тенденция крупного формата. Этот прием направлен на создание всеобъемлющей среды, захватывающей зрителя и погружающей его в водоворот чувств, переживаний и ощущений.

Отличительная черта экспрессивной абстракции — подчеркнуто индивидуальная линия, особой фактуры и текстуры, мазок, по которому во многих случаях можно безошибочно определить автора произведения. Цвет, линия и фактура — основные выразительные элементы в живописной абстракции, а композиция, пропорции и пространственная ориентация — в геометрической.

Геометрия, играя особую роль в искусстве, дает выход в иной мир, который противопоставляется внешней видимой реальности, где в возвращении к простым и неизменным форм-знакам транслируется эволюционный информационный код, универсальный язык передачи информации.

Геометрический орнаментальный стиль — наиболее архаичный стиль культуры, демонстрирующий собой наглядную систему осмысления человеком процесса жизни, пронесенную через всю историю культуры и социального развития общества. Формы и принципы построения орнаментальных композиций — воплощение символического содержания, закодированный ментальный материал. В связи с этим, интересно рассмотреть представителей абстракции, сочетающих в своем творчестве элементы как геометрического, так и экспрессивного направления.

Франтишек Купка работал в Париже в 1-й половине XX века, когда все большее влияние завоёвывала геометрическая абстракция. Во время всеобщего стремления к упрощению форм Купка создавал вибрирующие, наполненные цветом, очень личные полотна «Индийский мотив», 1921; «Ярмарка», 1921, и др. В их ритмике, контрастах, напряжении форм и силовых линиях композиции — отсылки к силуэтам древних храмов, к мифологическим сюжетам, ощущению единства с миром.

Однако Купка создает и композиции, в которых используются только прямые линии, с заметным предпочтением вертикалей: «Синие и красные вертикали» (1913), «Планы» (1945), и «Вибрирующие линии» (1948).

Исследователь Мишель Сёфор представляет Купку «своего рода готическим художником», который либо строит «твердые, но очень образные соборные нефы», либо изливает свое вдохновение в то, что мож-

но назвать «полифоническими» картинами, «горящими огнями витража, светящимися, сияющими» [3].

К середине XX века центр развития абстрактной живописи перемещается в Нью-Йорк. Ведущее место на втором этапе развития абстракции заняло экспрессивное, живописное, «биоморфное» направление, проявившееся в творчестве В. де Кунинга, Д.Поллока, М.Ротко. Одним из ярких представителей абстрактной живописи США середины XX в. стал Клиффорд Стилл. Именно на его живописной манере формируется так называемая «Тихоокеанская школа» или «Школа западного побережья». Исследователь Мишель Сёфор допускает, что искусство Клиффорда Стилла изначально могло быть коммерческим проектом, результатом взаимодействия творчества и рекламных технологий, спекуляций на арт-рынке и продуманных стратегий повышения популярности. Однако он отмечает и несомненную оригинальность работы К.Стилла, заметную даже в годы повсеместных творческих экспериментов: «Даже для глаз, привыкших к самым радикальным проявлениям абстрактного искусства, работа Стилла становилась своеобразным шоком» [3]. Разработка манеры Клиффорда Стилла пришлась на время, когда холсты Поллока и Хоффмана взрывались буйством красок, хаосом форм и цветов. В 1940–50-х годах в художественных мастерских Нью-Йорка краску капали, проливали, выдували из трубки, а формы «нападали» друг на друга, соперничая за пространство холста. Будто в противовес общей тенденции, К.Стилл в работе «Без названия» 1951-го года утверждает свой особенный, спокойный, выдержанный стиль.

«Без названия» 1951-го года и «1952-А» 1952-го — это холсты скорее философского, нежели исповедального характера.

Большинство картин Стилла не имеют названий, им даны лишь цифрово-буквенные обозначения, где цифра — это год создания, а буква — порядковый номер.

При беглом взгляде, «Без названия» 1951-го года читается как сплошной черный фон. Однако одинокая красная линия вдруг разрезает наметившуюся уже плоскостность, создавая прорыв, уводя взгляд в глубину. Следом возникает ощущение, что верхний черный слой — лишь один из многих, что под ним скрывается некая тайна — что-то внутреннее, живое. Тонкая красная линия — это и есть само произведение, на которое зрителю удалось взглянуть сквозь маленький разрыв в краске, к которому он смог лишь слегка прикоснуться. Эта картина — предвестник

зрелого стиля К.Стилла, его знаковых работ, характеризующихся именно такой многослойностью выражения.

Основной «персонаж» произведений К.Стилла — «цветовое поле» или фигура чистого цвета, заряженная определенным «звучанием».

В «Без названия» 1959-го года, как и во всех картинах зрелого стиля Стилла, есть доминантный цвет и доминантная форма, определяющие дискурс изображения. По всем правилам классического искусства, характер и глубина переживаний «главного персонажа» подчеркиваются окружающим его фоном. Противопоставление фигуры и фона строится как по цвету фигур, вызывающему первые автоматические ассоциации, так и по характеру контура. Контур основной фигуры, с одной стороны, хаотичный, неровный, «вибрирующий» от взаимного напряжения двух противонаправленных сил. С другой стороны, его форма напоминает геометризированные мазки, оставляемые ровной широкой кистью или мастихином. Линия контура основной фигуры строго подчинена определенному ритму — как в своих внутренних движениях, так и в отношении к композиции в целом. Драматургия противостояния фигуры и фона вызывает ощущение «облупившейся штукатурки», отсылая зрителя к эстетике промышленности, вызывая размышления о «закрашивании»: наложении верхнего, искусственного слоя на нечто естественное, живое, настоящее.

Начиная с 50-х годов, произведения К.Стилла обращены к исследованию напластования цивилизации на естественные проявления бытия и сознания человека, но, в то же время, напоминают, что это напластование — лишь тонкий слой, при определенных обстоятельствах слетающий с человека также быстро, как пигменты алсекко со стен. Эффект от работ Клиффорда Стилла достигается и благодаря их размерам: высота холста «Без названия» 1951-го года — 2 метра, а «Без названия» 1959-го — 3 метра. Такой формат позволяет автору создавать настоящую живописную среду, в которой зритель получает яркие переживания от драматического контраста фигур и может рассматривать контур, за которым подразумевается «что-то еще».

Одним из распространенных взглядов на искусство является убеждение, что оно должно наследовать реальный мир. Однако искусство не может с успехом выполнить свои важнейшие задачи и функции, если оно просто воспроизводит, копирует окружающую действительность. В контексте развития абстрактного искусства, основным призна-

ком живописного произведения является способность освоения, осмысления и выражения реальности в художественно-образной форме, где сами средства выражения играют основную образную роль.

Сегодня интерес к абстракционизму обусловлен многими причинами: принципиально новым подходом к возможностям художественного произведения; шансом воплощения принципов абстракционизма практически во все виды изобразительного искусства; способностью средствами абстракции вести «духовный» диалог между творцом и миром.

Абстракция в изобразительном искусстве как революционное явление в художественной культуре побудило художников к новым поискам, а исследователям открыла новые грани понимания творчества и внутреннего мира человека.

Список литературы:

1. *Бердяев Н.А.* Кризис искусства. (Репринтное издание). — Москва, 1990. — С. 3.

2. *Турчин В.С.* По лабиринтам авангарда / В.С.Турчин. — Москва, 2013. — С. 17.

3. *Seuphor Michel.* Dictionary of Abstract Painting: With a History of Abstract Painting. Tudor Publishing, 1957. Questia. — URL: www.questia.com/read/6727100/dictionary-of-abstract-painting-with-a-history-of (дата обращения: 06.02.2020).