

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

---

(повне найменування вищого навчального закладу)

Факультет історії та філософії

---

(повне найменування факультету)

Кафедра культурології

---

(повна назва кафедри)

**Д и п л о м н а   р о б о т а**

на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

---

на тему: «**Антиміметичні тенденції в художній культурі авангарду (на прикладі абстрактного експресіонізму)**»

«Antimimetic trends in avant-garde artistic culture (on the example of abstract expressionism)»

Виконала: студентка денної форми навчання  
спеціальності 034 Культурологія

Філатова Олександрія Олександрівна

Керівник к.філос.н., доц. Сумченко І. В. \_\_\_\_\_

Рецензент к.філос.н., доц. Білянська О.Ю

Рекомендовано до захисту:  
Протокол засідання кафедри  
№ \_\_ від \_\_\_\_\_ 2021 р.

Завідувач кафедри

\_\_\_\_\_  
(підпис)

Соболевська О.К.

Захищено на засіданні ЕК № \_\_  
протокол № \_\_ від \_\_\_\_\_ 2021 р.  
Оцінка \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_  
(за національною шкалою, шкалою ECTS, бали)

Голова ЕК

\_\_\_\_\_  
(підпис)

Левченко В.Л.

**Одеса – 2021**

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	3
РОЗДІЛ 1. НЕМІМЕТИЧНА СУТНІСТЬ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ .....	6
1.1. Соціокультурна ситуація кінця ХІХ – початку ХХ ст. та її вплив на парадигмальну зміну у культурі.....	6
1.2. Естетика та особливості художніх прийомів авангарду .....	12
РОЗДІЛ 2. АНТИСУБ'ЄКТНА СПРЯМОВАНІСТЬ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА .....	23
2.1. Трансформація розуміння ролі митця у сучасній культурі.....	23
2.2. Характерні риси абстрактного експресіонізму: імперсональність та антиміметизм.....	30
2.3. Загальне та особливе: творчість П. Поллока та М.Рокто.....	38
ВИСНОВКИ.....	53
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ .....	56

## ВСТУП

**Актуальність.** Одним з найбільш яскравих художніх напрямків ХХ ст., безсумнівно, є абстрактний експресіонізм, що з'явився після Другої світової війни. Ми вважаємо, що прагнення до абстракції є наслідком великої внутрішньої тривоги людської особистості.

Абстрактний експресіонізм – перший американський стиль, який заявив про себе на весь світ. Епоха джазу, кризи, великих потрясінь і великих надій ставить творця в умови пошуку власної екзистенції, пошуку самого себе. Художник переносить на полотно свій внутрішній світ і переживання, створюючи особливу глибину мовою абстракції. Якщо європейський авангард шукав нові форми і міняв погляд на філософію мистецтва і мистецтво в цілому, то Поллок, Ньюмен, Ротко та інші вийшли за межі будь-яких форм і обмежень. Їх творчість і є філософія, акт підсвідомої діяльності, абсолютний жест творця. Велику роль тут відіграла критика та інститут арт-дилерства, які стали помітним феноменом того періоду. Саме в 40 – 50-ті рр. формується те, що ми називаємо сучасним підходом у мистецтві: ринок, товар, галереї, конкуренція, новизна. І саме завдяки критикам і галеристам абстрактний експресіонізм став провідним світовим стилем, з якого виросло сучасне мистецтво з його ідеями і концептами.

Мистецтвознавство Західної Європи і США впритул зайнялося серйозним вивченням мистецтва Джексона Поллока, Марка Ротко і абстрактного експресіонізму практично з моменту їх появи на художній сцені Нью-Йорка в 1940-х роках. Крім значного корпусу робіт, написаних, починаючи з того часу і закінчуючи початком ХХІ століття, існує і велика кількість узагальнюючих праць, присвячених огляду і аналізу тієї «критичної маси» статей, нарисів, есе, книг та інших публікацій, що накопичилася за цей період. У даному дослідженні ми намагатимемось дослідити специфіку «живопису-дії» як художнього явища в усій його повноті і розкрити його складну, синтетичну природу за допомогою хронологічно-представлених етапів становлення,

позначивши витоки і ступінь їх впливу на стиль Джексона Поллока і Марка Ротко.

**Мета:** дослідити антиміметичні тенденції в художній культурі авангарду (на прикладі абстрактного експресіонізму).

**Завдання:**

- розглянути соціокультурну ситуацію кінця XIX – початку XX ст. та її вплив на парадигмальну зміну у культурі;
- розглянути естетику та особливості художніх прийомів авангарду;
- розкрити трансформацію розуміння ролі митця у сучасній культурі;
- розкрити характерні риси абстрактного експресіонізму: імперсональність та антиміметизм;
- розглянути творчість П. Поллока та М. Ротко.

**Об'єкт дослідження:** абстрактний експресіонізм у творчості П. Поллока та М.Ротко.

**Предмет дослідження:** антиміметичні тенденції в художній культурі авангарду (на прикладі абстрактного експресіонізму).

Встановлення *хронологічних і територіальних меж* дослідження відбувається у відповідності до хронології досліджуваних явищ та меж їх поширення - це кінець XIX – початок XX ст.

**Визначення дослідницької методики.** Основними методами дослідження обрані системний метод і історичний підхід, які дозволяють цілісно і всебічно проаналізувати антиміметичні тенденції в художній культурі авангарду в її становленні та розвитку. Крім того, в роботі був використаний біографічний метод, оскільки в рамках культурологічного дослідження індивідуальність в історії має важливе значення, а тому деякі елементи біографій творців і мислителів в художній культурі авангарду розглядаються як такі, які впливають на розвиток культури. Всі перераховані методи об'єднують культурологічний аналіз, який є сумою всіх використаних у дипломній роботі прийомів.

**Огляд джерел та літератури.** Логіка виникнення і розвитку авангардизму розглядається в працях і західних, і вітчизняних мистецтвознавців, які аналізують різні аспекти авангардного мистецтва - це наукові праці: Гомбриха Е., Діанової В., Тухенхольда Я., Якимович А.К. і ін.

**Структура роботи.** Відповідно до поставленої мети та завдань, а також вимог, які пред'являються до написання дипломних досліджень, структура дипломної роботи включає в себе вступ, два розділи, висновки і список використаних джерел, що нараховує 31 джерело.

## РОЗДІЛ 1. НЕМІМЕТИЧНА СУТНІСТЬ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

Сучасна епоха невідповідно визначається як перехідна. Зміни якісного, системного характеру зачепили всі сфери життя сучасного суспільства. Цей час є визначним через перехід до соціокультурного розвитку, що визначається поняттям «авангард». При цьому, підкреслимо, що в нашій інтерпретації авангард - не є тільки явище художньо-естетичного характеру, як то було прийнято вважати довгий час у вітчизняній гуманітарній традиції.

**1.1. Соціокультурна ситуація кінця XIX – початку XX ст. та її вплив на парадигмальну зміну у культурі.** Сучасна епоха невідповідно визначається деякими дослідниками як перехідна [див.: 15; с. 23]. Зміни якісного, системного характеру зачепили всі сфери життя сучасного суспільства. При цьому, відзначимо, коли ми ведемо мову про «сучасність», то, ймовірно, хронологічно її початок слід віднести до кінця XIX століття. Цей час є визначним через перехід до соціокультурного розвитку, що визначається поняттям «авангард». При цьому, підкреслимо, що в нашій інтерпретації авангард - не є тільки явище художньо-естетичного характеру, як то було прийнято вважати довгий час у вітчизняній гуманітарній традиції.

Ми переконані, що авангард слід розглядати як явище загальнокультурне, тобто для нього характерним і те, що воно проявило себе не тільки в мистецтві, але і в науці, релігії, філософії, тобто у всіх сферах культури. Зрозуміло, що сфера мистецтва першої відбила початок складних процесів перехідного характеру, що пов'язано зі специфікою художнього образу - його образністю, наочністю, більш очевидною в цьому сенсі для розуміння обивательської більшості [див.: 17, с. 27].

Однак, не менш масштабні процеси йшли і в науковій сфері - множинні відкриття, що вимагають якісно іншої методології; в релігійній сфері остання

третина XIX століття – час сплеску появи нових релігійних течій в християнстві, що знову-таки свідчило про затребуваність подібного роду духовних утворень, а значить говорило про незадоволеність тим, що було раніше; західна філософія другої половини XIX століття ключовою проблемою ставить ірраціоналізм як онтологічний і методологічний принцип.

У попередніх дослідженнях науковців, представлених, в тому числі і на спеціалізованих науково-практичних конференціях [див.: 8; 26], говорилося про поділ континууму європейської культури на стадії поперемінно змінюючи один одного періодами культур-систем і соціокультурних трансформацій. Перші являють собою час поступального розвитку суспільства, в тому числі і його духовного життя. На цьому етапі культура розвивається без змін системного характеру на певному історичному рубежі, її динаміка протікає в руслі заданих світоглядних основ і весь лад соціокультурного комплексу відповідає цій заданості. Інший етап - соціокультурна трансформація - є періодом пошуку культурою нових підстав, виходу до нової парадигми. На цій стадії здійснюється вихід за весь соціокультурний комплекс до нових світоглядних підстав. На стадії соціокультурної трансформації включаються ті смислові вектори, завдяки яким задаються орієнтири світоглядних підстав, що можуть стати парадигмальними (основними, базовими світоглядними установками) на стадії наступаючої культур-системи.

У зв'язку з цим динаміку культури країн європейської (євроатлантичної) цивілізації, до яких ми відносимо країни Західної Європи, США, Канади та Австралії можна розглянути як стадії культур-систем і соціокультурних трансформацій, котрі поперемінно змінюють одна одну.

Перші являють собою періоди, на яких культура розвивається в заданих парадигмальних межах, не виходячи за них. У континуумі європейської (а пізніше, з XVIII століття – євроатлантичної) культури може бути визначено три культур-системи: антична, середньовічна і новоєвропейська. У кожній із зазначених культур-систем може бути визначений набір культур-домінантних

характеристик – базових особливостей, що відбивають суть кожної культур-системи, в рамках якої розвиваються всі сфери культури. Ці культур-домінантні характеристики виступають підставою для виділення парадигмальних кордонів кожної культур-системи. До числа культур-домінантних характеристик відносяться також і базові світоглядні установки, які визначають світоглядну спрямованість кожної культур-системи. Зокрема, для античної культур-системи такої виступає космоцентризм, для середньовічної – теоцентризм, а для новоевропейської – антропоцентризм.

Соціокультурні трансформації являють собою ті перехідні епохи, які поділяють ці культур-системи між собою. Відповідно такими виступають пізній еллінізм, Відродження та Реформація, а також авангард і постмодерн.

Таким чином, аналіз досліджень перехідних періодів в континуумі європейської культури призводить до думки, що колишня періодизація, запропонована нами і виділяє в континуумі європейської (євроатлантичної) культури чотири культур-системи (антична, середньовічна, новоевропейська, сучасна) і відповідно чотири стадії соціокультурних трансформацій (пізній еллінізм, Відродження, авангард, постмодерн), видається не зовсім коректною. Докладний культуро-філософський аналіз ситуації кінця XIX – початку XXI століть дозволяє заявити про те, що авангард і постмодерн – є прояв єдиної соціокультурної трансформації, при якому авангард - її початок, а постмодерн – ймовірно, завершення. Відповідно, виділення четвертої культур-системи в континуумі європейської (євроатлантичної) культури – перш визначається нами як «сучасна» – є некоректним. Зупинимося докладніше на аналізі соціокультурного розвитку країн євроатлантичної цивілізації з кінця XIX і до початку XXI століть.

Відзначимо, що культурфілософський аналіз розвитку європейської (євроатлантичної) культури періоду кінця XIX – початку XXI століть дозволяє охарактеризувати весь цей хронологічний рубіж як соціокультурну трансформацію. Під цим явищем ми розуміємо процес зміни однієї культур-

системи на іншу, на якій відбувається зміна світоглядних орієнтирів, парадигм і яка зачіпає абсолютно всі форми культури, а саме: мистецтво, науку, релігію, філософію.

Безумовно, соціокультурна трансформація знаходить вияв у всіх сферах життя даного соціуму. Це підтверджує і аналіз ходу історичного процесу, характерного для євроатлантичної цивілізації в заявлений період: численні локальні війни кінця XIX – початку XX століть, Перша світова війна, «Велика депресія», Друга світова війна, численні контра субкультури, що сформувалися в 1960-1970-ті роки – все це виступило серйозним випробуванням для даного макрорегіону світу. Іншими словами, процесами перехідного характеру на стадії кінця XIX - початку XXI століть були охоплені всі сфери життя країн євроатлантичної цивілізації. Можна сказати, що XX століття в історії євроатлантичної цивілізації - це час глобалізації в економіці, посилення процесів демократизації в політиці, толерантності - в соціальній сфері, плюралізації і релятивізації - в культурі. Безумовно, євроатлантична цивілізація і сьогодні виступає локомотивом світового соціально-економічного розвитку, впливає на загальносвітові процеси. У зв'язку з цим, зазначені тенденції в різних сферах життя євроатлантичного суспільства в тій чи іншій мірі вплинули на розвиток всього людства.

Колишній наш підхід, що характеризує XX століття – як т.зв. «сучасну культур-систему», багато в чому методологічно спирався на принципи історизму. Відомим є твердження про поділ історичного процесу на давню, середньовічну, нову і сучасну історію. Подібний підхід методологічно довгий час визначав заданість історичних досліджень не тільки в нашій країні.

Ймовірно, виділення «сучасності» в якості специфічно значимого для даного соціуму періоду завжди визначає вектор дослідницького інтересу незалежно від періоду розвитку. Іншими словами, для стародавнього грека античність - це сучасність, для художника Відродження - Ренесанс - це сучасність тощо.

Для багатьох наук і, перш за все гуманітарних, прагнення вивчати те, що відбувається тут і зараз є цілком закономірним. Це пов'язано з величезним практичним потенціалом такого роду досліджень, які можуть запропонувати ефективні способи вирішення актуальних проблем, відповісти на виклики часу. Однак при цьому виникає питання об'єктивності у вивченні сучасних проблем, тим більше ця проблема актуалізується в суспільних науках - наскільки об'єктивно можна оцінити те, що відбувається в соціокультурному розвитку сьогодні? Ми самі є учасниками, свідками змін, що відбуваються, а тому об'єктивність в даному випадку, на нашу думку, вкрай відносна. У зв'язку з цим розподіл такого складного, об'ємного, багатоаспектного явища як європейська (євроатлантична) культура на періоди представляє певні труднощі.

З урахуванням, того, що період з кінця XIX і до початку XXI століть щодо його особливостей коректніше визначати як процес повного зниження рівня системно-ієрархічної структурованості, складності та поліфункціональності соціокультурного комплексу в цілому, тобто процес деградації новоєвропейської культури-системи, то весь цей хронологічний рубіж являє собою перехідний етап - соціокультурну трансформацію. У зв'язку з цим, обґрунтованим є виділення трьох культур-систем в континуумі європейської (євроатлантичної) культури, які при цьому поділяються трьома соціокультурними трансформаціями. На підставі такого підходу динаміку європейської (євроатлантичної) культури можна представити таким чином:

- Епоха пізнього еллінізму – III – V ст. - перехід від античної культур-системи до середньовічної;

- Епоха Відродження і Реформації XIV - поч. XVII ст. - перехід від середньовічної культур-системи до новоєвропейської ;

- Епоха авангарду і постмодерну останньої третини XIX - по теперішній час - перехід від новоєвропейської культур-системи до наступної (сучасна соціокультурна трансформація).

У методологічному плані розгляд динаміки культури через призму наявних в ній соціокультурних трансформацій являє множинні переваги. Це пов'язано з тим, що соціокультурні трансформації, що представляють собою перехідні стадії в динаміці культури, виступають в якості тієї першооснови, завдяки якій здійснюється весь історико-культурний процес. Ці перехідні стадії виступають, з одного боку, в якості умови для культури творчості в її традиційній інтерпретації, а з іншого, вони є умовою континуальності соціокультурного розвитку. Іншими словами, ці перехідні стадії сприяють як твердженню всього нового в культурі, так і дозволяють всьому соціокультурному комплексу відповідати на виклики, які ставить час.

Соціокультурні трансформації є серйозним випробуванням для суспільства, прикладом чого і виступають 3 виділених перехідних етапи. Пов'язано це з тим, що в такі періоди колишні світоглядні підстави скидаються, а нові, характерні для наступної стадії культур-системи (і які визначаються нами поняттям «культур-домінантні характеристики») затверджуються. У цій боротьбі старого і нового актуалізується негативне мислення, суспільство втрачає світоглядні орієнтири, а колишні схеми, норми і правила перестають працювати, оскільки не відповідають різкій зміні умов буття [див.:22].

Таким чином, періодизація європейської (євроатлантичної) культури, в основу якої покладено розгляд її динаміки через призму соціокультурних трансформацій, дозволяє розкрити сутність історико-культурного процесу. При такому підході стає очевидним, що основи наступаючої епохи закладаються в ході перехідного періоду. У такі періоди можуть бути визначені смислові вектори трансформації, які являють собою не просто переважну в епосі переходу тенденцію, яка полягає і в зростанні кількості, і в поглибленні відмінностей між співіснуючими культурними явищами.

Саме смислові вектори трансформації визнають ціннісний зміст за плюралізмом культурної діяльності та її результатів: чим більше - тим краще, чим різноманітніше, тим життєздатніше. Саме смислові вектори

соціокультурної трансформації дозволяють в боротьбі старого і нового затверджуватися тим культуро-домінантним характеристикам, які виявляться адекватними новим умовам буття і, відповідно, які будуть виступати особливостями наступаючої культур-системи.

**1.2. Естетика та особливості художніх прийомів авангарду.** Історія культури на межі століть завжди цікава, оскільки саме в цей період народжуються нові явища і напрямки в образотворчому мистецтві, представлені молодими художниками, які не тільки відкидають прийоми і техніки минулих часів, а й пропонують власну інтерпретацію світу, що наповнюють картину світу новою філософією та ідеологією, а також винаходять власні прийоми написання картин.

На даний час пройшов достатній часовий відрізок для усвідомлення художньої цінності авангарду в образотворчому мистецтві. Але практика впливу авангардизму на сучасне образотворче мистецтво спонукає поставити питання про виявлення тієї ролі, яку сучасність вже усвідомила в авангарді, розширивши тим самим художні горизонти, і про розкриття тих цінностей, які ще тільки належить відкрити. Ці неосвоені смисли можуть виявитися потрібними в прогнозуванні подальшого розвитку мистецтва XXI століття.

Логіка виникнення і розвитку авангардизму розглядається в працях і західних, і вітчизняних мистецтвознавців, які аналізують різні аспекти авангардного мистецтва - це наукові розробки: С. Батракової, Г. Горячевою, В. Крючкової, Д. Сарабьянова, Г. Беме, Б. Гройс, Ш. Дуглас, П. Зейле і ін.

Авангардизм (від французького «avantgarde» – передовий загін), найбільш радикальний художній напрям в живопису XX ст. Прийшовши з військового лексикону термін позначає роль авангардистів як першовідкривачів невідомого раніше мистецтва, співзвучного новому століттю, борців з виробленою століттями (починаючи з епохи Відродження) художньою системою [див.:7, с. 67].

Авангард – це компонента культури, орієнтована на новаторство і характеризується різким неприйняттям традиції. У широкому своєму розумінні поняття «авангард» може бути апліційовано на відповідну тенденцію будь-якої культурної традиції; в строгому (вужькому) своєму сенсі вона має на увазі широку область творчих пошуків першої половини ХХ століття і пов'язану сукупність різноманітних новаторських рухів і напрямків в мистецтві цього періоду. Термін «авангард» спочатку був перенесений Т. Дюре зі сфери політики в область художньої критики (1885).

Авангард – це, перш за все, реакція художньо-естетичної свідомості на глобальний, який ще не зустрічався в історії людства перелом у культурно-цивілізаційних процесах, викликаний науково-технічним і соціокультурним розвитком другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття. Значення для людства цього лавиноподібного процесу в культурі поки не отримали адекватного науково-філософського осмислення, але вже досить повно висловилися в художній культурі у феноменах авангарду, модернізму, постмодернізму.

Для цього напрямку характерні:

- експеримент (частіше усвідомлений) як маніфест і як практичне спрямування творчості;
- заперечення традиційного мистецтва, а також естетичних і моральних норм обивательського, «буржуазного» світу;
- революційний і часом руйнівний пафос творчості;
- відмова від канонів ХІХ століття в образотворчому мистецтві, тобто відмова від зображення видимої дійсності;
- прагнення створити нове в формах, прийомах, засобах художнього світу;
- епатажний характер поведінки і презентації;
- визнання і схиляння перед досягненнями науково-технічного прогресу;
- пошуки Духа як панацеї від матеріалізму;

- з одного боку, раціоналізм в мистецтві (наприклад, конструктивізм), з іншого - ірраціональність художньої творчості (наприклад, в сюрреалізмі);

- вітання будь-яких соціальних змін в суспільстві.

Європейські авангардисти надихалися творчістю «примітивних» народів, багато в чому спираючись на модерністські напрями європейського мистецтва (кубізм, футуризм, фовізм і т.д.).

Мистецтво авангардного живопису пройняте духом нігілізму, революційної агресії і поєднує в собі деструктивне і творчі начала.

Як естетика, воно націлене на зміну людської свідомості і, можливо, самої людської природи.

Течії авангарду:

- *Експресіонізм*. Помітним явищем у складній боротьбі виникаючих і змінюючих один одного формалістичних напрямів був експресіонізм. Ця течія, що виникла в 1905-1909 роках, що не мало чіткої визначеної програми, проголошувала суб'єктивні відчуття і підсвідомі імпульси основою художньої творчості.

- *Кубізм*. Авангардистський напрямок в образотворчому мистецтві, насамперед у живопису, що зародився на початку ХХ століття і характеризується використанням підкреслено геометризованих умовних форм, прагненням «роздрібнити» реальні об'єкти на стереометричні примітиви.

- *Футуризм*. Загальна назва художніх авангардистських рухів 1910-х – початку 1920-х рр. ХХ ст., перш за все в Італії і Росії. Футуризм став в 10-і роки ХХ століття символом нового мистецтва – мистецтва майбутнього, мистецтва швидкості і постійного руху, заявивши про себе як про революційне явище, в якому теорія, маніфест, жест були основними складовими. На цій посаді футуризм зберігає актуальність і донині, оскільки вперше явив світові художника-провокатора, що заміняє мистецтво життям і навпаки.

- *Сюрреалізм*. Сюрреалісти вважали, що творча енергія виходить зі сфери підсвідомості, яка проявляє себе під час сну, гіпнозу, хворобливого марення,

раптових осяянь, автоматичних дій (випадкове блукання олівця по паперу тощо). Загальні особливості мистецтва сюрреалізму: фантастика абсурду, алогізм, парадоксальні поєднання форм, зорова нестійкість, мінливість образів. Головною метою сюрреалістів було через несвідоме піднятися над обмеженістю як матеріального, так і ідеального світу, продовжити бунтарство проти вихолощених духовних цінностей буржуазної цивілізації. Художники цього напрямку хотіли створити на своїх полотнах реальність, що не відбиває дійсність, підказану підсвідомістю, але на практиці це деколи виливалося в створення патологічно відразливих образів, еkleктику і кітч.

По-своєму походженню, авангард - це обумовлена модернізмом мистецька програма мінливого світу - світу прискорення індустріального прогресу на основі технології, урбанізації, масовості способу життя. Проблема співвідношення авангарду з модернізмом має кілька вимірів і залишається дискусійною. З одного боку, з точки зору своїх концептуальних підстав авангард тісно пов'язаний з модернізмом своїм неприйняттям реалістичної естетики і практично представлений тими ж школами, що і модернізм в художньому своєму вимірі, однак у функціональному відношенні авангард може бути специфікований як такий, що значно та більш чітко педалює тенденції соціального протесту, ніж модернізм. Разом з тим, модернізм як соціокультурний феномен істотно ширше авангарду як за своїм змістом, так і за соціокультурною значущістю. Існує також тенденція трактування модернізму як явища в художній культурі, яке виникло на основі авангарду, але втратило його епатажно-руйнівний або демонстративний пафос. Так, для основного поля мистецтва середини ХХ століття характерно внутрішнє осмислення знахідок і досягнень авангардних напрямів першої половини століття, усвідомлення їх реальних художньо-виразних, репрезентативних та інших можливостей, використання в тих чи інших інтертекстуальних відносинах і так далі. Звідси модернізм може бути зрозумілий як більш-менш спокійне «засвоєння» культурою, свого роду догматизація новаторських досягнень авангарду. Те, що

в авангарді було революційним і новаторським, в модернізмі стає «класикою», а постмодернізм, що виник майже одночасно з модернізмом, вже встає на позицію іронічного ставлення до цієї «класики», вільно і на рівних підставах співвідносячи і поєднуючи її (також в дусі легкої всеосяжної іронії) з класикою інших періодів культури. З цієї точки зору, авангард виконав свою функцію в новоевропейській культурі і практично завершив існування в якості якогось глобального феномена, трансформувавшись після Другої світової війни в модернізм.

Необхідно виділити основні риси авангардизму. Згідно В. С. Турчину в авангардизмі, на відміну від традиційного мистецтва, немає послідовно вибудованої системи естетичних ідеалів, отже, його характерною рисою виступає дифузність кордонів і різноманіття [27, с. 123].

В. Діанова в книзі «Постмодерна філософія мистецтва» вказує, що «характерною особливістю авангардного мистецтва виступають: безліч точок зору в осмисленні суті буття, поява різних картин світу в уяві художників» [10, с. 171].

Школам авангардизму притаманне недовговічність, оскільки кожна школа претендує на унікальність виробленого нею шляху в образотворчому мистецтві. Установка на експериментальність і новизну, оригінальність художньої мови виступає однією з характерних рис авангардизму.

На початку ХХ ст. художній пошук авангардистів, як правило, носив навмисно викличний характер. Сенс картин, що виходить за рамки традицій, був не зрозумілий глядачеві, тому художники – авангардисти пояснювали його в маніфестах і коментарях, які стали важливим компонентом їхньої творчості. Принципом зображення об'єктивної реальності в звичних формах авангардизм протиставив ідею художньої деформації, яка відкривала великі можливості для реалізації та розвитку різних форм примітивізму і перебільшення [див.: 1, с. 109].

Ще однією важливою рисою авангардизму в живопису, на думку Я. Тугенхольд, є абстрактне мислення, прагнення до мистецтва асоціацій (перенесення уваги з зовнішньої на внутрішню сферу), сприйняття об'єктів через їх переживання. Так з'явилися особливі способи побудови образів: надмірне кодування (або відсутність сюжету), поєднання непоєднаних форм, зближення різночасових пластів, казкове відбиття реальності. Мова спотворення у мистецтві авангардизму часто знаходить свої значення в первісній архаїці, дитячій творчості, в роботах любителів [28, с. 144].

А. К. Якимович підкреслює, що авангардизм, усвідомлюючи вузькість і не цілісність реалістичної картини, замінює її світом глибинних переживань, виділяючи себе в самотійну естетичну область. Результатом пошуків авангардизму часто стає симбіоз різних видів мистецтва, наприклад: «театр художника», «кіноживопис» і ін. Для більшості течій авангардизму притаманний примітивізм, який виділився в самотійний напрям [30, с. 99].

Простежимо історичний шлях авангардизму в живопису. Авангардизм з'явився у Франції, потім виник в Німеччині, Італії, Росії. У першій третині ХХ століття нові напрямки авангардизму з'являлися одна за одною в широкому географічному охопленні - від Росії до Нового Світу.

Експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм - з їх тяжінням до несвідомого в психіці людини - позначили трансцендентну лінію авангардизму, в конструктивізм ж, навпаки, втілилася його раціональна, будівельна воля.

Е. Гомбрех вказує, що в умовах нестабільності 1920 - х рр. авангардизм втрачає попередню височину протиборства, створює союз з модерном, налагоджує контакт з масовою культурою. Він, як і раніше, часто виявляється в стані андеграунду, правда вже тільки духовного, а не соціального (в таких його пізніх проявах, як абстрактний експресіонізм або «нова фігурація», часто переважають песимістичні настрої: самотності, відчаю, містичного трансю). Криза авангарду, до середини ХХ століття в якійсь мірі розплескати свою

колишню «бунтарську» енергію, став стимулом для становлення постмодернізму як основний йому альтернативи [7, с. 160].

У 1960-70-х рр. виникли нові авангардні напрямки: акціонізм, поп-арт, концептуальне мистецтво та ін. (об'єднані терміном постмодернізм). У колишні часи європейська культура не мала такої великої кількості течій, напрямків, індивідуальних стилів.

Авангардисти істотно збагатили мову мистецтва, виробили широкий спектр нових ідей. Серед них були великі майстри: П. Пікассо, А. Матісс, В.В. Кандинський, К. С. Малевич, М. З. Шагал, С. Далі й ін.

При всій множинності індивідуальних стилів, спільними зусиллями вони створили нову художню систему, основою якої було не наслідування природи, а творчий пошук художника. Авангардисти пристосували публіку до різких, вибухових естетичних вражень, до активної співучасті в сприйнятті картин, до «розумової гри». Вони стали справжніми першопрохідцями сучасного мистецтва.

Так П. Пікассо в картині «Жінка, яка плаче» в химерних колірних поєднаннях, в різких зламах ліній показав сильний біль, що спотворює обличчя страждаючої жінки. Погляд глядача затримується на бляклій блакиті навколо рота і зубів; форми очей і лоба розсічені – буквально зламани горем [10, с. 110].

А. Матісс «Червона кімната». Колірний вихор обрушується на глядача в цій незвичайній картині, що зображує оздоблення кімнати і жінку, котра сервірує стіл. Мальовнича поверхня полотна і вібрація чистого кольору гармонійні, химерно вписані в композиційну структуру і заповнюють собою весь простір приміщення. Скатертина зливається зі стіною, предмети виглядають зовсім плоскими, художник навмисно деформує їх форму. Це подвоює враження ліричного напливу орнаментальних форм і переливанням веселкою барв. Колір для А. Матісса – не стільки засіб зображення, скільки засіб вираження, він свідомо уникає традиційних правил малюнка і перспективи [3, с. 87].

В. Кандинський. «Козаки». У цій напіваабстрактній, незрозуміло привабливій картині форми пагорбів і людські фігури з шаблями органічно вписані в рух абстрактних форм, ліній і колірних плям. Є особлива краса в простоті її побудови і дивовижна розкутість в манері накладення мазка [2, с. 113].

С. Далі «Сон». У цій фантазмагорії сну ми бачимо тільки голову сплячого на тлі образів сновидінь. Її нестійке положення говорить: якщо одна з милиць впаде, то сплячий прокинеться; так передана неміцність, крихкість сну. Пильна увага художника до деталей створює атмосферу гротескної реальності. Будучи учасником сюрреалістичного руху, С. Далі пропагував у своєму мистецтві роль несвідомого і ідею абсурдності [20, с. 150].

Отже, авангард ставив перед собою мету кардинального перетворення свідомості людини засобами мистецтва, здійснення естетичної революції, яка подолала б духовну стагнацію існуючого суспільства. Не задовольняючись створенням вишуканих «вогнищ» краси і таємниці, що протистоять низинній матеріальності буття, авангард ввів у свої образи грубу матерію життя, «поетику вулиці», хаотичну ритміку сучасного міста, природу, наділену могутньою творчо-руйнівною силою, він не раз декларативно підкреслював у своїх творах принцип «антимистецтва», відкидаючи тим самим не тільки колишні, більш традиційні стилі, але й усталене поняття мистецтва в цілому.

Постійно вабили авангард «дивні світи» нової науки і техніки - з них він брав не тільки сюжетно-символічні мотиви, але також багато конструкцій і прийомів. З іншого боку, в мистецтво дедалі активніше входила «варварська» архаїка, магія давнини, примітив і фольклор. Світовому діалогу культур авангард додав небаченої гостроти.

Рішуче пориваючи з класичними традиціями образотворчого мистецтва, авангард орієнтований на те, щоб за допомогою абстрактних композицій спровокувати інтелектуальну співучасть глядача, розбудити буденну свідомість, пропонуючи їй радикально новий досвід бачення світу (схожість

позицій поп-арту, дадаїзму, футуризму, сюрреалізму, експресіонізму в самооцінці своєї діяльності не в якості художнього напрямку, але в якості способу мислення). У цьому контексті маніфести авангарду постійно апелюють до так званої «чистої» свідомості, тобто свідомості, не обтяженою культурними нормами в їх конкретно-історичному (і, отже, спочатку неповноцінному) варіанті.

У пошуках такої свідомості авангард проклямує абсолютну цінність неупередженого погляду на світ, властивого дитячому мисленню, на основі чого формується такий програмний принцип авангарду, як принцип інфантилізму (починаючи від самих ранніх версій експресіонізму). Пафос авангарду зумовлюється, таким чином, ідеєю плюралізму різних (і при цьому аксіологічно рівноправних, тобто рівно можливих) типів сприйняття дійсності, і якщо з точки зору художньої техніки твори авангарду можуть бути віднесені до абстракціоністських, то основою даного абстракціонізму виступає програмне змішання досвіду з імпровізацією. Відповідно до цього проблема власної соціальної легітимності не артикулюється для авангарду в якості гострої: «авангард ставить під сумнів сенс наслідування античним зразкам; виробляє, на противагу нормі абсолютної краси, що здається незалежною від часу, масштаб залежною від часу, відносної краси». Разом з тим, авангард намагається утвердити себе в якості нового слова в розумінні людини, соціуму, мистецтва, творчості і моралі (в цьому плані авангард апелює до З. Фрейда, який звернув особливу увагу на творчий потенціал несвідомого). Настільки ж суперечлива і позиція авангарду щодо опозиції елітарного і масового мистецтва: з одного боку, для авангарду характерні орієнтації на гранично повсякденну свідомість (де знайшли програмне вираження в позиції мистецтва поп-арт), з іншого - авангард тяжіє до інтелектуальної елітарності, оскільки масовість передбачає заперечуванні авангардом уніфікацію і стандарт. В цьому відношенні авангард не може бути віднесений до масової культури, хоча в ньому присутні елементи масовості.

Таким чином, дія двох сил визначає хвилі злетів і падінь всіх течій авангарду: з одного боку, авангард підтримує елітарна публіка, з іншого - організації зі стандартизації. Одним із потужних чинників власної соціальної адаптації авангард вважає моду, функція якої - безперервна стандартизація, включення нового в сферу загального споживання: «внаслідок впливу моди авангард приречений завоювати ту саму популярність, яку сам зневажає, - і в цьому початок його кінця. Фактично це і є неминуча, невблаганна доля кожного руху: повставати проти швидкоплинної моди, коли з'являється інша мода».

Глобальне значення авангарду виявлено ще не повною мірою, проте вже очевидно, що він показав принципову культурно-історичну відносність форм, засобів, способів і типів художньо-естетичної свідомості; зокрема, вивів багато традиційних видів мистецтва і притаманні їм форми художнього мислення зі сфери художньо-естетичного та, навпаки, додав статус мистецтва предметам, явищам, засобам і способам вираження, які не входили у контекст традиційної художньої культури; довів до логічного завершення (часто - до абсурду) практично всі основні види новоєвропейських мистецтв (і їх методи художньої презентації), тим самим показавши, що вони вже віджили своє і не відповідають сучасному (і тим паче майбутньому) рівню культурно-цивілізаційного процесу, оскільки не можуть адекватно виражати дух часу, відповідати духовним і художньо-естетичним потребам сучасної людини і тим більше людини майбутнього супер технологічного суспільства; експериментально обґрунтував безліч нових, нетрадиційних прийомів презентації того, що до середини ХХ століття називалося художньою культурою і що знаходиться в стадії глобального переходу до чогось принципово іншого, покликаного в новій цивілізації зайняти місце мистецтва; сприяв появі та становленню нових (як правило, технічних, медійних) видів мистецтв. Тому досягнення авангарду до сих пір активно використовуються

будівельниками так званої (через брак поки іншого терміна) «нової художньої культури».

## РОЗДІЛ 2.

### АНТИСУБ'ЄКТНА СПРЯМОВАНІСТЬ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Аналізуючи предмети мистецтва і саме мистецтво ХХ і ХХІ ст., можна зробити висновок про те, що вони перестають бути пов'язаними з моральними і психологічними цінностями. Предмети мистецтва почали набувати важливість як автономні елементи аналізу простору, перетворилися в абстракції і вилилися в дадаїзм і сюрреалізм, деструктуровані і знищені в абстракціонізмі. Образ предмета більше не є істиною, сутністю і значенням об'єкта, що було характерно для класичної традиції.

**2.1. Трансформація розуміння ролі митця у сучасній культурі.** Сучасний етап в історії культури, який прийнято називати епохою постмодерну, супроводжується насамперед руйнуванням ідеї автора і витвору, а звідси і кардинальними змінами в сфері мистецтва.

Художній процес другої половини ХХ ст. принципово відрізняється від усього існуючого раніше. Постмодернізм розцінюється як «реакція на модерністський культ нового» [13, с. 72], як елітна реакція на масову культуру, як поліцентричний стан етико-естетичної парадигми. У новій плюралістичній культурнокомунікативній ситуації велику роль відіграють засоби масової комунікації, які збагачуються все більш різноманітними і досконалими можливостями передачі інформації.

Науково-технічний прогрес (НТП) привів до сучасної техногенної цивілізації, що вплинуло на художню культуру, на всі види традиційного мистецтва і викликало появу нових різновидів арт-практик. Внаслідок того виникли принципово нові види мистецтва, які вплинули на формування свідомості новітнього типу: «Змінюється мова традиційних (література, живопис, музика, театр, балет) і технічних (фотографія, кінематограф та інші екранні мистецтва, мультимедіа) мистецтв, виникли актуальні технізовані арт-

практики (перформанси, акції, інсталяції), а також новітні мережеві арт-феномени» [4].

Все це говорить про те, що НТП впливає на зміну менталітету, психології сприйняття, складу мислення, ідеології, системи світорозуміння людини і традиційних засобів художнього вираження (зображальність, виразність, дескриптивність, тональність, ритмічність і т.п.). Таким чином, відбувається підміна буття свідомістю.

У філософському словнику підкреслюється, що: «Мистецтво - форма творчості, спосіб духовної самореалізації людини за допомогою чуттєво-виразних засобів (звуку, пластики тіла, малюнка, слова, кольору, світла, природного матеріалу і т.д.)» [29]. У класичній традиції особливість творчого процесу виражалася в нерозчленованості його суб'єктивно-об'єктивної зумовленості, а саме мистецтво здатне було задовольняти художню потребу лише тоді, коли виступало в якості мети. Наприклад, Гегель позначив тенденцію, яка в ХХІ ст. постійно звертає на себе увагу: «Ми не вважаємо більше мистецтво вищою формою, в якій здійснює себе істина. Можна, правда, плекати надію, що мистецтво і далі буде рости і вдосконалюватися, але його форма перестала бути вищою потребою духу» [9, с. 11]. Таким чином, мистецтво ХХІ ст. поступово згасає, що виклакає величезну прірву між пізнанням і творчістю.

Найбільше криза мистецтва спостерігається в розкладанні стилю, який надає цілісність як окремого твору, так і всієї епохи. Стиль виступає як ірраціональна основа художньої творчості, релігійної та національної вкоріненості мистецтва. Саме втрата стилю призводить художника до самотності, а предметом його творчості стає виключно пошук власного «я». В. Вейдле пише: «Стиль не можна ні вигадати, ні відтворити ... Стиль є таке загальне, яким приватна і приватне ніколи не буває умалено. Його не створює окрема людина, але не створюється він і в результаті хоча б дуже великого числа спрямованих до спільної мети зусиль; він - лише зовнішнє виявлення

внутрішньої узгодженості душ, духовної їх єдності; він - втілена в мистецтві соборність творчості» [6]. Втрата стилю призводить до смерті мистецтва, до його бездуховності і утилітарності, вимушеного функціонувати в цивілізації, в якій панує розум. Природно, цьому розчиненню в цивілізації мистецтво звиртається до чудесного для повернення своєї творчої сили. В. Вейдле вважає, що тільки після возз'єднання з релігією мистецтво здатне буде відродитися.

Мистецтво хоч і кидає людину в «океан» безмежних можливостей, симулякрів, псевдокатегорій, а й спонукає його не замикатися в межах знайдених і освоєних міфологем, постійно відчувати безмежжя навколишнього світу, розуміти важливість безмежного формування себе. Але на даному етапі розвитку «мистецтво стало втрачати або істотно модифікувати свої традиційні і, здавалося б, непорушні основи: міметичну, ідеалізацію, символізм, вираз сутнісних підстав буття, художньо-естетичну основу, духовність і т. п.» [4].

Сучасна епоха характеризується багатомірністю в усій своїй повноті, але, володіючи автономністю по відношенню до політичних і економічних процесів, це може проявитися в мистецтві і виявляє підвищену чутливість до подій, що відбуваються в світі. Постійна зміна творчих завдань, ціннісних критеріїв, умов життя, привела до зміни понять професіоналізму у творчій діяльності, коли поняття «дилетантизм» втратило своє негативне значення, а пізнавальною характеристикою в мистецтві стає торжество некомпетентності.

Аналізуючи предмети мистецтва і саме мистецтво ХХ і ХХІ ст., можна зробити висновок про те, що предмети мистецтва перестають бути пов'язаними з моральними і психологічними цінностями. Предмети мистецтва почали набувати важливість як автономні елементи аналізу простору (кубізм і т. д.), перетворилися в абстракції і вилилися в дадаїзм і сюрреалізм, деструктуровані і знищені в абстракціонізмі. Образ предмета більше не є істиною, сутністю і значенням об'єкта, що було характерно для класичної традиції, а виступає знаком, внаслідок чого формою сучасного мистецтва став поп-арт, котрий виражає логіку знаків і споживання (світ-предмет). Головна особливість поп-

арту - відсутність творчого жесту, спогадів, він - інтеграція в цей світ з метою його знищення завдяки комерційній основі своїх продуктів, стаючи при цьому мистецтвом банального і загальнодоступного.

При відкиданні в сучасному мистецтві безкорисливого сприйняття метою художника стає створення чогось ексклюзивного, таким чином це призводить до подвійності - товарної вартості і безцінності, до чого прагне сучасне мистецтво.

Мистецтво XXI ст. перетворюється в товар, пов'язаний з тиражуванням та стандартизацією, а основною метою його виступає культивування нових цінностей і орієнтованість на велику кількість людей, що дозволяє витягувати високі доходи. Автор твору знаходиться в визначених рамках і змушений працювати як на себе, так і на масового споживача. Характерна особливість суспільства комфорту в пріоритеті матеріального над духовним виражена в задоволенні витончених як реальних, так і уявних інтересів і потреб людського існування. Отже, мистецтво направлено на виробництво симулякрів. Менеджмент потіснив творчість, а створив нове поняття «креатив», що фіксує «потоківий» і «виробничий» характер художньої діяльності. мистецтво все більш явно представляється сферою загальнодоступною і прикладною, яка обслуговує будь-які інші, часом не узгоджені з його природою види діяльності.

Природно, що вічним залишається питання про сутність мистецтва, про критерії його творів, адже в той же час з усією повнотою очевидності продовжують існувати і традиційні форми мистецтва, актуальним для сучасної культури є досвід минулих епох.

На зламі епох активну роль в процесі формування світогляду грає художній авангард: в цей час його діяльність характеризується відкиданням старих норм і канонів, різким неприйняттям традицій, проблематизацією сформованих стереотипів, навмисним епатажем, орієнтацією на новаторство у використанні художніх засобів.

Дані тенденції відповідають програмній установці авангарду як явищу культури – мистецькій програмі трансформації світу, яка має потужний потенціал, ресурсом культурної критики. Художній авангардизм залучає символи трансформації світу, його ідеї мають значний критичний потенціал, адресований ретроградним традиціям і відсталому світосприйняттю.

Життя на цьому новому етапі розвитку культури висунуло такі завдання, які спонукали художників до вибору інших стратегій в мистецтві і, відповідно, до пошуку особливих методів творчості. У художньому плані авангардні митці вдаються до пошуків нових виразних засобів, можливості яких значно розширені за допомогою використовуваної ними електронної техніки.

Передбачаючи плюралізм різних художніх, світоглядних і культурних цінностей, обумовлюють різноманіття типів сприйняття художніх текстів, авангардні художники спонукають до інтелектуальної співучасті глядачів в художню подію, до такого типу сприйняття, яке передбачає інтелектуальну активність у формуванні оціночного судження, позбавленого стереотипів і сформованих кліше.

В реальності великий художній авангардний рух, який виник у 1960-80 рр. в ряді західних країн, прийшов на зміну як традиційного мистецтва, так і філософії, сфокусував в собі науку, філософію і власне мистецтво в новому його розумінні. Відтепер в мистецтві на перший план висувався концепт - задум твору, втілений у вигляді формалізованої ідеї, яка не зображується або виражається (як в традиційних мистецтвах), але презентується у формі вербального тексту або сприяє виникненню концепту під час аналітичної діяльності суб'єкта сприйняття. Дане дійство може супроводжуватися документальними матеріалами у вигляді кіно-, відео-, аудіозаписів.

Простором для презентації концептуального мистецтва є не візуальна область, а концептуально-візуальна, несприйняття, а концепції. Так чуттєве осягнення прийшло на зміну раціонального усвідомлення. Саме аналітико-інтелектуальна діяльність свідомості, часом лише побічно пов'язана з

артефактом пізнання, передбачена в такого роду пізнанні ідеї автора. З моменту, коли Кошут теоретично обґрунтував фундамент концептуального мистецтва, воно істотно збагатило свій арсенал новими засобами виразності, розраховуючи на креативну перцепцію глядача, розширило свої можливості і, по суті, вийшло за рамки власне оригінального напрямку, перетворившись в невіддільну константу художнього авангарду в цілому.

Скориставшись термінологією У. Еко, ми дозволимо визначити статус авангарду як навмисне «відкритого твору», стимулюючого та ініціюючого активність в інтерпретації сенсу артефактів авангардистського мистецтва реципієнтом. Слід зазначити, що стратегії даної активності значно відрізняються від традицій сприйняття творів мистецтва класичної епохи. На відміну від попередніх етапів історії мистецтва, авангард не ілюструє, що не відображає, чи не відтворює ідеї, а концептуалізує, запрошує до їх осмислення. При зовнішній спрощеності і доступності творів мистецтва авангарду їх зміст стає збагненним лише для підготовленої свідомості, яка засвоїла логіку концептуального мислення і стратегію поведінки в концептуальному просторі.

Прогресивні мистецтвознавці та філософи вірно вважають, що концептуалізм авангардного мистецтва недоступний обивателю, не досвідченому в «правилах гри» – він не є надбанням масової культури. Артефакт немов нівелює грані між мистецтвом у традиційному розумінні і повсякденністю, втручаючись у життя. Авангардистський артефакт експропріює з повсякденному житті її фрагмент і поширює його в просторі художньої реальності. При цьому сенс, спочатку не репрезентований в артефакті як якась даність, смислопородження являє собою складний когнітивний процес, що відбувається над візуальним рядом або вербальним текстом.

Концептуалізм орієнтує свідомість глядача на роботу інтелекту. Свобода інтерпретації обумовлена широтою інтелекту і асоціативного мислення, які можуть запропонувати цілий спектр кодів, в руслі яких можлива інтерпретація.

Авангардні практики мають на меті проблематизацію тих чи інших соціокультурних явищ, сприяють введенню цих явищ в предмет рефлексивного осмислення і раціонального аналізу. Піддають проблематизації культурне середовище, в контексті якого має місце плюралізація еволюційних векторів культурного розвитку, оформляються свого роду точки зростання, що дають початок формуванню нових уявлень про світ, людину і місце людини в світі. І в цьому зв'язку виявляється вирішальною наявність тієї чи іншої установки, з якою глядач підходить до сприйняття конкретного артефакту: якщо тема в артефакті проблематизується, то установка на відповідність або легітимацію явища, що репрезентується в ньому, призведе до свідомо невірному судженню.

Призначення і функція художника в епоху глобалізації полягають у розширенні простору, в основі використання і зміцнення загальнолюдських світоглядних цінностей. Чи не останню роль тут відіграє художній авангард, мистецтво якого глибоко філософічно, на наше переконання, в силу свого інтелектуального ресурсу, який ініціює рефлексію, дискусії, аналіз. мистецтво авангарду спонукає до вироблення рішень, до формування позиції.

Як наслідок, до початку ХХІ ст. масштабний експеримент в сфері мистецтва привів практично до повної відмови від традиційних мов художнього вираження, особливо в сфері візуальних мистецтв, але почасти й в літературі, музиці, театрі, наслідком чого стала істотна деестетизація мистецтв. Дійсно, переважна більшість сучасних артпрактик тяжіє до принципів, маргінальних для класичної естетики, але імпліцитно притаманних багатьом сферам традиційного мистецтва: маються на увазі принципи гри, іронії, потворного. Саме в їх руслі рухалася більшість напрямків і художників інноваційного мистецтва протягом всього ХХ ст., в якому обігрування потворного, сам ігровий принцип і іронізм перетворилися в основу творчого методу на всіх рівнях і у всіх видах мистецтва.

У сучасному багатополлярному світі співіснують різні види художньої творчості. В епоху глобалізації авангардне мистецтво виконує особливу місію,

яка виражається в прагненні створити єдиний світовий художній простір, тому не можна недооцінювати діяльність художнього авангарду, філософія якого спонукає до вироблення нового парадигмального мислення і формування адекватного світогляду.

Можна припустити, що авангард є одним з найбільш динамічних культурних феноменів завдяки своїй спрямованості до нових форм, інновацій, поваленню усталених канонів. Саме він виробляє моделі відносин зі світом, спрямованих в майбутнє, сприяє соціальному конструюванню та моделюванню історичної творчості в цілому, що репрезентує мистецтво, котре залучає в свою орбіту безліч нових феноменів, що раніше належали виключно до сфери повсякденності.

**2.2. Характерні риси абстрактного експресіонізму: імперсональність та анти міметизм.** Абстрактний експресіонізм – широкомасштабний рух в американській історії живопису ХХ століття, який зародився в кінці 1940-х років і став домінуючою течією в західному мистецтві в 50-ті. Найяскравішими представниками абстрактного експресіонізму були Джексон Поллок, Віллем де Кунінг, Франц Клайн і Марк Ротко. Більшість абстрактних експресіоністів жили, працювали і виставлялися в Нью-Йорку.

За великим рахунком, поняття «абстрактний експресіонізм» є не надто точним визначенням для робіт, які до нього зараховують. Насправді, це рух включає в себе безліч відмінних стилів, кожен з яких був притаманний лише одному або декільком художникам, і виконаних в різних техніках.

Однак, незважаючи на широту поняття, картини в стилі абстрактного експресіонізму об'єднують деякі особливості, всі вони абстрактні, тобто не відтворюють реальний світ. Вони є відображенням вільного, спонтанного і особистого емоційного переживання і відрізняються свободою в техніці виконання.

Особливу увагу при створенні цих робіт приділялося мінливим фізичним властивостям фарби з метою підкреслити зображене переживання. Ці картини виконані у вигляді якоїсь психічної імпровізації з акцентом на інтуїтивне використання матеріалів, схоже на автоматизм сюрреалістів, і створені вони для того, щоб висловити силу творчого несвідомого.

Ще одна особливість, що відрізняє роботи абстрактних експресіоністів, - відмова від умовно структурованої композиції, яка будується з окремих елементів, і заміна їх єдиним, недиференційованим полем. І, нарешті, ці картини відрізняються величезними розмірами.

Більшість художників, яких відносяться до абстрактного експресіонізму, досягли творчої зрілості в 1930-ті роки. На них суттєво вплинула ера «лівої» політики, і основною їх цінністю в мистецтві був вираз особистого досвіду. Деякі з них в різний час відмовилися від колишніх радикальних політичних поглядів, але багато хто продовжував триматися за образ принципів авангардистів, які протестують по узбіччях доріг.

Абстрактні експресіоністи розвивали власний художній стиль в той час, коли американці страждали від економічних проблем і відчували себе провінціалами, ізольованими від світу мистецтва. Тому рух абстрактних експресіоністів з радістю проголосили першим споконвічно американським авангардним рухом. Їхнє мистецтво наполегливо називали підкреслено американським по духу - монументальним за масштабами, романтичним за настроєм і виражає непрості аспекти особистої свободи.

До руху абстрактного експресіонізму зараховують тільки художників, проте воно приваблювало творчих людей з самих різних областей. На «орбіті» цього мистецького спрямування оберталися, наприклад, скульптори (Девід Сміт) і фотографи (Аарон Сіскінд).

Нестабільна політична ситуація в Європі в 30-х роках привела в США (здебільшого - в Нью-Йорк) багатьох провідних художників-сюрреалістів, які мали істотний вплив на абстрактних експресіоністів завдяки своєму стилю і

зосередженості на несвідомому. Сюрреалісти викликали у абстрактних експресіоністів інтерес до міфів і архетипів і допомогли сформуванню їхнього ставлення до живопису в цілому, як до боротьби між самовираженням і хаосом несвідомого.

Дати чітке визначення такому цікавому напрямку в живопису, як абстрактний експресіонізм не представляється можливим. Однак, вивчаючи твори мистецтва, написаними в цьому жанрі, можна простежити, що об'єднує їх творців. Спонтанне вираження свого внутрішнього світу в хаотичних формах, що не організовано логічним мисленням - ось загальний творчий принцип художників, що працюють в цьому напрямку. Радість, гнів, пристрасть, тривога, страждання вони в самому прямому сенсі слова вихлюпують потоками фарб на полотні. Можна по-різному ставитися до їх творчості, але сам жанр, беззаперечно, вартий уваги і вивчення.

Передбачається, що сам термін «експресіонізм» був введений чеським істориком мистецтв Антоніном Матейчеком в 1910 році на противагу терміну «імпресіонізм». Пояснює він його таким чином: «Експресіоніст бажає, понад усе, виразити себе. Експресіоніст заперечує миттєве враження і будує більш складні психічні структури. Враження та розумові образи проходять через людську душу як через фільтр, який звільняє їх від усього наносного, щоб відкрити їх чисту сутність, і об'єднуються, згущуються в більш загальні форми, типи, які автор переписує через прості формули і символи» [18.с.116].

Словосполучення «абстрактний експресіонізм» вперше з'явилося в 1919 році на сторінках берлінського журналу «Der Sturm» в статті німецького мистецтвознавця Е. фон Зюдова. Застосовувалося воно для позначення деяких аспектів мистецтва експресіоністів.

У 1929 році Альфред Барр вперше застосував цей термін для характеристики ранніх робіт Кандинського, який і вважається прямим родоначальником цього напрямку в живопису. І, нарешті, 30 березня 1946 року в "New Yorker" Роберт Коатс в статті про виставку в галереї Мортімера Брандта

закріпив термін «абстрактний експресіонізм» за роботами конкретної групи художників, написавши про художника Ганса Гофмана: «Він, безсумнівно, - один з найбільш безкомпромісних представників того, що деякі люди називають каляки-маляковою школою живопису, а я більш шанобливо охрестив абстрактним експресіонізмом.

Цей напрямок згодом продовжив розпочате Кандинським і сюрреалістами «звільнення» мистецтва від контролю розуму і будь-яких логічних законів, від традиційних законів колірних відносин.

Девізом абстрактних експресіоністів стала формула, сформована Карлом Рурбергом: «Звільнення від правил, звільнення від формалізму, від панування лінійки і циркуля, але в першу чергу - звільнення від стримування кольору, від доктринерських законів форми».

Сама течія виникла в сорокових роках ХХ століття під впливом ідей Андре Бретона. Спочатку вона носила назву «абстрактний сюрреалізм». Головними центрами його зародження були Париж і США.

У США абстрактний експресіонізм виник завдяки європейським художникам, поетам і письменникам, що знайшли там притулок від нацизму під час Другої світової війни. Серед художників, які прибули в Нью-Йорк були Марсель Дюшан, Андре Бретон, Андре Массон, Марк Шагал, Фернан Леже і Піт Мондріан. В їх коло відразу увійшла ціла група американських художників, що запозичили у європейських колег філософію творчості, ідеї, техніку.

Наприклад, американський художник Аршил Горки після знайомства з французьким сюрреалістом Андре Бретоном і вивчення живопису Хоана Міро захопився ідеями автоматизму і примітивною символікою Міро. Він став населяти свої полотна абстрагованими фігурами, плаваючими в відверненому мальовничому просторі. Бретон називав їх «гібриди». У післявоєнний період США стали претендувати на роль всесвітнього центру культури, а Нью-Йорк - світової столиці мистецтва. Ставилося завдання встановлення домінуючої ролі американського мистецтва на європейському ринку з метою утвердження

думки про перевагу американського способу життя. І в якості складової його частини на європейський мистецький ринок просували роботи американських абстрактних експресіоністів. Однак не можна сказати, що зусилля США в цьому питанні увінчалися повним успіхом. Пальма першості в образотворчому мистецтві так і залишилася у Франції.

Після закінчення Другої світової війни європейське мистецтво переживає своє відродження. Повернулися додому багато художників, які втекли в воєнні роки від нацизму. Поряд з уже існуючими напрямками - такими, як кубізм, сюрреалізм і дадаїзм, починають розвиватися зовсім нові - Art Brut, ліричний абстракціонізм і європейський еквівалент абстрактного експресіонізму – ташизм. З'являється багато нових знаменитих імен - Серж Поляков, Жорж Матьє, П'єр Сулаж, Жан Дюбюффе, Вієйра да Сілва, Ів Кляйн. Багато в чому вони не тільки не поступаються американським майстрам абстрактного експресіонізму, але і багато в чому перевершують їх з художньої точки зору [12.с.23].

Проте, не можна заперечувати і ролі США у розвитку і поширенні цього напрямку в живопису. Саме там працювали Марк Ротко, Джексон Поллок, Франц Клайн, Філіп Гастон і інші. І саме американський художник Джексон Поллок в 1947 році відмовився від підрамників і, розстилаючи полотно на підлозі, безладно набризкував на нього фарбу з тубиків або банок. Така техніка називалася дріппінг, що в перекладі з англійської означає «капати». Дріппінг став одним з методів так званого «живопису дії», або «живопису жесту». Термін цей був придуманий американським критиком Гарольдом Розенбергом в 1952 році. Живопис дії заперечував традиційно забарвлену поверхню картини - фарба накладалася на папір або полотно, як слід вільного жесту, довільного руху руки. Вважалося, що несвідома дія - це відображення характеру художника, відображене і викладене на полотні. Цей стиль був широко поширений до початку 60-х років ХХ століття.

У 50-ті роки рух абстрактного експресіонізму набув небаченого розмаху. На чолі його тоді встали художники Марк Ротко, Джексон Поллок і Віллем де Кунінг. У ці роки абстрактний експресіонізм стає свого роду міжнародним рухом в мистецтві, захоплюючи практично всі континенти. Не оминув він і Радянський Союз. Для молодих радянських художників, вихованих в традиціях академічної системи і матеріалістичного бачення світу, відкриття абстракції означало можливість зображення особистих переживань. Свого часу американські дослідники позиціонували активне просування абстрактного імпресіонізму, як «жест звільнення від цінності політичної, естетичної, моральної». Молоді художники СРСР разом з осмисленням нового для них мистецтва будували власні форми співіснування з владою або протистояння з нею. Народжувався андеграунд, і серед художників-неформалів було широко поширено звернення до абстрактного мистецтва.

Першим неформальним мистецьким об'єднанням періоду «відлиги», що розвинув принципи абстрактного мистецтва, стала студія «Нова реальність», яка існувала навколо Елія Михайловича Белютіна. Спочатку студія функціонувала як курси підвищення кваліфікації при міськкомі художників-графіків.

Протягом майже тридцяти років - з кінця 1950-х по 1988 рік - власний стиль абстрактної творчості розробляв художник Євген Міхнов-Войтенко, унікальний майстер по діапазону використаних методів. Він відомий приголомшливими експериментами в області живопису і декоративно-прикладного мистецтва. Спадщина художника включає графіку, картини, виконані в змішаній техніці, маслом, пастеллю, соусом, нітроемаллю, гуашшю, а також твори з дерева, скла, металу, пінопласту.

1990-ті роки підтвердили особливий «російський шлях» безпредметного мистецтва. З точки зору розвитку світової культури абстракціонізм як стильовий напрям завершився раніше, але в постперебудовному російському суспільстві тільки тепер виникла потреба в більш глибокому знайомстві з

абстрактним мистецтвом, з'явилося бажання побачити не безглузді плями, а красу пластичної гри.

Велика Депресія породила два популярних художніх рухи – ріджіоналізм і соціальний реалізм. Жоден з цих напрямків не влаштував цю нову генерацію художників, зосереджену на пошуках багатого змісту і глибокого сенсу, та живопису, позбавленого провінціалізму і відвертого політичного забарвлення. Однак було у Великій Депресії і одна перевага, якщо можна так висловитися. В цей час уряд США створив кілька потужних державних програм щодо забезпечення безробітних американців робочими місцями, що дозволило багатьом початківцям художникам почати успішну кар'єру.

Як би там не було, багато художників, які відчули на собі жахи Великої Депресії, на початку свого творчого шляху змушені були звертатися до ріджіоналізму і соціального реалізму. Більшість з них згодом відмовилися від цих стилів, але змогли багато з них почерпнути для подальшої роботи. Зокрема, з цих перших робіт народилася переконаність абстрактних експресіоністів в тому, що мистецтво повинне бути засноване в першу чергу на особистому досвіді. Робота над Мураль надихнула їх на створення монументальних абстрактних полотен надалі. А спільна робота на уряд США допомогла цій різношерстій публіці триматися разом, коли почав зароджуватися новий художній рух.

Для того, щоб дати цьому руху життя, склалося багато факторів. У 1947-му Джексон Поллок винайшов «крапельну» техніку. У наступному році в галереї Чарльза Егана пройшла важлива виставка робіт Віллема де Кунінга. Барнетт Ньюман створює полотно-прорив «Єдність 1», а Марк Ротко починає писати картини - «мультиформи», попередники найпопулярніших його робіт зрілого періоду. Після того, як півтора десятка художників влаштували бойкот виставці сучасного мистецтва в Музеї Метрополітен, їх запам'ятали на груповому фото для журналу Life і охрестили «роздратування» («The

Irascibles»). Так в абстрактному експресіонізмі з'явилося щось на зразок спільної мети та ідеї [19. с.111].

Серйозною перевагою для перших абстрактних експресіоністів стало те, що більшість з них жили і працювали в Нью-Йорку, який вже в той час славився величезною мережею музеїв і галерей, регулярно проводили виставки навіть найсміливіших і неоднозначних митців. У Музеї сучасного мистецтва демонструвалися експозиції «Кубізм і абстрактне мистецтво», «Фантастичне мистецтво, дадаїзм, сюрреалізм» і масштабна ретроспектива робіт Пікассо. А в 1939 році в Нью-Йорку відкрився Музей безпредметного живопису (пізніше перейменований в Музей Соломона Гуггенхайма), який славився своєю значною колекцією робіт Василя Кандинського.

На думку багатьох критиків і мистецтвознавців, саме абстрактний експресіонізм став причиною того, що Нью-Йорк в кінці кінців став центром світу західного мистецтва. Життя художників цього напрямку оберталося здебільшого навколо Нижнього Манхеттена. Прогулявшись уздовж 8-ої вулиці, можна було зайти в кафе-бар «Вальдорф», де напівзлиденні художники заправлялися «томатним супом», виготовленим з безкоштовної гарячої води і кетчупу. Далі по вулиці знаходилася Школа образотворчих мистецтв Ганса Гофмана і «Клуб» - лофт, в якому проводилися лекції і до пізньої ночі велися палкі дискусії про мистецтво. Студія Джексона Поллока перебувала на Східній 8-й вулиці, Віллем де Кунінг і Філіп Гастон влаштувалися на Східній 10-й, а Франц Клайн постійно курсував між різними будинками і студіями в цих же краях. Втім, досить часто художник разом з колегами проводив ночі в забігаловці, що стала знаменитою закусочною «Cedar Street Tavern».

Другим найважливішим «угрупованням» серед абстрактних експресіоністів були художники, які обрали в якості способу самовираження так званій «живопис колірною полем». Основними учасниками цієї групи вважаються Марк Ротко, Барнетт Ньюман і Кліффорд Стілл. Ці художники спиралися в своїй роботі на релігію і міфологію і створювали прості композиції

з великими областями, заповненими одним кольором, котрі покликані викликати у глядача споглядальний, медитативний настрій. За словами Марка Ротко, його сяючі зсередини колірні прямокутники з розмитими краями повинні були провокувати майже релігійні переживання, навіть викликати сльози.

Найбільш знакові роботи художників цього напрямку були створені на фундаменті конфлікту між хаосом і контролем, який можна було висловити безліччю способів. Свіже покоління молодих художників, наступаючих на п'ять метрів абстрактного експресіонізму, швидко втомилося від принципової і претензійної пози «старих» і все менше було схильне раз по раз переносити на полотно якісь високі почуття і глибокі переживання. Крім того, художники-гомосексуали, такі як Джаспер Джонс, Енді Уорхол і Елсворт Келлі, відчували себе занадто далекими від мачистських настроїв, що панували в середовищі абстрактних експресіоністів. Художники нової генерації багато чому навчилися у попереднього покоління, але, зберігаючи загальну ідею руху, привносили в нього нововведення, які не схвалюються «ветеранами»: іронію, двозначність і недомовки. Інші ж, як Уорхол, були захоплені вуличною поп-культурою, яка мала занадто мало спільного з високими амбіціями міцно питущих бабіїв на кшталт Поллока і де Кунінга [31.с.137].

**2.3. Загальне та особливе: творчість П. Поллока та М.Ротко.** Абстрактна творчість американського художника Пола Джексона Поллока, ще за життя принесла йому не тільки гучну славу, але і бурхливе обурення ряду критиків, які стверджували, що його роботи не мають ні найменшого відношення до області мистецтва.

Народився майбутній лідер абстрактного експресіонізму 28 січня 1912 г. Місце проживання сім'ї змінювалося часто, її голова не міг визначитися з постійною професією, і на момент народження Пола, Поллоки проживали в місті Коуді штату Вайомінг.

Особливого таланту до живопису у юнака не було, він розумів це, але «американський» характер ще більше переконував йти всупереч «правил», і в шістнадцять років Пола зарахували в лос-анджелеську Вищу школу прикладних мистецтв. Навчання тривало близько року, протягом якого учень поведився потворно, за що і був відрахований із закладу.

Переїзд в Нью-Йорк, зроблений Поллоком в 1930 р, став вирішальною віхою не тільки в його творчій долі, а й початком особистої трагедії, пов'язаної з непереборним потягом до алкоголю. Уроки живопису у Томаса Бентона, художника, який відстоював реалістичний напрямок, вплинули на стиль ранніх картин Поллока («Нічне пасовище»), але, на жаль, алкоголізм вчителя згубно позначився і на підопічному.

Протягом 1930-х рр. Поллок займається пошуком індивідуального стилю, предметний живопис в його творчості поступово зникає, стає помітним вплив європейського авангарду, але «осаяння» приходить в психіатричній лікарні, куди він потрапив після найсильнішого запою. У 1938 р, поміщений в лікарню Поллок, заповнив безліч альбомів, в які він переніс свої кошмари і бачення, які відвідали його з області позамежного. Тепер, «творчий союз» з цим світом, спочатку зробить художника знаменитим, а потім зажадає непомірно високу плату - життя.

Начерками, створеними в психлікарні, Поллоку вдалося довести, що закиди щодо відсутності у нього будь-яких здібностей до малювання - безпідставні, у переданих їм образах, вільно вгадувалися прототипи реальних речей.

У лікарні художник прийняв рішення порвати зі згубною залежністю, для чого звернувся до навчань Юнга і Фрейда, причому так ґрунтовно, що теорії цих психоаналітиків, у взаємодії з «оновленою» свідомістю, і стали, практично, тією базою його творчості, яка принесла йому популярність.

Знаковою виявилася зустріч художника з Джоном Грехемом, співробітником музею Метрополітен, він зацікавився містичною стороною

живопису Поллока; незабаром музейний доглядач зіграв важливу роль в створенні нового образу художника, який не просто створює картини, а й спілкується з потойбічним світом. Через Грехем Поллок познайомився з Лі Краснер - художницею, яка стала пізніше йому дружиною, і «гідом» в світі нью-йоркського художнього авангарду.

Нью-Йорк в 1940-і роки стає ще однією "столицею" сучасного мистецтва, де Джексон Поллок виявляється в самому центрі вируючого мистецького життя. Таким чином, закономірно накопичений досвід попередніх років привів Поллока в 1947 році до створення нового живописного методу. Остаточо втративши необхідність використання фігуративних елементів, він починає створювати унікальні полотна за допомогою нової техніки «дріппінг» (від англ. «Dripping» - капання, розбризкування). Не використовуючи мольберт, розклавши велике полотно на підлозі, він рухається і по його периметру і в його межах, розбризкуючи і видавлюючи фарбу, розмазуючи плями і нашаровуючись кольору і фактури, змішуючи їх відтінки і поверхні, домагаючись гармонії, яка, на його думку, повинна скластися в результаті. Художнику вдається стати частиною, бути творінням себе самого, бути «всередині живопису», внести в неї ритм власних рухів, в результаті чого примхливість барвистих нашарувань впорядкована, і під впливом невидимого "магніту" вибудовується місцезнаходження кожного барвистого відтінку і фактури полотна. Використовуються емаль і акрилові фарби, пензлі найрізноманітніших розмірів, діяльність самого художника майже без доторків інструментами до поверхні, лише помаху і торкання кистю, розливання барвистих сумішей по всьому полю живописного твору - все згідно з внутрішніми, інтуїтивними поривами і бажаннями.

Нові знайомства Поллока дозволили йому взяти участь у виставці, організованій в 1943 р Пегі Гугенхейм, і його картина «Стенографічна фігура» була добре сприйнята критикою. У 1943 році Джексона Поллока відвідує справжня удача. Його картину "Вовчиця" купив музей сучасного мистецтва.

Після цього про художника стали писати, говорити і його значимість зростає неодноразово. З самого юнацького віку Джексон цікавився психологією, теософією, містикою. Звідси його незвичайне бачення світу, неоднозначні сюжети картин, повна символічність, сюрреалізм.

Перша персональна виставка Поллока відкрилася в галереї Бетті Парсонс в 1948 році. У цей період у Поллока якраз виробився свій індивідуальний стиль абстрактного живопису. Також фахівці відзначили, що при всій оригінальності його манери, в картинах відчутно присутній сюрреалізм, а разом з ним і гротескні образи Пікассо.

Шокуючий ефект на публіку справила, безумовно, незвичайна і незвична техніка художника, проте Поллок не був би Поллоком, якби в його картинах була прихована, а вірніше, яскраво виявлена, унікальна, потужна внутрішня енергія творчого процесу, стану його, багат шаровість відтінків цих станів. Художник зумів віртуозно організувати кожне своє полотно за допомогою незвично вірного розподілу мас і фактур, які, в цілому, силою свого ритму, гостро впливають на сприйняття людини. Якості глядача вступають в резонанс з темою і енергіями, які закладені в картині, закладені самим художником за допомогою застосування ритмічного і інтуїтивно-точного прийому. Ритм, в свою чергу, закладається не відразу, а пошарово, і кожен шар живопису стає фундаментом і доповненням до іншого, більш поверхневого шару, але при цьому зовсім не обов'язково, щоб нижній шар було видно з-під верхнього. Тим самим, виходить нашарування не тільки фарб, але і тих станів, які як би нанизуються один на одного, створюючи загальну картину енергетичної структури. Картина могла створюватися місяцями, нашаровуючи в собі стани художника. Якби не ця внутрішня сила і незвичайна гармонія в розташуванні ліній, фактури і кольору, то численні нападки на адресу Поллока, звинувачення його і його живопису з підтекстом, що «це взагалі не мистецтво», могли б мати підстави.

Незважаючи на те, що передова американська публіка із захопленням прийняла роботи Поллока, його картини на той момент не мали фінансового успіху, за винятком роботи під назвою «Номер 5. 1948» (на даний момент сума, сплачена на аукціоні за цю роботу, залишається рекордною).

У 1945 р. після офіційного шлюбу з Лі Краснер, пара оселилася на Лонг-Айленді, де почався найбільш плідний період його творчості, і відкриття так званого «крапельного» способу створення творів, який і приніс йому світову популярність. При всій «революційності» такого методу, не слід забувати, що «крапельна техніка» вже використовувалася Максом Ернстом, а з різними способами нанесення матеріалів на поверхню, Поллок експериментував раніше під керівництвом мексиканського майстра Сікейроса.

До 1951 р. колишня техніка здалася художнику неспроможною, він зосереджує творчі пошуки в новому напрямку, поєднуючи абстракції з сюрреалізмом. У цей період фарби на полотнах стали «темніти», а потім, і взагалі поступилися місцем чорному кольору. Депресія посилювалася, закінчився дворічний «перепочинок» від алкоголю.

До середини 1950-х рр., Поллок практикував широкі штрихи, виконуючи їх енергійними рухами. Твори іноді всього лише нумерувались, і це, на думку автора, повинно було представити глядачеві саму «сутність» картини.

Дріппінг, як метод винайдений Дж. Поллоком - це безумовно самий показовий з стилістичних канонів абстрактного експресіонізму, він найбільшою мірою пов'язаний з "живописом дії". У 1949 році в Нью-Йорку, на виставці в Галереї Парсонс, був показаний цикл картин. Успіх був закріплений на сторінках журналу "Лайф". У наступному році, Ханс Намут зняв на кіноплівку і сфотографував художника під час роботи, послідовно показавши процес і простір, в якому все відбувається. Поллок працював горизонтально, а не вертикально, розбризкуючи фарбу з кистей або стеком, прямо з контейнера, не торкаючись ними до поверхні. Художник говорив за кадром: "Я пишу відразу і зазвичай на підлозі. Мені подобається працювати на великому полотні. Мені

здається, я ближче до картини, я - частина її. Коли полотно на підлозі, я можу обходити все кругом, писати з чотирьох сторін і знаходиться всередині картини, як індіанці Заходу, що працюють в піску " [11. с.1].

Відкладався з дня на день трагічний фінал, до якого рухався художник, який не виходив з «алкогольного туману». Це трапилось 11 серпня 1956 року, коли він розбився в аварії, керуючи власним автомобілем. Існує версія, що це могло бути самогубство.

Його картина "Номер 5", написана в 1948 році, вважається найдорожчою картиною в світі. У 2006 році на аукціоні Сотбіс вона була куплена за 140 мільйонів доларів.

Про Джексона Поллока знято декілька документальних фільмів: «Джексон Поллок» (1987), «Джексон Поллок: любов і смерть на Лонг-Айленді» (1999), «Who the Is Jackson Pollock?» (2006) і художній фільм «Поллок», де його зіграв Ед Харріс.

Ставлення Поллока до мистецтва можна простежити в таких його словах: «Мій живопис ніяк не пов'язаний з мольбертом. Я навряд чи хоч раз натягував полотно на підрамник. Я вважаю за краще прибити полотно до стінки або підлоги. Я повинен відчувати опір твердої поверхні. На підлозі найлегше. Я відчуваю себе ближче до живопису, її частиною, я можу ходити навколо неї, працювати з чотирьох сторін і буквально бути всередині неї. Я продовжую відходити від звичайних інструментів художника, таких, як мольберт, палітра і кисті. Я віддаю перевагу паличкам, совкам, ножам і сумішам фарби з піском, битим склом або чимось ще. Коли я всередині живопису, я не усвідомлюю, що я роблю. Розуміння приходить пізніше. У мене немає страху перед змінами або руйнуванням образу, оскільки картина живе своїм власним життям. Я просто допомагаю їй вийти назовні. Але якщо я втрачаю контакт з картиною, виходить бруд і безлад. Якщо ж ні, то це чиста гармонія, легкість того, як ти береш і віддаєш» [25.с.84.].

Після 1951 роки роботи Поллока стали темніше за кольором, часто навіть чорними, а також знову виникли фігуративні елементи. Поллок став виставляти свої роботи в галереї, більш орієнтованою на комерційний успіх, і вони користувалися величезним попитом з боку колекціонерів нового мистецтва. Під цим тиском у Поллока посилилася схильність до алкоголізму. Варто відзначити і той факт, що після смерті художника, галерея Поллока продала усі його роботи, що залишилися в студії, включаючи і ті, які були не готові.

Його робота «Виглядай як мавпа» 1952 року було продано в 1973 році за два мільйони доларів, в той час це була рекордно висока ціна за витвір сучасного мистецтва.

Ліве крило критиків розглядало роботи Поллока в політичному контексті і пояснювало їх успіх ідеологічною цінністю в рамках американського імперіалізму. Вони звернули увагу на те, що посмертна виставка Поллока спонсорувалася ЦРУ і зробили висновок, що правлячий клас вибрав Поллока як засіб боротьби з впливом Парижа і як протиставлення соцреалізму. Таким чином, Поллока підтримували і просували як «зброю в холодній війні».

Інші критики, такі як Крейг Браун, були вражені тим, що «ці шпалери» можуть мати якесь відношення до історії мистецтва і можуть стати поруч з роботами Джотто, Тиціана і Веласкеса. Сальвадор Далі так охарактеризував його в своєму «Щоденнику генія»: «Поллок: Марсельєза абстрактного. Романтик свят і феєрверків, як перший тахіст-сенсуаліст Монтичелли. Він не такий поганий, як Тернер. Адже він ще більше ніщо».

Джексон Поллок увірвався в мистецтво ХХ століття раптово і так само раптово з нього зник. Його експресивний аналіз і творчий метод приголомшили багатьох і дозволили, зробивши несподіваний хід, поєднати минуле з майбутнім, виявивши тенденцію розвитку мистецтва живопису, і його нову форму, котра органічно виросла з накопиченого досвіду багатьох поколінь художників. Можна сказати, що Поллок явив синтез на переломі нових

концепцій, в пошуках яких працюють кращі майстри образотворчого мистецтва.

Створене ним за формою неоднозначно, але унікально за змістом і по тому впливу, в якому досвідчений глядач може увійти в його творчий стиль за допомогою самого Поллока. Аура його творів вібрує живими фарбами, станами і яскравим почуттям присутності самого творця. Поллок вражає живим відчуттям всього полотна в цілому, де немає місця міркувань і вишукувань любителя досліджувати молекули фарб, а є те, що відрізняє справжній витвір мистецтва від його підробок, їх розсудливості і манірності. Хоча першість Поллока в створенні абсолютно нової живописної техніки багаторазово було оскаржено (французький абстракціоніст Гартунг також експериментував. Ще 1922 року з незвичайними способами створення художнього зображення), але все ж саме йому вдалося розробити закінчену концепцію «ташизм» (європейський варіант «дріппінга»).

Художня манера Поллока (в англійському варіанті - живопис дії), яскрава і шалена, створює враження, що художник хлюпає фарбами на полотні абсолютно спонтанно і сміливо, не боячись «розмазати» створюваний образ. Сам же Джексон Поллок, за його словами, прагнув не «... розповідати про свої почуття», а «... висловлювати їх» [ 12.с.5].

Наслідувачів у художника було багато, однак, як згодом з'ясувалося, одного технічного прийому недостатньо для того, щоб твір з такою ж силою впливав на глядача і змушував його гостро співпереживати. Унікальність методу в тому, що вплив на глядача йде новим, незвичним способом, в якому головну роль грає ритм барвистих побудов, що відображає стан самого художника під час нанесення чергового шару фарб. Збереглися кінокадри, що зафіксували Поллока за роботою. Якщо уважно поглянути на всі рухи і поведінку самого художника, то можна переконатися, що він повністю занурений в свою роботу, він живе цим ритмом, не помічаючи нічого навколо, як ніби якась внутрішня сила рухає їм і «відключає» його від зовнішнього світу.

Він поглинений внутрішнім ритмом і сам стає частиною цього ритму, безпосередньо рухаючись в його потоці, завдаючи чергову лінію або низку крапель фарби. Картини, створених таким чином, відрізняє дивовижна гармонія, стан якої занурює самого глядача співпереживати весь творчий процес, «Вдрукувати» назавжди в картину. Це можна побачити, точніше, відчувати в таких «знакових» творах Поллока, як «Лавандовий туман», «Осінній ритм», «Галактика», «Собор», «Хвилясті лінії». Художник майже не давав своїм творам назв, замість них він ставив номери, щоб перед глядачем був «чистий живопис без нав'язаних асоціацій, і це мало глибокий сенс, в якому є підказка самому глядачеві - розумій це як завгодно, зупиняй себе міркуваннями, занурюйся в ідею картини власною інтуїцією, довіряй своїм почуттям ...

До 1953 року, за три роки до смерті, Поллок, мабуть, відчув необхідність зупинитися, відчув, що вичерпав свої приховані можливості, ймовірно, зрозумів, що на подальші пошуки у нього немає більше сил, і повернувся до фігуративних мотивів. Твори останніх років його життя нагадують його ранні сюрреалістичні картини. Тим самим, майстер поставив крапку для всіх, «вибачившись» і запропонувавши новому поколінню художників продовжити ним намічене.

Марк Ротко (1903-1970) - американський художник, представник абстрактного експресіонізму, один з творців живопису колірної поля. Його спадщина, що налічує 836 робіт на полотні, зараз оцінюється в десятки мільйонів доларів і знаходиться в найбільших світових колекціях, включаючи картинну галерею Расі в Нью-Йорку і Музей Тіссена-Борнеміси в Мадриді, а найціннішими визнані картини «Помаранчеве, червоне, жовте», «№ 10», «№ 6» («Фіолетове, зелене і червоне») і «№1» («Королівський, червоний і блакитний») [16. с.76]. 23 квітня - 11 серпня 2010 проходила виставка в центрі сучасного мистецтва Гараж - "Марк Ротко: В незнаний світ".

Марк Ротко, раніше іменувався Маркус Якович Роткович, народився 25 вересня 1903 року в місті Вітебської губернії, на місці якого зараз знаходиться Даугавпілс, адміністративний і культурний центр Латвії. Хлопчик отримав всебічну освіту та навчився говорити і читати на 3 мовах. У середовищі, де виховувалися представники іудаїстського віросповідання, часто траплялися звинувачення на релігійному і політичному ґрунті, тому з раннього віку Марк з братами і сестрами жив в утиску і страху.

Хлопець зміг отримати освіту в традиційній єврейській школі, а потім, щоб захистити дітей від військової служби в підрозділах Російської імперії, сім'я іммігрувала до Сполучених Штатів. Ледве влаштувавшись в Портленді, Ротковичи пережили трагедію, пов'язану зі смертю годувальника, та ця подія змусила їх відмовитися від безбідного існування і почати самотійно заробляти на життя.

Поки мати і старші діти здобували кошти на прожиток, Маркус в 1921 році закінчив середню школу Лінкольна і, опанувавши англійську мову, став активним членом єврейської громади і адептом дискусій з питань політики. Захоплюючись проблемами інтересів трудящих і прав жінок на використання контрацептивів, Ротко виявився в центрі радикальних робочих зборів, де виступали відомі американські анархісти Білл Хейвуд і Емма Голдман.

Відчувши покликання до мистецтва, хлопець вступив до школи дизайну і прослухав курс лекцій прославленого теоретика абстрактного експресіонізму Аршіла Горки, який переїхав в Америку в роки геноциду вірмен в містах Османської імперії. Після цього Маркус перейшов в Лігу студентів-мистецтвознавців і потрапив під вплив Макса Вебера, який став відомим завдяки роботам в стилі кубізм.

Під керівництвом цього талановитого педагога Ротко сформував власний погляд на живопис і зрозумів, що картини можна використовувати як інструмент емоційного і релігійного самовираження.

Його полотна, які представляли похмурі інтер'єри і сцени з життя городян, були добре сприйняті критиками. Експозицію картин Ротко представили в галереї сучасного мистецтва в Нью-Йорку, і художник заслужив увагу мистецтвознавців завдяки використанню багатих колірних полів в якості протесту проти еквівалентності буквального американського живопису.

Стиль, характерний для твору «Купання, або Сцена на пляжі», почав змінюватися в бік примітивізму, в якому темні фарби поступилися місцем багатства яскравих колірних полів. У 1936 році цей метод живопису Ротко спробував описати в теоретичній роботі, але книга, що розповідала про формальні і стилістичні інновації, так і не була закінчена і опублікована за життя художника.

Прагнучи вийти за рамки предметів, що мали соціальний і політичний вплив, Марк з послідовниками звернувся до простору людської свідомості, що виходить за межі конкретної історії і культури. І з цього моменту метою мистецтва для художника стало заповнення внутрішньої духовної порожнечі.

Багато картин, написані під впливом цієї ідеї, стали переосмисленням міфологічних сюжетів і отримали назви «Антигона», «Едіп», «Жертва Іфігенії» і «Вівтар Орфея». Втім, з часом Ротко перестав називати власні роботи і обмежився нумерацією або описом використаних кольорів.

Саме в такому форматі полотна художника були представлені в знаменитому арт-центрі, який належав Пеггі Гуггенхайм, і, незважаючи на різку критику, деякі з них були продані за ціною \$ 150-750.

Пізніше багато із розгромлених робіт протягом 7 років щорічно демонструвалися в Музеї американського мистецтва Уїтні. Вартість таких картин, як «Лаванда і шовковиця», «Білий центр», «Червоний на темно-бордовому» і «Синій, зелений, коричневий», досягла позначки в сотні тисяч доларів.

Комерційний успіх не радував художника, і в середині 1960-х років він задумав новий проект, названий каплицею Ротко. Цікавим є той факт, що автор

ідеї, що був іудеєм за народженням, вирішив оформити приміщення в римсько-католицькому стилі. В результаті роботи, створені в рамках цього проекту, стали кульмінацією творчості за останні 10 років.

У компанії початківців художників Ротко познайомився з дизайнером ювелірних виробів Едіт Цукор, і в 1933 році ця мила безтурботна дівчина стала його дружиною. У 1937 році подружжя розлучилося і після примирення так і не змогли повністю налагодити особисте життя. У 1943-му пара остаточно розлучилася, художник перебував у тривалій депресії, болісно переживаючи розрив [14.с. 425].

Через 2 роки Ротко зустрів нову кохану і незабаром одружився на Мері Еліс Бейстл, яку спільні знайомі по-дружньому називали Мелл. Завдяки її впливу художник подолав зневіру і написав абстракції, найзнаменитішою з яких стала картина «Повільний вир на краю моря».

Згодом пара багато подорожувала. Під час візиту до Європи в 1950 році у них народилася дочка, яку назвали Кейт на честь матері Ротко. Але після хвороби, що викликала імпотенцію, художник розлучився з другою дружиною і останні роки прожив один.

У 1968 році Ротко почав страждати нападами фізичної слабкості, і після обстеження лікарі діагностували легку аневризму аорти і зробили ряд розпоряджень, виключивши перенапруження і фізичні навантаження. Але Марк знехтував порадами і продовжував працювати, пити і курити.

У підсумку він почав мучитися нападами депресії і 25 лютого 1970 наклав на себе руки. У день, коли останні роботи прибули в Каплицю Ротко, тіло художника виявили на підлозі майстерні. Після розтину з'ясувалося, що причиною смерті стало передозування барбітуратів, яке викликало зупинку серця і крововилив в мозок.

У 1933 році відбулася його перша персональна виставка, на якій були представлені ландшафти і міські пейзажі, а також портрети і зображення оголених натур. Два роки потому Роткович і ще кілька Нью-йоркських

художників заснували "Групу десяти", що являла собою об'єднання експресіоністів. Марк Ротко. До сторіччя від дня народження.

У 1938 році Роткович отримав американське громадянство і змінив своє ім'я на Марк Ротко. Роботи Ротко 1940-х років створені під впливом сюрреалізму: він писав види казкових міст, населені біоморфними утвореннями підводні світи і давав цим роботам таємничі назви. Згодом його роботи стали абстрактними.

Зростаюче визнання Ротко як художника супроводжувалося запоями і нервовими зривами. Ротко не був згоден з тим, щоб його відносили до художників-абстракціоністів, які пишуть під впливом "живопису колірного поля". Його єдиним інтересом було, як зізнається сам, "вираз найдавніших людських понять і емоцій - трагедії, екстазу, смерті". За допомогою цього він хотів передати етапи релігійного розвитку людини. Щоб підкреслити метафізичність своїх робіт, Ротко застосовував приглушене світло на виставках, де демонструвалися картини, - колірні блоки за рахунок цього здавалися обвислими в нескінченному просторі. Це враження посилювалося відсутністю рамок у картин, Кольорове поле йшло до самого кордону полотна таким чином, що оптично картина здавалася розчиненою в площині стіни.

У 1946-1947 роках Ротко прийшов до того незмінного оформлення картин, яке зробило його знаменитим: протягом кількох місяців він редукував раніше застосовувані ним форми до горизонтальних прямокутників, розфарбованих в яскраві насичені кольори і окреслених м'якими, розтушованими межами.

З початку 1950-х структура картин Ротко не зазнала змін. Типові назви його робіт - "Чорне, фіолетове і жовте на помаранчевому" (1951/1952) або "Землисто-червоне і зелене" (1955). Ротко заперечував будь-який зв'язок своїх картин з реальністю; він хотів "оживити" простір безпосередньо через колір. Таке відчуття простору зародилося у нього ще в дитинстві, коли він побачив орегонський ландшафт в пелені білого туману.

У 60-х роках ХХ століття картини Ротко набувають набагато більш серйозний формат, а життєрадісні червоні, помаранчеві та жовті тони змінюються коричневими, фіолетовими і чорними фарбами. Хоча музеї як і раніше "ходили за ним по п'ятах", що набирив в той час силу поп-арт кинув художника в стан паніки. В безладних нападках на цей напрямок Ротко затаврував його представників як шарлатанів. Депресивний стан прийняв поступово загрозливих масштабів, в кінці 1969 року він розлучився з дружиною. Ротко усамітнився в своїй майстерні, де створив серію картин в чорно-сірих тонах. На початку 1970 року він помер у Нью-Йорку на 66-му році життя [24. с. 50].

15 травня 2007 року картина Марка Ротко «Білий центр» встановила на вечірніх торгах Sotheby's в Нью-Йорку рекорд в 72,8 мільйона доларів (включаючи комісійний збір аукціонного будинку) Лише через майже рік було повідомлено ім'я покупця, який побажав залишитися невідомим відразу після покупки самого дорогого твору живопису другої половини ХХ століття. Ним виявився катарський шейх Хамад бін Халіф Аль-Тані.

Ось уже довгий час Ротко входить в число найдорожчих художників світу. Його картина «Помаранчеве, червоне, жовте» в 2012 році стала найдорожчим твором післявоєнного мистецтва, будь-коли проданим на торгах (86,9 мільйона доларів). Сам же художник так озивався про власну творчість: «Не слід вважати мої картини абстрактними. Я не маю наміру створювати або акцентувати формальне співвідношення кольору і місця. Я відмовляюся від природного зображення тільки для того, щоб посилити вираз теми, укладеної в назві».

Марк Ротко, безумовно, створював «монументальні» полотна, але, на відміну від «живописців дії», зафарбовував їх великими кольоровими площинами. Іноді він залишав між ними не покриті фарбою ділянки, вважаючи, що це повинно порушити уяву глядача.

Відзначимо ще одну важливе висловлювання Марка Ротко: "Коли ти пишеш велику картину, ти знаходишся всередині свого переживання", - до цієї істини американський художник ХХ століття Марк Ротко прагнув усе своє життя. Він визнаний найбільш яскравим послідовником Казимира Малевича, а точніше, його стилю - абстрактного експресіонізму. Мабуть, його останню роботу 1970-го року, виконану в драматично червоних тонах, можна назвати "реплікою" на "Чорний квадрат" Малевича. Її можна було побачити в Ермітажі в числі інших робіт на виставці, присвяченій 100-річчю від дня народження художника. Марк Ротко так говорив щодо мистецтва: «Мистецтво - це завжди останнє узагальнення. Воно повинно привносити в наше життя усвідомлення нескінченності».

Отже, підкреслимо, що Марк Ротко, - це безсумнівно провідний представник абстрактного експресіонізму. Один з творців напрямку живопис колірною поля. Живопис колірною поля (color field) - це рід абстрактного живопису, в основі якого лежить використання великих площин однорідних кольорів, близьких за тональністю і не зосереджених. У 50-х роках минулого століття, Марк Ротко досяг піку в своїй майстерності живопису і простого вираження складної думки. Марк Ротко є одним з найбільш відомих і впливових американських художників другої половини ХХ століття і ключовою фігурою післявоєнного абстрактного експресіонізму. «Просте вираження складної думки» - таке формулювання придумав для своїх творів художник Марк Ротко. Він не любив, коли його називали абстракціоністом, хоча мистецтвознавці все одно вважають Ротко одним із засновників цього напрямку в живописі.

## ВИСНОВКИ

На основі проведених нами досліджень ми дійшли висновку, що слідом за сюрреалізмом абстрактний експресіонізм продовжив «звільнення» мистецтва від будь-якого контролю розуму і логічних законів, поставивши собі за мету спонтанне вираження внутрішнього світу художника, його підсвідомості в хаотичних, абстрактних формах і взявши за головний творчий принцип мимовільне, автоматичне нанесення фарб на полотно, що відбувається виключно під впливом психічних і емоційних станів.

Ми дослідили, що мімезис — термін давньогрецької філософії і естетики яким позначали основні принципи творчої діяльності митця. Мімезис є імітацією або репрезентацією чогось/когось, з цього ми робимо висновок, що антиміметичні тенденції авангардизму це є протест проти відтворюючого мистецтва та імітації навколишнього світу. Абстракціонізм у наші часи звичайно описує мистецтво, що не відображує предмети реального світу, але використовує тіні та кольори для надання настрою.

Можемо виділити наступні характеристики абстракціонізму:

- Представництво світу відключено від видимої реальності
- Заперечення образного і наслідування світу
- Деконструкція природних фігур
- Спрощення форми
- Інновації у використанні кольору
- Відхилення перспективи
- Протистояння традиційно зображеного освітлення

Абстракціонізм як напрямок стверджує необхідність втечі особистості від банальної і ілюзорної дійсності. Слід зазначити взаємодія літератури і живопису при виникненні абстракціонізму.

Перша течія - лірично-емоційний, психологічний абстракціонізм - симфонія фарб, гармонізація безформних колірних поєднань. Кандинський у своїх книгах "Про духовності в мистецтві", "Точка і лінія на площині" доводив у душі платонівського вчення, що модель суспільства - піраміда. В її основі - люди матеріальні і примітивні, вище - одухотворені, на вершині - художники, керівники умів і сердець (за Платоном, на вершині - філософи). Згідно Кандинському, художник відвертає погляд від зовнішнього світу і направляє його на себе, мистецтво - спосіб самовираження. Кандинський вважав, що реальний світ ілюзорний або банальний і художник повинен покинути його в ім'я світу. Він теоретично обґрунтовував абстракціонізм, спираючись на афоризм Оскара Уайльда: "Мистецтво починається там, де закінчується природа". За Кандинським, природні форми - перешкоди для художника і повинні бути відкинуті; картина - це конструкція, в якій використовуються необхідні форми і кольори, пристосовані до внутрішнього зору. "Предмети вбиті своїми знаками", тому живопис повинен бути безпредметним.

Мондріан сформулював принципи логічного абстракціонізму:

1. Художник мислить в живописній площині; в архітектурі порожній простір має бути прийнято за безколірність (чорний, білий і сірий), а будівельний матеріал - за колір.
2. Необхідна рівновага, передбачає велику поверхню безколірності і маленьку кольору.
3. Дуалізм пластичних засобів потрібно брати до уваги вже у самій композиції.
4. Рівновага досягається різними положеннями і виражається прямою лінією.
5. Рівновага, яка нейтралізує пластичні засоби, створюється відношенням пропорцій. Ці положення Мондріана обґрунтували логіку площинних

побудов. Естетика абстракціонізму прокламує розірвання зв'язків мистецтва з дійсністю.

Теоретично обґрунтовуючи абстракціонізм, Мондріан висував аргументи, схожі з Кандинським: світ наших чуттєвих вражень - джерело страждань людини. Це оманливий, суперечливий світ. Все в ньому суб'єктивно. Завдання художника звільнити життєві відносини від заглибленості в природні форми, очистити їх від природи і дати їм нове формування. Мондріан звільняє живопис від чуттєвої форми, відмовляючись від фігуративності, тривимірності художнього простору, перспективи зображення, відтінків кольору, світлотіні.

Спільною рисою експресіоністів, було раннє захоплення сюрреалізмом, з практики якого, багато взяли автоматизм. Автоматизм в їх версії, перестав бути механічною стенографією і придбав властивості індивідуального почерку, з часом перетворився на стійку стилістику. З самого початку вони тяжіють до «великого формату» і люблять використовувати «плоскі» форми, які, як в аналітичному кубізм, позбавлені глибини. Ці специфічні властивості творіння послужили основою ідеї «площинності картини», створеної Клементом Грінбергом.

## СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Андреева Е. Ю. Все и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века: Учебное пособие. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2014. 300 с.
2. Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX - начала XXI века: Учебное пособие. СПб.: Азбука-Классика, 2013. 289 с.
3. Алпатов М.В. Матисс: Очерки. Москва: Искусство, 2009. 260 с.
4. Бычков В., Маньковская Н. Искусство техногенной цивилизации в зеркале эстетики [Электронный ресурс] // Вопросы философии. 2011. № 4. С. 62-72. URL: [http:// naukarus.com/iskusstvo-tehnogennoy-tsivilizatsii-vzerkale-estetiki](http://naukarus.com/iskusstvo-tehnogennoy-tsivilizatsii-vzerkale-estetiki)
5. Беляев Д. А. Генезис осмысления и художественной экспликации идеи сверхчеловека Д.С. Мережковским // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 3 (29). Ч. 1. С. 25-28.
6. Вейдле В. Вымирание искусства. Размышления о судьбах литературного и художественного творчества [Электронный ресурс]. URL: <https://fil.wikireading.ru/81645>
7. Гомбрих Э. История искусства: Учебное пособие. / Ред. Н.А. Борисовская; пер. с англ. В. А. Крючкова, Н. И. Майская. Москва.: АСТ, 2008. 400 с.
8. Гуманитаристика в условиях современной социокультурной трансформации: материалы VIII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Липецк: ЛГПУ имени П.П. Семенова-Тян-Шанского, 2018. 201 с.
9. Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика. Т. 1. М.: Мистецтво, 1968. 320 с.
10. Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность: Учебное пособие. СПб.: Петрополис, 2009. 240 с.

11. Дриппинг [Электронный ресурс] // ART УЗЕЛ. Все о современном искусстве. URL: <http://artuzel.com/ru/content/дриппинг>
12. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. Москва, 1996. 230 с.
13. Капичина Е.А. Философия музыки от языка - к восприятию. Луганск: Изд-во ГОУ ЛНР им. М. Матусовского, 2018. 360 с.
14. Крючкова В.А. Проблема содержания в абстрактном искусстве (по материалам дискуссии во Франции 1940-1950-х годов). Искусствознания. Москва, 2010. № 1. С. 413-435.
15. Леонтьева В. Н. Культуротворческий процесс: основания и начала. Харьков: Консум, 2003. 216 с.
16. Марк Ротко. К столетию со дня рождения. Палач. вист. Авт. Д. Эштон. Гос. Эрмитаж. Искусство, 2003.
17. Переходные эпохи в социальном измерении: История и современность / Отв. ред. В. Л. Мальков. М.: Наука, 2003. 482 с.
18. Рыков А.В. К вопросу о происхождении и сути «современного искусства». Искусствознания Москва, 2009. № 1-2. С. 110-133.
19. Рыков А.В. Постмодернизм как «радикальный консерватизм». Проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960-1990-х годов. СПб. Искусство, 2007.
20. Рожин А. М. Сальвадор Дали: миф и реальность: Очерки Москва Аврора 2012. 322 с.
21. Ромаха А. В. Научная школа «Аналитика культурологии». Аналитика культурологии. 2008. № 3 (12). С. 79-87.
22. Ромаха О. В., Катаева А. В. Негативное мышление в интеллектуально-культурологическом ключе. Аналитика культурологии. 2004. № 1. С. 24-26.
23. Ромаха А. В. От научного редактора. Аналитика культурологии. 2005. № 2 (4). С 5.

24. Сикейрос Д.А. Художник и революция. Вопросы литературы. Москва, 1964. № 4. С. 150.

25. Сомсикова А.А. Художественная реальность абстрактного экспрессионизма. Вестник Волге. Серия 7: Философия. Социология и социальные технологии. 2008. №2. С.83-85.

26. Традиции и инновации в пространстве современной культуры: материалы II Всероссийской научно-практической конференции. Липецк: ЛГПУ имени П.П. Семенова-Тян-Шанского, 2017. 106 с.

27. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. Учебное пособие. – Москва : Изд-во МГУ, 2009. 300 с.

28. Тугендхольд Я. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства: Учебное пособие. Москва. Академия, 2007. 288 с.

29. Философская энциклопедия. [Электронный ресурс] // URL: <https://slovar.wikireading.ru/556536>

30. Якимович А. К. Эпоха сокрушительных творений: Учебное пособие. - Москва.: Галарт, 2009. 290 с.

31. Яковлева Т.В. Абстрактный экспрессионизм: причины возникновения Т.В. Яковлева Этика и эстетика. 1981. №24. С. 137.