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*

# НЬЮ-ЙОРКСКАЯ ШКОЛА АБСТРАКТНОЙ ЖИВОПИСИ: СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РАБОТ ФРАНЦА КЛАЙНА И ПЬЕРА СУЛАЖА

# NEW YORK SCHOOL OF ABSTRACT PAINTING: STYLISTIC FEATURES OF WORKS BY FRANZ KLINE AND PIERRE SOULAGES

Статья посвящена стилистическим особенностям Нью-Йоркской школы абстрактной живописи, рассмотренным в контексте разделения абстракции на геометрическую и экспрессивную. Проведен формально-стилистический анализ работ Ф.Клайна и П.Сулажа.

The article is devoted to the stylistic features of the New York School of abstract painting, which is considered into context of separation into geometric and exspressive. Author analyse works by F.Kline and P.Soulages for characteristic aspects of style.

**Ключевые слова:** геометрическая абстракция, нью-йоркская школа, абстрактный экспрессионизм, Ф.Клян, П.Сулаж.
**Keywords:** geometric abstraction, New York school, abstract expressionism, F.Kline, P.Soulages.

Абстрактная живопись вошла в мир искусства как особый способ выражения, позволяющий художнику не копировать творения природы, а изображать состояния индивидуальных творческих поисков.

Она позволяет создавать произведения, в центре которых — ощущение, проживание художником самого себя, событий, периода времени, экзистенциальный опыт самосозерцания. Абстрактная живопись может стать уникальным документом эпохи, где в линиях, цветах и композиции зашифровано сообщение о состоянии культуры. Расшифровав это сообщение, исследователь может дополнить картину культурного периода субъективным опытом художника — участника событий.

Другой актуальной особенностью художественной абстракции является ее гештальт значение, понимание которого важно для рассмотрения формальных структур более общего порядка — предметно-пространственной среды, где большую роль приобретают выразительные средства формы, построенные на ассоциативных принципах визуальной эстетики.

Абстрактная живопись в своих современных формах была изобретена в начале XX века, но стремление к абстракции — неотделимая часть изобразительной деятельности человека. Уже в прошлых тысячелетиях, например, на стенах пещер Руффиньяк и Шульган-Таш, человек выражал свои представления о мире через абстрактные структуры: «макароны», спирали, линии. Абстрагирование как способ выражения меньшими средствами большего объема содержания заложено в структуру символа. Символ как смысловое поле, разворачивающееся вокруг центрального, стрежневого значения, может быть интерпретирован множеством вариантов: в разные времена или под разными методами проявляя различные аспекты. Чарльз Сандерс Пирс (1837–1914), логик, определял символы как знаки с планом выражения, которые могут меняться по содержанию.

С этой точки зрения, абстрактная живопись также наделяет изображение символическим содержанием. Являя собой наглядный продукт живописного мастерства, она отсылает к множеству смыслов, ощущений и переживаний, рассказывающих о субъективных состояния человека, и может быть интерпретирована разными путями. При этом ни один из них не может быть назван единственно верным или категорически неправильным. Появление абстрактной живописи стало результатом культурного сдвига и изменений в восприятии, произошедшего на рубеже XIX–XX вв. Одной из основополагающих доктрин нового мира стала «теория иероглифов» Г.Гельмгольца, разработанная около 1878 года, утверждавшая автономию мира чувств: «Ощущения чувств для нас

только символы внешних предметов, они соответствуют им настолько, насколько написанное слово или звук соответствует данному предмету. Ощущения чувств сообщают нам об особенностях внешнего мира, но они делают это не лучше, чем мы можем сообщить слепому понятие о цветах» [1], то есть чувственные впечатления могут служить лишь отметками качеств внешнего мира, они — иероглифы, истолкованию которых следует учиться из опыта. Главный тезис концепции Г.Гельмгольца — «отсутствие ближайшего соответствия между качествами ощущения и качествами объекта» [1, с. 202]. Своей теорией Гельмгольц разъединил мир объектов и мир внутренних чувств, создав представление об автономной внутренней реальности. Опосредованное влияние теории иероглифов Г.Гельмгольца на абстрактную живопись было также сильно, как непосредственное влияние его работ по физиологии зрения — на импрессионизм.

Также новое для XX века представление о жизни было изложено А.Бергсоном в книге «Творческая эволюция» 1907 года издания. Предмет исследования в «Творческой эволюции» — жизнь человеческого сознания. Основными характеристиками сознания А.Бергсон определяет «длительность» или непрерывную изменчивость сознания. Длительность — это также атрибут времени, которое понимается им как «живое», субъективное время. Идеи времени как «целостного потока» созвучны теории относительности, они позволили художникам по-другому взглянуть на мир, нежели через призму «ньютоновского», дискретного времени.

Таким образом, абстракция формировалась в атмосфере все большей интроспекции, интереса к психологии и состояниям сознания, расцветавшей среди творческих кругов. В общем виде эта тема ближе к феноменологии истолкования искусства. Это выразилось в создании живописи, предметом которой стали чувства и ощущения художника, а для выражения этого предмета использовались чисто живописными средства — цвет, форма, композиция.

Уже на первом этапе абстракция получила своеобразное типологическое разделение у двух пионеров абстрактного искусства: В.Кандинского и П.Мондриана. Экстравертный тип художника — это В.Кандинский: яркий, харизматичный, склонный к организаторской деятельности, частым путешествиям и насыщенной личной жизни. Художник же более интровертный, склонный к уединению и постоянству, —

это П.Мондриан. П.Мондриан и В.Кандинский представляют два разных типа человеческого гения: бесконечное терпение и яркая активность. В соответствии с темпераментом, зритель будет притягиваться к одному или другому или, возможно, к каждому по очереди, в зависимости от событий и переживаний, актуальных для него в данный момент. Как пишет исследователь Мишель Сёфор, «если жизнь зрителя в данный момент — это труд пчелы, перегонка капли за каплей какой-то уникальной и всеобъемлющей сущности, тогда он отдаст предпочтение Мондриану. Но если разум беспокоен, мысли многочисленны, если жизнь движется скачками — зритель выберет Кандинского и увидит в нем все ценное, что есть в абстрактном искусстве» [3].

Эти и другие идеи были блестяще реализованы в творчестве художников двух школ — русского и немецкого авангарда (ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа и БАУХАУЗа).

«Вторая волна» абстрактной живописи приходится на послевоенную Америку 40–50-х годов. Толчок к развитию нового искусства дают эмигрировавшие в Америку европейские мастера, бежавшие от ужасов войны. В 1942 году, вернувшись из Европы с богатой коллекцией современного искусства, П.Гуггенхайм открывает галерею «Искусство нашего века». Устраивая европейским мастерам выставки и продажи на базе галереи, П.Гуггенхайм также знакомит молодых американских художников с наработками в области современного искусства. Позже в «Искусство нашего века» проходили и персональные выставки первых американских абстракционистов — Р.Мазервелла, Д.Поллока, К.Стилла. Успех Д.Поллока П.Гуггенхайм считала своим личным достижением.

С этих первых выставок в 1940-х годах принято отсчитывать рождение «Нью-Йоркской школы» абстрактной живописи. «Нью-Йоркская школа» — собирательный термин, отчасти эквивалентный «абстрактному экспрессионизму», но точнее передающий эклектичность явления. Порой произведения Нью-Йоркской школы настолько сильно отличаются друг от друга, что объединяет их лишь время и место создания: Нью-Йорк в 40–50-х гг.

Стилистика произведений Нью-Йоркской школы также специфична. Если в Европе первый этап развития абстракции был ознаменован разделением на живописную и геометрическую, с яркими представителями и доведением стилистики до абсолюта, то американские мастера нашли особую формулу синтеза. Геометрическая абстракция

здесь преобразовалась в доминанту линии, во внимание к архитектонике, пространственным ориентирам и контурам. Живописное начало проявляется в произведениях как экспрессивность цвета и драматизм форм, особая фактура, ярко проявленная живописная манера. Соединив оба подхода, американские художники определили и дальнейшее развитие абстракции: к упрощению, редукции визуального языка.

Как в начале XX века появление абстрактной живописи было во многом связано с развитием формального метода в искусствоведении, так Нью-Йоркская школа абстракции во многом стала следствием распространения идей структурализма. В живописи это выразилось как «разложение» визуального языка на элементы и создания из них простых и четких, очень индивидуальных «высказываний».

Одни из самых «немногословных» авторов второй волны абстракционизма — это Ф.Клайн и П.Сулаж.

Визуальный язык Ф.Клайна сводится практически к одному огромному черному мазку на белом фоне. В конце 40-х годов XX века появляются его первые абстрактные полотна, бросающиеся в глаза своим большим форматом и контрастным стилем. Художник ограничивает себя — дабы усилить впечатление у зрителя — исключительно черно-белым сочетанием красок, максимально жидких и быстро сохнущих, оставляющих видимым письмо кисти. Эффекты от восприятия картин Ф.Клайна неожиданно мощные для таких «рудиментарных» форм, напоминающих увеличенные детали картин экспрессионистов. Как правило, его произведения не оставляют зрителей равнодушными, вызывая либо сильное притяжение, либо моментальное отталкивание. В картине «Контрфорс» 1956-го года черные линии производят впечатление мощного, «ударного» движения. Зрителю необходимо время, чтобы привыкнуть и поймать ритм, на котором построена картина. Она похожа на сгусток изобразительной энергии, «взрыв» который распространяется и за границами картины. Видимая часть полотна как будто выхватывают только кусочек экспрессивной жизни формы. Работы Ф.Клайна кажутся очень далекими от принципов геометрической абстракции. Однако здесь, как и в случае с произведениями П.Мондриана, немногочисленность изобразительных стимулов на картине требует от зрителя особой чувствительности и внимания. При анализе работ Ф.Клайна необходимо учитывать каждый нюанс: будь то визуальное взаимодействие черного изображения на белом фоне с изображением в «негативе»; маленькие частички пространства,

выглядывающие между расслоенной линии; фактура мазка и краев, а также все ассоциации, возникающие от этих форм.

Картина «Чёрный и белый № 2» 1960-го года больше похожа на геометрическую абстракцию. При первом взгляде воспринимается четкий горизонтально-вертикальный ритм, однако отдельные мелкие мазки смещают впечатление в сторону экспрессивности, индивидуалистичности работы художника. Здесь белые формы, которые часто выступают как фон для выразительности других цветов, занимают почти доминирующее положение. Ощущение строится на не оправдавшихся ожиданиях перцепции: схватывая общую, почти строгую структуру двух вертикальных линий и предполагая такую же горизонталь, взгляд вдруг «съезжает» по волне и «разбегается» в попытке ухватить все мелкие черные частички, похожие на брызги или осколки. Несмотря на то, что успокоение как будто бы найдено в другой — почти ровной — вертикальной линии, подчеркнутое несовершенство правого верхнего угла снова возвращает напряжение и беспокойство. Еще более ярко эта живость, личность, экспрессивность произведения проявляются на фоне первичной иллюзии правильности, строгости, аккуратности.

По формальным характеристикам полотна Ф.Клайна схожи с картинами П.Сулажа, также работавшего во второй половине XX века. Однако это формальное сравнение еще сильнее подчеркивает их эмоциональную противоположность. Специфически яростная, резкая манера Ф.Клайна — и мягкое, спокойное «высказывание», которое П.Сулаж создает из того же «словаря»: только черный и белый цвета, характерная линия, узнаваемая текстура и формы.

Несмотря на то, что П.Сулаж работал в Париже, его произведения также следуют принципам Нью-Йоркской школы: синтез геометрического и живописного направлений, узнаваемая манера, простота. Однако французское происхождение и жизнь в послевоенной Европе все же наложили отпечаток на его работы.

В картине «19 июня 1963-го» особенно сильно выражен контраст с работами Ф.Клайна. Линия здесь плавная и тихая, создающие мягкие убаюкивающие «волны», словно плавная французская речь. При первом впечатлении картина кажется чистой живописной абстракцией. Однако композиция картины четко просчитана, продуман каждый нюанс и каждая деталь, создающие конечное впечатление. Темная верхняя часть создает тягостное ощущение. Однако темнота светлеет ровно в тот момент, когда это становится необходимо, чтобы не «упасть» или не да-

вить на нижние формы слишком сильно. Правый верхний угол художник все-таки оставил пустым, позволяя взгляду зрителя «передохнуть» и впуская немного воздуха и надежды в картину. Разрежение черной массы белыми просветами происходит в значимых точках композиции, исследованных П.Мондрианом в манифестах неопластицизма. Белая форма в левом нижнем углу может быть рассмотрена просто как фон. Однако здесь, как в случае с работами Ф.Клайна, белый — это такой же активный элемент. Если рассмотреть картину в двух регистрах — черные формы на белом фоне и белые формы на черном, то станет очевидной идеальная сбалансированность противонаправленных элементов, где каждой из контрастных сил отведено свое место. Таким образом, в «19 июня 1963-го» разворачивается драма, характерная для экспрессивной манеры абстракции, чтобы тут же мягко разрешиться рациональными, геометрическим приемами. Синтезируя стили, П.Сулаж создает произведение, гармоничное в своем динамическом равновесии.

Дальнейшее развитие манеры П.Сулажа идет в сторону мягкой французской сдержанности. Еще до войны Париж был городом, где «воспитывался художественный вкус» [4], и П.Сулаж является в полной мере парижанином, «воспитывая» неудержимую экспрессию второй волны абстракционизма. Зрелый стиль П.Сулажа сегодня моментально узнаваем. После 80-х годов его картины — это только черный цвет.

Сюжет произведения «Полиптих С» 1985-го года раскрывается, благодаря фактуре поверхности, буквально тактильным ощущениям от густо наложенных слоев краски и контрастом между глянцем и матовостью. Такого эффекта П.Сулаж достигает благодаря усложненной технологии: максимально натягивая холст, чтобы он не касался задних перекладин подрамника, на три слоя грунтовки он накладывает масло в технике импасто, а затем формирует поверхность [5].

Искусствоведческий анализ абстрактной живописи важен ввиду ее особенного положения среди художественных памятников: это богатый источник сведений об экзистенциальных переживаниях художника и психологической атмосфере его времени. Абстрактная живопись может стать важным документом для искусствоведческих и культурологических исследований, раскрывающих внутренние смыслы эволюции творчества художников, стилей, направлений.

Сегодня в мире информации и высоких технологий абстрактная живопись выступает как своеобразный оазис «человеческого», по-

зволяющий исследовать и предсказывать тенденции в развитии искусства и гуманитарного знания.

**Список литературы:**

**1.** Философский словарь / под редакцией И.Т.Фролова. — 4-е изд. — Москва: Политиздат, 1981.

**2.** *Юнг К.Г.* Психологические типы. — URL: https://gtmarket.ru/laboratory/basis/4132/4142 (дата обращения: 25.02.20).

**3.** *Seuphor M.* Dictionary of Abstract Painting: With a History of Abstract Painting. Tudor Publishing, 1957. — URL: www.questia.com/read/6727100/dictionary-of-abstract-painting-with-a-history-of (дата обращения: 23.02.20).

**4.** Abstract Expressionism: The International Context. — Ed. by Joan M.Marter. Ruthgers University Press, 2007. — P. 35.

**5.** Metal Soaps in Art: Conservation and Research. — Ed. by Francesca Casadio, Katrien Keune, Petria Noble, Annelies Van Loon, Ella Hendriks, Silvia A. Centeno, Gillian Osmond, 2019. — P. 395.