

УДК 75.038.2.(73)

Рудик Г.Б.

## АМЕРИКАНСЬКИЙ АБСТРАКТНИЙ ЕКСПРЕСІОНІЗМ: ЗЛІТ ТА КРИЗА ЗАХІДНОГО МОДЕРНІЗМУ

*У статті розглядаються ключові риси одного з найбільш яскравих проявів західного мистецтва XX століття - живопису американського абстрактного експресіонізму. Особлива увага приділяється специфічним елементам модерністської чуттєвості, властивим цьому напрямку.*

Духовне бродіння на Заході, спричинене другою світовою війною, призвело до виникнення першого визначного оригінального напрямку в історії американського мистецтва - абстрактного експресіонізму, також відомого під назвами *ню-йоркська школа* та *новий американський живопис*. Саме це стиліське явище вперше відтіснило на другий план європейські практики і вивело США в духовні лідери західного мистецтва. Очевидно й те, що після "класичного" європейського абстракціонізму Кандинського, Мондріана та Малевича це був другий розквіт абстракції.

Цей напрям об'єднав різнопланових митців, які на початку 40-х років були в опозиції не лише до домінуючих на той час в американському мистецтві соцреалізму та регіоналізму, а й до тривіальності чистої геометричної абстракції американських послідовників Мондріана, членів групи "американських абстрактних художників" (при цьому експериментами самого Мондріана абстрактні експресіоністи широ захоплювалися). З другого боку, для більшості художників нового напрямку вирішального значення набуло знайомство з європейськими сюрреалістами, з самою сюрреалістичною концепцією живопису як візуальної форми поезії, особливо з органічним, абстрактним, автоматичним сюрреалізмом Матта, Міро та Массона. Значний вплив на формування напрямку справила перша велика виставка творів Пікассо в Музеї Сучасного Мистецтва в Нью-Йорку 1939 року. Однак, хоча американський живопис і живився з європейського джерела, він дуже скоро став значно сміливішим, буквальношим та безпосереднішим за живопис Старого Світу, більш шокуючим у своєму прагненні до швидкого виконання.

Через тривалу географічну та психологічну ізоляваність американських митців живопис США розвивався досить відірвано від головних течій західного мистецтва. Та коли взяти до уваги фундаментальний прагматизм американців, що дозволяв їм легко зрікатися готових формул й водночас сприймати все нове, то можна збагнути витoki та яскраву оригінальність *ню-йоркської школи*, з якою пов'язується ціла низка революційних відкриттів та інновацій в практиці західного живопису.

Геніальність багатьох цих відкриттів - у їхньому синтезуючому характері, в успішному органічному замиренні та об'єднанні опозицій, таких, наприклад, тривалих, як опозиція живопису та рисунку, пейзажу та фігури, і таких відносно нових, як протистояння двох головних ліній модерністського живопису - структурної цілісності кубізму та оптичності, чистої живописності Матісса та постімпресіоністів.

Якщо визначальною ознакою раннього періоду європейської абстракції була її соціально-політична ангажованість та утопічність, а наступний період - 30-ті роки - своїм несприятливим політичним кліматом зумовив відхід багатьох абстракціоністів у бік формальних питань, до герметичної "абстракції-в-собі", то 40-ві роки позначені новою переорієнтацією художників. "Прагнення перетворити суспільство замінилося прагненням перетворити себе, - так визначає зміну позиції провідний американський критик мистецтва 40-60-х років Гарольд Розенберг. - Митець-одинак не прагне, щоб світ став іншим, він прагне, щоб полотно стало світом" [1]. Проте певна прихованість со-

ціального аспекту цього малярства, коли художник нібито цілком поринає у світ особистого, зосереджується на "професійних", "власне живописних" елементах живопису, ще не свідчить про його цілковиту ізоляваність від суспільства. Адже мистецтво абстрактних експресіоністів, покликане висловити безпосередній індивідуальний досвід художника, не меншою мірою апелювало до індивідуального духовного досвіду глядача. Відкидаючи ідею соціальної ангажованості мистецтва, тримаючись віддалік соціального життя, абстрактні експресіоністи, водночас, входили у тісні взаємини з глядачем, їхні твори передбачали його активну співучасть, "працювали" з глядачем. Абстрактний експресіонізм був насправді значно уважнішим до окремої людини, індивіда, ніж його попередники, в чому й полягає соціальна специфіка цього напрямку.

Філософським настроєм післявоєнної доби, її світовідчуттям був екзистенціалізм з його "самотністю", "відчуженістю", особистою відповідальністю людини. Озираючись назад, у 40-ві роки, один з головних представників абстрактного експресіонізму, Барнетт Ньюман, писав, що митці його покоління "відчували моральну кризу світу, зануреного у бійню, світу, спустошеного великою депресією та жорстокою світовою війною, і в цей час було неможливо малювати звичні речі - квіти, оголені тіла, людей, що грають на скрипках.... Таким чином, війна позначилася на питанні, що малювати" [2]. Сучасним "несередовищем" назвав Віллем де Кунінг світ людини ХХ ст., що втратила відчуття ґрунту під ногами й моральну орієнтацію. Позиція ж митця, як людини із загостреним відчуттям світу, була особливо вимогливою, адже "людина має брати на себе повну відповідальність за те, що вона робить, - говорив Кліффорд Стілл у 1952 році, - і міра її величі полягатиме у глибині її інсайту, та її мужності у реалізації власного бачення" [3]. "Мистецтво - це подорож у світ незнаного, і здійснити її можуть лише ті, хто готовий ризикувати" [4], - це засаднича теза програми Марка Ротко, Барнетта Ньюмана та Адольфа Готтліба 1943 року. "Сьогодні, коли наші прагнення звелися до розпачливих намагань утекти від зла, коли час розколовся, наша одержимість підземними, піктографічними образами є вираженням неврозу, що становить собою нашу реальність. Я гадаю, що дещо з так званої абстракції не є абстракцією взагалі. Навпа-

ки, це - реалізм нашого часу" [5], - так пояснює свій художній стиль Адольф Готтліб у програмному маніфесті 1947 року.

Проте розпач, біль, зневіра у моральні та інтелектуальні сили людини були лише одним із рушійних емоційних станів, що визначили творчість цих художників. Другим станом, що надавав їм творчої снаги, була художницька зачарованість можливістю віднайти свою ідентичність як людини і митця, витворити власний, особистий міф, порятувати себе і людей. Марк Ротко, закінчуючи одну із своїх статей, наскрізь просякнуту відчуттям трагічності людського, пише про мистецтво як єдиний спосіб "подолати мовчання та самотність, почати знову дихати і знову простягнути руки" [6].

Баланс цих двох станів являє собою, за Берманом, досвід людини доби модернізму: "Бути сучасним сьогодні - це перебувати у середовищі, яке обіцяє пригоду, наснагу, радість, зростання, зміну нас і світу - і, водночас, загрожує зруйнувати все, що ми маємо, все, що ми знаємо, все, чим ми є" [7].

Абстрактний експресіонізм як явище нерозривно пов'язаний з діяльністю його основних теоретиків - Клімента Грінберга та Гарольда Розенберга. Грінберг є автором впливової у 50-х роках у США та поза їх межами доктрини модернізму, де він сформулював головні принципи мистецтва ХХ століття, зразком яких він вважав творчість абстрактних експресіоністів. Головним імпульсом модерністського мистецтва Грінберг проголосив розрив з "літературністю", тобто функцією комунікації ідей, ідеологій, і повернення мистецтва з метою самозбереження до своєї власної природи, яка зосереджена, передусім, у його власних засобах, до принципової само-референтності, текстуальної завершеності. Виходячи з цього, Грінберг вивів основні характеристики модерністського живопису. Це, зокрема, площинність, принципова двовимірність полотна, підкреслення живописної поверхні, простота, "інстинктивність" кольорів, переосмислення лінії як самостійної форми, а не як засобу створення форми, спрощення самої форми у прагненні "дослухатися" до засобу тощо [8]. Конкретні положення концепції Грінберга, зрозуміло, не знайшли свого повного і послідовного втілення в творчості жодного зі справжніх митців-модерністів, в тому числі і художників нью-йоркської школи, але безсумнівно те, що грінбергіанський дискурс так чи інакше

вплинув як на них самих, так і на долю тлумачення їхнього доробку.

Якщо Клімент Грінберг у своєму обґрунтуванні абстрактного експресіонізму зосереджувався більше на формальному аспекті явища, то Гарольд Розенберг дослідив екзистенціальну основу нового живопису. Йому належить перше визначення цього напрямку як "живопису дії", в тому сенсі, що "живопис-як-дія є тією ж самою метафізичною субстанцією, що й екзистенція художника" [9]. Розвиваючи думку Розенберга, можна додати, що, коли "живопис дії" у процесі написання полотна являв собою екзистенційний акт художника, то у процесі сприйняття полотна він був призначений стати екзистенційним актом для глядача. Цей живопис передбачав граничне зняття будь-якого розмежування мистецтва та життя. Тому Розенберг підкреслював, що абстрактний експресіонізм не є "чистим" мистецтвом, його абстрактність не підкорена естетичним цілям, навпаки, естетичне, поряд із формою, кольором, композицією, малюнком є інструментом реалізації акту, здійснення "одкровення, що міститься в акті" [10]. Розуміння мистецтва як процесу, як екзистенційного акту властиве всім абстрактним експресіоністам. Так, "кологист" Марк Ротко говорив про живопис як "пригоду, подорож у невідоме, коли неможливо спланувати ані її хід, ані її учасників... Попередні плани та задуми - лише двері, якими ми залишаємо світ їхнього народження" [11].

В широкому сенсі прийнято говорити про дві основні тенденції абстрактного експресіонізму - так звані "*живопис жесту*" та "*живопис кольорового поля*", однак важливо підкреслити загальну вихідну настанову художників - представників обох тенденцій: через власний безпосередній творчий досвід справити могутній неопосередкований вплив на глядача. Поділ художників за цими напрямками видається ще більш умовним, якщо відмітити, що більшість з них в різних своїх творах, а часом, і на одному полотні, виявляла ключові риси обох тенденцій.

Художників "жесту" передусім хвилював спонтанний та унікальний прояв митця, його емоційно насичений "жест", почерк, аж до буквальних ознак фізичної присутності. Динамічна лінія як відбиток спонтанного руху руки художника, експресивні розмашисті мазки чи удари мастихіна, або ж вишукана,

каліграфічна спонтанність мікроформ - реальний "жест" художника, застиглий на полотні, був, водночас, і смыслом, і формою цього живопису. Головними представниками даної тенденції були Джексон Поллок, Віллем де Кунінг, Франц Клайн, Ганс Гофман, Лі Краснер, Марк Тобі, Бредлі Уолкер Томлін та інші. Саме художню манеру Поллока, де Кунінга і Клайна Г.Розенберг назвав "*живописом дії*", відзначивши, що вони розуміють полотно "як арену, призначену для дії, радше, ніж простір, призначений для репродукування, ре-дизайну, аналізу, або "висловлення об'єкта" дійсного чи реального. На полотні не постає зображення, а відбувається подія" [12]. Живописний процес стає зосередженням сутності та цілей живопису. На цьому наполягав, зокрема, Поллок, влаштовуючи своєрідні "вистави" - запрошуючи публіку споглядати сам процес створення картини.

Інтерес до юнгівської концепції "колективного несвідомого" (що в ній повоєнна кризова свідомість західної людини знайшла для себе своєрідний "запасний вихід") зумовив звернення багатьох абстрактних експресіоністів до примітивного, архаїчного мистецтва як способу найменш опосередкованого виявлення універсальних символів. В цьому відбилася загальна модерністська настанова на анти-історичність, поза-історичність, на пошук істини через "аналітичний", або ж, за Т.С.Еліотом, "міфічний" метод, характерна зосередженість цих митців на безпосередньому, символічному, внутрішньому значенні, що перебуває поза історією та часом. Абстрактна форма сучасного художника, так само, як і форми первісних митців, на думку Барнетта Ньюмана, зумовлена тією ж "ритуальною волею" до "метафізичного розуміння" [13]. Цей підхід до розуміння причин і природи абстрактного живопису відповідав концепції німецьких філософів та теоретиків мистецтва В.Воррінгера та Г.Бара, які на початку ХХ ст. обґрунтували "прагнення до абстракції" духовним "жахом простору" сучасної людини, її відчуттям великої внутрішньої збентеженості, викликаного феноменами насколишнього світу [14].

З пошуку вічних, непроминальних засад існування людини постали "пиктографії" Готтліба, "тотемічні" картини Поллока, "ієрогліфічні" роботи Томліна, каліграфія "білого письма" Тобі. Саме тому такого поширення

набула сюрреалістична техніка психічного автоматизму як засіб безпосереднього прояву архетипічних, міфологічних символів. Крім цього, художники жесту бачили в автоматизмі можливість виявлення спонтанного жесту, віднайдення нової форми. Відомий "дріп-пінг" - "накраплений" живопис Поллока, коли художник довільно розбризкував чи розливав фарбу, або розсипав пісок, стоячи над розкладеним на підлозі полотном, виник як версія автоматизму.

Композиційний принцип "повного покриття поверхні" (або, згідно з іншим перекладом "all-over painting" - принцип "надмірного заповнення"), відкритий і сформульований Поллоком, передбачав рівномірне, неієрархізоване заповнення простору полотна, повну відсутність дихотомії "фігура-тло". Варто згадати й про масштабність самого полотна - рису, властиву всім абстрактним експресіоністам. Все це мало вирішальне значення для досягнення ефекту "поглинання", захоплення всього поля зору, а отже, і свідомості глядача, знищення відстані між ним і твором, себто включення глядача "в" картину, що, як зазначають критики, свідчило про остаточний крах ренесансної концепції мистецького твору. Абстрактні експресіоністи прагнули емоційно спровокувати глядача, адже картина має бути "не зображенням досвіду, а власне досвідом". Як засіб часто використовувалася фактура полотна, кінестетичність грубих мазків, згустків фарби, "продряпин" якої, за висловом Стілла, мала "кусати" глядача, а умисна "необробленість" - дражнити призвичаєного до всього напівфабрикатного й готового до споживання повоєнного американця, що прагнув "седативу..., не бика у степу, а Говард Джонсон гамбургер" [15].

Художники так званого "кольорового поля", Марк Ротко, Барнетт Ньюман, Кліффорд Стілл, Адольф Готтліб, а також, до певної міри, Роберт Мазеруелл та Ед Рейнхард створювали абстракцію у вигляді великих цілісних кольорових форм, або площин. На противагу художникам "жесту", хроматичні абстракціоністи зображували не рух тіла чи потік життя, а прагнули до створення статичних, монументальних (ніби "іконних") зображень, призначених для споглядання. За їхніми уявленнями, живопис мав, передусім, бути естетичною реакцією на універсальні, вічні питання. "Новий художник, - казав Ньюман, - має

йти в напрямку експресивного мистецтва, але не експресії почуттів художника, так повно досліджених експресіоністами. Істина не є особистим привілеєм, вираженням персонального досвіду. Істина - це пошук прихованого сенсу життя" [16]. Як для самого художника, так і для глядача, картина має бути "одкровенням, неочікуваним та безпрецедентним відгуком на вічно близьку потребу" [17]. Вони принципово не вважали своє мистецтво "безпредметним", навіть найабстрактніші форми мистецтва, згідно з Ротко, можуть передавати відчуття "трагедії, екстазу, або загибелі" [18]. Захоплення художників античною трагедією, філософією екзистенціалізму, психоаналізом та теорією Юнга пов'язане із прагненням відобразити на полотні, як писав Ротко, "символи людських первинних страхів та мотивацій" [19]. "Це не картини у звичному сенсі, - писав Стілл у 1950 році, - це життя та смерть, злиті у страхітливую єдність" [20].

Трагічний підтекст є домінуючим в усіх без винятку абстрактних експресіоністів, він виразно відчувається у похмурих, вібруючих тонах пізнього Ротко, у священно-моторошних "пейзажах" Стілла, у безжальності чорнобілих серій Клайна, у брутально-жорстокій, як змах налигача, стрімкості лінії де Кунінга, у поширеній темі конфлікту біоморфних та геометричних форм - життя та смерті - в роботах Мазеруелла, Ньюмана, Поллока, Готтліба. Але водночас присутнє і певне рятівне дистанціювання від жаху та болю. Так, де Кунінг, описуючи свої полотна, зауважив: "Вони крикливі і жорстокі, і, на мій погляд, мають щось спільне з ідолом, оракулом, але, найбільше - з його кумедністю. Гадаю, якби я дивився на життя інакше, то не знаю, чи зумів би вижити" [21].

Головним призначенням живописного твору було вплинути на свідомість глядача, донести до нього почуття і смисли, закладені художником: "Наше завдання як митців - змусити глядача побачити світ по-нашому, а не по-його", - одна з програмних засад Ротко, Ньюмана та Готтліба [22]. Принципово те, що, незважаючи на формалістичні заклики Клімента Грінберга, колір завжди залишався лише засобом досягнення цього ефекту. Зокрема, Ротко так бачив розвиток живопису: "Прогрес художнього твору... відбуватиметься в напрямку ясності: в напрямку знищення всіх перешкод між художником та ідеєю, та між

ідеєю та глядачем" [23]. Під "перешкодами" Ротко розумів передусім "пам'ять, історію, та геометрію", називаючи їх "пародіями ідей" на противагу "ідеям в собі".

Для "колюристів" колір був, безперечно, найголовнішим засобом впливу на глядача. Його оптичний ефект слугував функціональним корелятом дії експресивної лінії художників жесту, і був призначений або "поглинати", "замикати" глядача в акті глибоко інтимної комунікації, як "Zip"-полотна Ньюмана, або, своєю сугестивною інтенсивністю, "стиснений як газ до точки вибуху", за метафорою Ротко, провокувати граничне емоційне напруження, або "наскрізь пропалювати" психіку людини (Стілл).

Окрім насиченого кольору, іншими засобами впливу художників "кольорового поля" були, зокрема, гладка та однорідна, як "єдине поле", поверхня, принцип "безспіввідповідності" композиції, винайдений Ньюманом, що полягав у відсутності внутрішніх відношень в картині та великий масштаб.

Абстрактність для американських абстрактних експресіоністів ніколи не була принципом, самостійним смислом - тільки найбільш відповідним засобом вираження. На цьому, зокрема, наголошував Барнетт Ньюман: "Йдеться про митців, які не є абстрактними художниками, хоча і працюють в манері, що визначається як абстрактна" [24]. Ці художники ніколи не були настільки абстрактними, щоб втратити споглядально-розумисловий зв'язок зі світом людей і природи. На радикальну модерністську декларацію Грінберга: "Тепер вже неможливо намалювати обличчя!", де Кунінг відповів: "Це правда, але неможливо його не намалювати" [25]. Після гучного успіху на початку 50-х його абстракцій повертається до фігуративності і Поллок: "Коли малюєш зі свого несвідомого, фігура обов'язково виявиться" - переконаний він [26].

Внутрішня свобода і послідовність цих художників часто суперечили готовим концепціям теоретиків та очікуванням публіки. Це був виклик творчого індивіда соціальній нівеляції, чим, напевне, і пояснюється трагічність долі багатьох абстрактних експресіоністів: алкоголізм Поллока та де Кунінга, самогубство Аршиля Горкі, тяжкі депресії та нервові зриви Густона, Ротко та Стілла. Але до останніх днів свого життя де Кунінг стверджував: "Я мушу мінятися, щоб лишатися

незмінним" [27]. Така настанова свідчить про внутрішню відданість художників принципу, що його можна визначити як принцип збереження динамічної ідентичності, загалом характерному для модерністської чуттєвості [28].

Ця безвідносна цінність індивідуального, її остаточна виправданість, готовність до будь-яких жертв заради неї, мала й свої крайності. Як пише американський дослідник мистецтва Богдан Певний, в результаті, для абстрактних експресіоністів "індивідуальне ідентифікується із приватним (таким чином, приватизуються інші люди та світ в цілому), з пасивним радше, ніж з активним, із світом фантазії радше, ніж здоровим глуздом. Таке мистецтво не можна назвати вільним, оскільки воно надто виключне і приватне; існує надто багато цінностей, які воно не просто не включає в себе, а, навіть, не передбачає їхнього існування" [29]. Слабкість індивідуалістичного експресіонізму відчували і самі художники. Про це, зокрема, говорив у своїй лекції в Массачусетському університеті 1944 року Роберт Мазеруелл: "Слабкість митця у його ізоляції, індивідуалізм обмежує розмах" [30]. Він бачив причину обмеженості сучасного йому індивідуалізму в мистецтві у нерозумінні художниками, які відображають свої відчуття, тісного зв'язку між сучасними відчуттями та сучасними ідеями, у зняттю "анти-інтелектуалізму" англійських та американських художників, у їхній крайній непослідовності, що виявляється у проголошенні орієнтованості їхнього мистецтва на вічні, позаісторичні теми, поряд із превалюванням у їхній практичній ціннісній ієрархії історичних, обумовлених певною соціальною ситуацією, цінностей, до яких, передусім, належить цінність вільного виявлення митця.

З цією внутрішньою суперечністю пов'язана складна доля міфу про "героїку" абстрактних експресіоністів. Якщо прямі спадкоємці цього напрямку, представники американської "пост-живописної" абстракції, різко контурної абстракції, мінімалізму тощо, не ставлячи індивідуалістичну "героїку" Поллока та Ротко під сумнів як факт, заперечили її як художню цінність, то діячі антимодерністських рухів 60-70-х років зосередили сили на повному розвінчанні цього міфу. Головний аргумент полягав у наступному: незважаючи на те, що американські абстрактні експресіоністи часто не лише проголошували, а й глибоко сповіду-

вали відчуження від суспільства, їхній антагонізм щодо загальної ідеї суспільства як репресивної системи та підпорядкованості цій ідеї людської природи, як правило, не виливався у активний протест проти конкретних історичних умов та у конфлікти, скажімо, з їхніми патронами. Більше того, як зазначає, зокрема, Девід Гарвей у статті "Модерність та модернізм", на відміну від "героїчного" модернізму міжвоєнного періоду, "універсальний" чи "високий" модернізм, що виник після 1945 року, створив значно більш комфортні взаємини із домінуючими владними структурами суспільства. Серж Гілбо у праці "Як Нью-Йорк вкрав ідею сучасного мистецтва" аналізує причини та складові "великого міфу" про Новий Американський Живопис. Погоджуючись із тим, що травматичний досвід другої світової війни, аналогічно до ситуації після першої світової війни, дуже складно, чи, навіть, неможливо, переосмислити і представити у реалістичному модусі, а живопис Ротко, Поллока, Готтліба став адекватною відповіддю на цю ситуацію, Гілбо все ж бачить інші причини розгортання їхньої творчості у культурне явище такого масштабу. Міжнародний модерністський рух, у якому в 30-ті роки ще відчувалися помітні ліві, соціалістичні, часом, навіть, пропагандистські тенденції (особливо, сюрреалізм, конструктивізм, та соціалістичний реалізм), центр якого під час другої світової війни перемістився з Парижа у Нью-Йорк, по закінченні війни почав виявляти ознаки деполітизованості, відчуження від інших сфер соціального життя людей, самозосередженості. Нові гасла свободи індивідуального прояву, його унікальності та істинності, а отже, цінності, виявилися надзвичайно привабливими та зручними в якості ідеологічної зброї для політичного та культурного істеблшменту тогочасної Америки. Відбулося своєрідне "привласнення" ідей митців, що стало можливим завдяки їхній пасивній соціальній позиції [31]. Щоправда, з боку художників чинився деякий опір "використанню" їх та їхніх ідей у політиці [32], але, очевидно, це не відіграло бажаної ролі, а, навпаки, спрацювало на користь "привласнювачів", оскільки зводилося до загальних декларацій про несумісність мистецтва та політики. В результаті американські експресіоністи не лише художньо маніфестували ідею відданості Америки принципам лібералізму та гу-

манізму, а й практично прислужилися формуванню "героїчного" образу США під час "холодної війни" та втіленню уявлення про соціальну та культурну вищість американської демократії над Європою. Отже, Гілбо переконаний, що своїм розмахом феномен абстрактного експресіонізму завдячує, по-перше, соціально-політичній пасивності та конформізму його представників, а, по-друге, сприятливій політичній ситуації, в результаті чого, завдяки спрямованим зусиллям політичних та культурних ідеологів і виник Великий Міф про американський абстрактний експресіонізм.

Саме цей "шлюбний союз" "високого" американського модернізму та ідеології влади, на думку провідних теоретиків постмодернізму Джеймсона та Гайссенса, став моментом втрати модернізмом свого революційного начала, моментом початку його кінця [33]. Різноманітні контркультурні, антимодерністські рухи 60-х були спрямовані проти авторитарності та репресивності будь-якого дискурсу, і іронія історії полягає в тому, що саме абстрактний експресіонізм опинився в ролі мішені для борців проти "культурного імперіалізму".

Сучасне мислення парадоксальне, оскільки вже не в змозі опиратися парадоксальності життя, тому кожне явище заздалегідь приречене на неоднозначність оцінки. В цьому полягає міра його життєздатності. Як писав Поль Валері, "твір живе лише постільки, поскільки здатний видаватися зовсім не таким, яким його створив автор" [34]. Життєздатність, в свою чергу, є свідченням культурного значення певного явища. Адже вплив справді "великого" митця, за Т.С.Еліотом, не "повинен обмежуватися певним історичним періодом; він має бути цікавим і вартісним для кожної нової епохи, кожна епоха має його розуміти і докладати відтак нових зусиль до його переоцінки" [35]. І сьогодні точаться гострі дискусії в Інтернеті щодо систематизації та періодизації абстрактного експресіонізму, подорожують світом ретроспективні виставки, сьогоднішні художники, зокрема українські, розпочинають чи продовжують свій діалог з Поллоком, Ротко та Ньюманом, уточнюючи одні смисли, заперечуючи інші. Відтак, можна стверджувати: культурне життя абстрактного експресіонізму тільки розпочалося.

1. *Rosenberg H.* The American Action Painters // *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas.* - Oxford, USA, 1999. - P. 583.
2. *Arnason H.H., Prather Maria F., Wheeler D.* The History of Modern Art. - L., N.Y., 1994. - P. 437.
3. *Mozynska A.* Abstract Art. - L., 1995. - P. 155.
4. *Gottlieb A., Rothko, M., Newman, B.* Statement // *Art in Theory 1900-1990....* - P. 562.
5. *Gottlieb A.* Statement // *Art in Theory 1900-1990....* - P. 565.
6. *Rothko M.* The Romantics Were Prompted...// *Art in Theory 1900-1990....* - P. 564.
7. *Harvey D.* Modernity and modernism // *Harvey D. The Condition of Postmodernity.* - Oxford, 1989. - P. 11.
8. *Greenberg C* Towards a New Laocoon // *Art in Theory 1900-1990....*, - P. 558.
9. *Rosenberg H.* The American Action Painters // *Art in Theory 1900-1990....* - P. 582.
10. Ibid. - P. 581.
11. *Rothko M.* The Romantics Were Prompted...// *Art in Theory 1900-1990....* - P. 563.
12. *Anfam D.* Abstract Expressionism. - L., 1996. - P. 9-10.
13. *Mozynska A.* Abstract Art. - L., 1995. - P. 164.
14. *Worringer W.* From "Abstraction and Empathy"// *Art in Theory 1900-1990....* - P. 68-72; *Bahr H.* From "Expressionism"// *Art in Theory 1900-1990....* - P. 116-121.
15. *Mozynska A.* Abstract Art. - L., 1995. - P. 153.
16. Ibid. - P. 141.
17. *Rothko M.* The Romantics Were Prompted...// *Art in Theory 1900-1990....* - P. 563.
18. *Arnason H.H., Prather Maria F., Wheeler D.* The History of Modern Art. - L., N.Y., 1994. - P. 438.
19. Ibid. - P. 444.
20. *Anfam D.* Abstract Expressionism. - L., 1996. - P. 138.
21. Цит. за: *Певний Богдан.* Розмай Віллема де Кунінга // *Сучасність.* - 1997. - № 11. - С 144.
22. *Gottlieb, Adolf, Rothko, Mark, Newman, Barnett.* Statement // *Art in Theory 1900 1990....* - P. 562.
23. *Mozynska A.* Abstract Art. - L., 1995. - P. 164.
24. *Newman B.* The Ideographic Picture // *Art in Theory 1900-1990....* - P. 566.
25. Цит. за: *Певний Богдан.* Розмай Віллема де Кунінга // *Сучасність.* - 1997.- № 11. - С.145.
26. *Arnason H.H., Prather Maria F., Wheeler D.* The History of Modern Art. - L., N.Y., 1994. - P. 441.
27. *Певний Богдан.* Розмай Віллема де Кунінга // *Сучасність.*- 1997. - № 11. - С 145.
28. *Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрямки. Хрестоматія.* - К., 1996. - С 227.
29. *Певний Богдан.* Вказ. праця. - С 145.
30. *Motherwell R.* The Modern Painter's World // *Art in Theory 1900-1990....* - P. 638.
31. *Guilbaut S.* How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War. - Chicago, 1983. Посилання у виданнях: *Harvey D.* The Condition of Postmodernity. - Oxford, 1989. - P. 36; *Anfam D.* Abstract Expressionism. - L., 1996. - P. 12.
32. *Motherwell R., Rosenberg H.* The Question of What Will Emerge is Left Open // *Art in Theory 1900-1990....* - P. 649.
33. *Harvey D.* Modernity and modernism // *Harvey D. The Condition of Postmodernity.* - Oxford, 1989. - P. 37.
34. *Валери Поль.* Об искусстве. - М., 1976. - С. 152.
35. *Еліот Т.О.* Гете-мудрець. Цит. за: *Рябчук Микола.* Поет та його демони // *Критика.* - 1999. - №7-8. - С. 12.

*Rudyck H.B.*

## AMERICAN ABSTRACT EXPRESSIONISM: RISE AND DECLINE OF WESTERN MODERNISM

*The article offers consideration of the key features of American Abstract Expressionism - one of the brightest phenomena of the XX century Western art. The special attention is paid to the peculiar elements of modernist sensuality specific to this trend.*