

Липов Анатолий Николаевич, кандидат философских наук, научный сотрудник. Институт философии РАН, Россия, Москва, ул. Гончарная, д. 12, корп. 1. 109240. antolip@yandex.ru

Lipov Anatoly Nikolaevich, PhD in Philosophy, researcher. Institute of Philosophy of Russian Academy of Sciences, 12/1 Goncharnaya st., 109240 Moscow, Russian Federation. antolip@yandex.ru

Уильям Ф. БЕРДСОЛЛ

БЫЛ ЛИ ДЖЕКсон ПОЛЛОК КОГДА-НИБУДЬ СЧАСТЛИВ¹?

WILLIAM F. BIRDSALL

WAS JACKSON POLLOCK EVER HAPPY?

Аннотация. Джексон Поллок был американским художником, который считается одним из ведущих деятелей искусства XX в. и одним из самых влиятельных представителей движения абстрактного экспрессионизма. Его влияние было таким, что в 1949 г. журнал «Life» опубликовал о нем статью, в которой задавался вопрос: «Является ли он величайшим из ныне живущих художников в Соединенных Штатах?» Поллок известен своим уникальным стилем, называемым капельной живописью, из-за которого журнал «Time» окрестил его «Джек-капельница». В то же время Поллока довольно часто характеризуют как страдающего художника, чьи величайшие творения являются результатом спонтанного творчества, движимого эмоциями. В противовес подобным оценкам в статье утверждается, что лучшие картины Поллока являются результатом его методичных усилий по применению рациональной ясности, сформулированной Альбером Камю, к своей жизни и своему искусству, которой он достиг в течение короткого «классического» периода 1947–1950 гг., и изложенной самим художником в постулате о единстве его картины и его самого, о гармоничном разрешении ясного интеллекта и страсти, жизни и искусства.

Ключевые слова: абстрактный экспрессионизм; капельная живопись; Джексон Поллок; Альбер Камю; экзистенциализм.

Abstract. Jackson Pollock was an American artist who was one of the leading figures in the 20th-century art and one of the most influential artists of the Abstract Expressionist art movement. His influence was such that in 1949 *Life* magazine published an article about him that asked, “Is he the greatest living artist in the United States?” The artist is known for his unique style called drip painting, which caused *Time* magazine to dub him “Jack the Dropper”. At the same time, Pollock is quite often characterized as a suffering artist whose greatest creations are the result of spontaneous creativity driven by emotion. In contrast to such assessments of his work, the author argued that Pollock’s best paintings are the result of his methodical efforts to apply the rational clarity articulated by Albert Camus to his life and art, which he achieved during the short “classical” period of 1947–1950, formulated by the artist himself in the postulate of the unity of his painting and himself, the harmonious resolution of the clear intellect and passion, life and art.

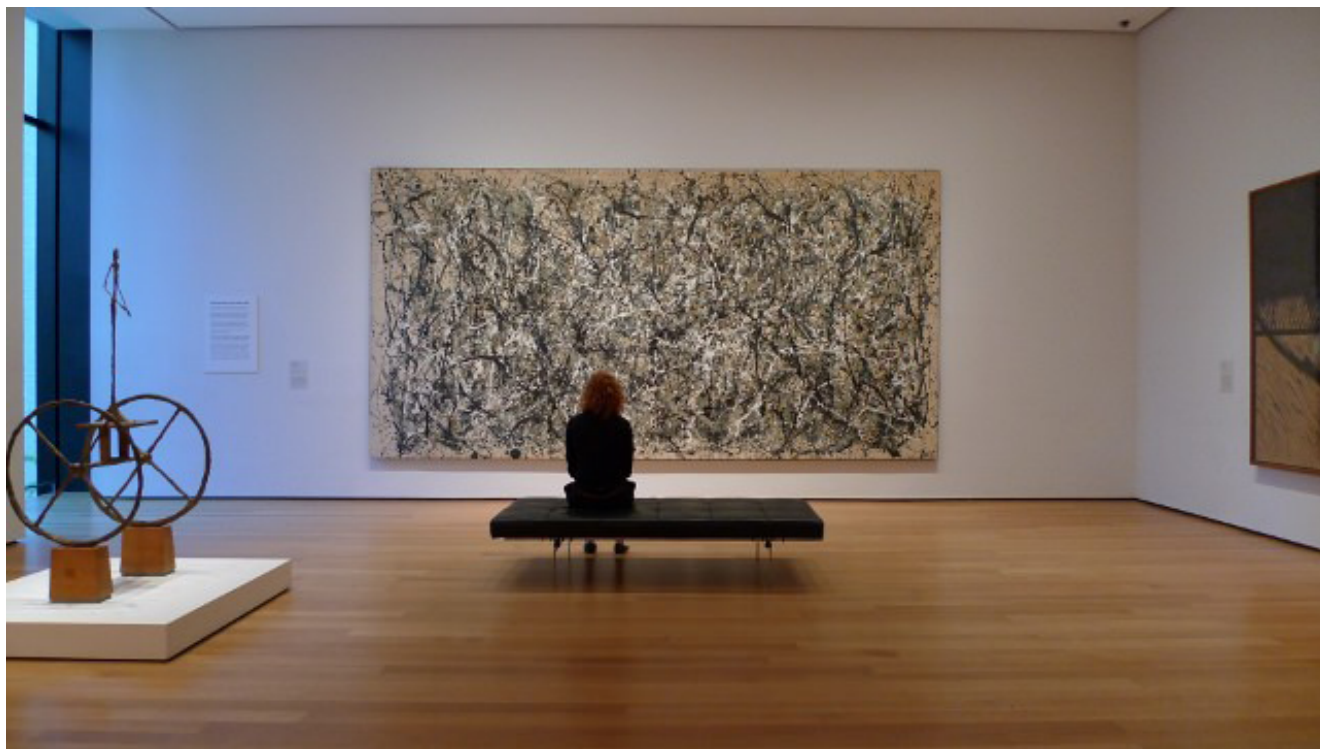
Keywords: abstract expressionism; drip painting; Jackson Pollock; Albert Camus; existentialism.

Я не могу сказать, что он был счастливым человеком.
Ли Краснер

«Я собираюсь покончить с собой». Такие отчаянные слова Джексон Поллок, великий американский художник XX в., произнес поздно вечером в телефонном разговоре с близким другом Тони Смитом (Naifeh and Smith 1989, p. 1) (Илл. 2). Это было весной 1952 г., вскоре после того, как он написал свои величайшие работы, «классические картины» 1947–1950 гг., чьи образы определяют для людей, кто такой Джексон Поллок как художник (Илл. 1). Поллок не был тогда и не воспринимается сейчас как счастливый человек. Автопортрет, написанный в начале двадцатых годов, показывает страдающую юность (Илл. 4). Более поздние изображения передают страдания человека среднего возраста (Илл. 5). Счастье, исключительно субъективное, личное ощущение, соотносится с такими чувствами, как довольство, удовольствие, удовлетворение, радость и благополучие — термины, редко ассоциирующиеся с Поллоком. Такие чувства, как меланхолия, замкнутость, уныние, гнев, больше подходят к общей оценке его состояния.

Поллок действительно в течение своей жизни преодолел семейные неурядицы в юности, сложные отношения с матерью, общую неприязнь к людям, изнурительную де-

прессию, тяжелый алкоголизм, сексуальную озабоченность, годы финансовой незащищенности, проблемами в браке, неуправляемостью, а затем внезапные требования и награды славы и постоянным давлением, связанное с поддержанием художественного творчества гения. Он был печально известен своим оскорбительным и физически воинственным поведением в частных и общественных местах. Публичный образ Поллока снижал ему дурную славу социального бунтаря-отщепенца в компании икон поп-кино 1950-х гг. Джеймса Дина и Марлона Брандо, культурной персонификации задумчивого героя-экзистенциалиста после Второй мировой войны, одинокого художника-ковбоя с Дикого Запада из Вайоминга, международной персонификации всеамериканского задумчивого художника — абстрактного экспрессиониста. Хотя Поллок любил подкреплять эти стереотипы, его, возможно, более точно оценивал один современный знакомый как «актера, разыгрывающего спектакль, чтобы укрепить в себе иллюзию хозяина условий, которые часто были слишком тяжелы для него» (Roseberg 1999, p. 90). Тем не менее Поллок создал одни из самых инновационных и красивых картин в искусстве XX в., никогда не задумываясь о том, чтобы, например, покончить жизнь самоубийством. Возможно ли, что Джексон Поллок был счастливым человеком?



Илл. 1. Джексон Поллок. Один: Номер 31. 1950. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy // Albert Camus and Fine Art. 2019. March 18. P. 1–43. URL: https://www.academia.edu/38575494/Was_Jackson_Pollock_Ever_Happy

После его смерти Ли Краснер, жена Поллока и сама художница, сказала, что иногда бывали моменты, когда он был счастлив: дом на ферме, который они делили, работа в саду, прогулки по прибрежным дюнам, слушание чаек, разговоры и выпивка с местными торговцами и ремесленниками. Это тот тип приятных, периодически возникающих ощущений, которые испытывают многие люди. Но было ли более глубокое, уникальное ощущение счастья, выходящее за рамки привычных задумчивых образов этого человека? Краснер утверждала: «Он был уверен в своей работе. В этом он был уверен в себе. Но я не могу сказать, что он был счастливым человеком» (du Plessix and Gray, 1999, p. 34). Утверждение Краснер о том, что Поллок был уверен в своем искусстве, — это откровение, дающее возможность определить присутствие и природу счастья Поллока на стыке его самого и его искусства.

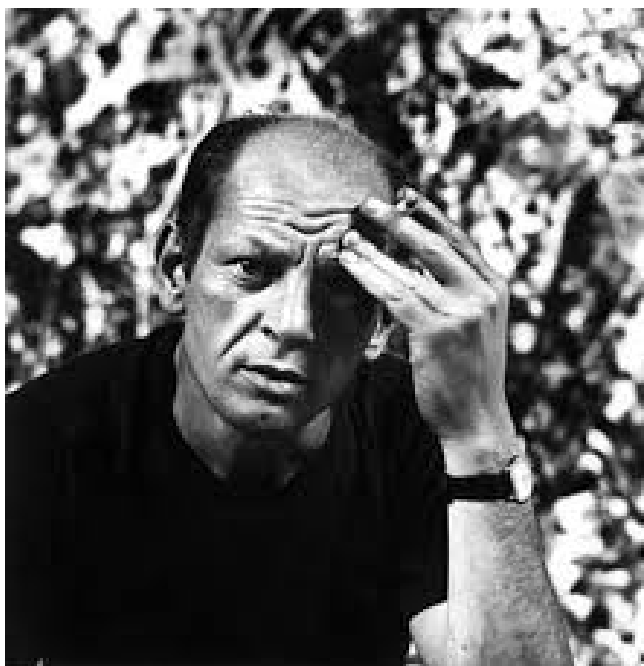
Признавая, что состояние счастья любого человека уникально для каждого, можно тем не менее сказать, что Джексона Поллока получается рассматривать как счастливого человека. Этот вывод можно понять в контексте сформулированного французским писателем Альбером Камю понятия абсурда — состояния, когда человек осознает себя лицом к лицу с непостижимой Вселенной, не дающей никакого просвета для его пребывания в ней. Именно это чувство изгнания в бессмысленном мире «и есть собственно чувство абсурда» (Camus 1955, p. 6) (Илл. 3). Человек, столкнувшийся с абсурдом, ощущает пустоту внутри и острую потребность в единстве и порядке в своей жизни. Поллок ощущал небытие собственной пустоты; когда его спросили, что он чувствует, добившись большого успеха, он ответил:

«Паршиво... Когда ты сделал это, оказывается, что ты сделал это для себя, ты нигде и ни для кого... ты пойман, только ничто не держит тебя... ты должен идти куда-то, к краю чего-то, но края нет... Боже мой, мы пришли сюда одни, но мы не должны идти одни. Как я это вижу, мы — части одной пустоты, (целого?) как перчатка, вывернутая наизнанку. А за пределами перчатки, пустоты, (целого?) — реальность, которую мы не

можем представить, потому что она бесконечна — Вселенная, удерживающая существование вместе... без всякого дерьма» (Potter 1985, p. 192).

Камю верил, что искусство — это средство противостояния абсурдной пустоте. Он утверждал, что «мы сможем преодолеть это неуловимое чувство абсурда в разных, но тесно связанных между собой мирах интеллекта, искусства жить или самого искусства» (Курсив автора. — *Ред.*)» (Camus 1955, p. 12).

Камю приравнивает искусство жить к творчеству, когда утверждает: «Чтобы жить, нужно время. Как и любое произведение искусства, жизнь требует размышлений» (Camus, 1972, p. 74). Применение художником ясного разума для контроля над эмоциями имеет первостепенное значение для успешного создания произведения искусства: «Чтобы... произведение искусства стало возможным, в него должна быть вовлечена мысль в ее наиболее ясной форме» (Camus 1955, p. 97). По словам Камю, художник абсурда «должен дать пустоте свои краски», тем самым предоставляя и себе, и созерцателю искусства возможность заполнить пустоту внутри себя и достичь чувства объединяющего порядка в своей жизни (Camus 1955, p. 114). Жизнь и творчество Джексона Поллока были посвящены приданию пустоте своих красок — цель, достигнутая в классических картинах (Birdsall 2018). Именно это достижение создает возможность того, что он был счастлив. Проследивание того, как Поллок применял ясный ум в своей художественной практике, позволяет понять его успех в создании величайших картин и ощущение его собственного счастья. Это опровергает образ дикого человека, который преследует его репутацию. Фотографии Поллока, сделанные Хансом Намутом в его классический период, запечатлели свободу и удовольствие, которые тот испытывал и передавал зрителям в своих картинах (Илл. 6). Как отмечает биограф Поллока Эвелин Тойнтон, фотографии Намута «являются образами свободы, ликования, почти так же, как и сами картины» (Toynnton 2012, p. 70). Именно через характеристику Камю его абсурдного героя Сизифа можно найти уникальность счастья Поллока (Илл. 7).



Илл. 2-2а. Джексон Поллок (28 января 1912 – 11 августа 1956).
Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...

Pollock

II

Нет ничего постыдного в том, чтобы быть счастливым.
Альбер Камю

Как и Джексона Поллока, Камю многие считали «пронизанным страданиями... пессимистичным писателем». Когда его спросили: «Что вы думаете об этой весомой репутации?» — он ответил: «Когда мне случается искать то, что является самым главным во мне, то я нахожу вкус к счастью» (Samus 1970, р. 351–352). Камю вырос в трехкомнатной квартире с матерью, бабушкой, братом и дядей в районе рабочего класса портового города Алжир (Алжир). В возрасте семнадцати лет он заболел туберкулезом, в то время смертельной болезнью, которая преследовала его всю жизнь. Тем не менее, оглядываясь на свою юность, Камю заявляет: «Поначалу мир не был враждебен мне. У меня было счастливое детство... У меня была своя доля трудных переживаний. Однако я не начал свою жизнь с чувства страдания» (Samus 1970, р. 349–350). К своим сорока годам он все еще мог утверждать: «Даже сегодня я обладаю большим даром тихого счастья» (Samus 1970, р. 358–359). Камю часто говорил о счастье и счастливых переживаниях, но он никогда не давал им определения, более того, его мнение было таково: «Вы никогда не будете счастливы, если будете продолжать искать, в чем состоит счастье. Вы никогда не будете жить, если будете искать смысл жизни. Точно так же самые плодотворные эмоции будут потеряны для вас, если вы будете настаивать на их анализе» (Samus 1976, р. 156).



Albert Camus

Илл. 3-3а. Альбер Камю (7 ноября 1913 – 4 января 1960).
Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...

Камю подкрепляет положение о том, что счастье — это личный опыт, не поддающийся обобщению. Тем не менее у каждого должна быть возможность — право на счастье. Будучи редактором газеты французского сопротивления «Combat» в мрачном декабре 1944 г., спустя всего несколько месяцев после освобождения Парижа, Камю писал:

«Кто осмелится произнести слово “счастье” в эти мучительные времена? И все же миллионы людей сегодня продолжают искать счастья. Эти годы были для них лишь длительной отсрочкой, в конце которой они надеются обнаружить, что возможность счастья вновь появилась. Кто может винить их? И кто может сказать, что они ошибаются? Чем была бы справедливость без шанса на счастье? Какой цели служила бы свобода, если бы мы жили в несчастье? Мы, французы, хорошо знаем эти вопросы. Мы вступили в эту войну не из-за любви к завоеваниям, а чтобы защитить определенное представление о счастье. Наше стремление к счастью было настолько яростным и чистым, что, казалось, оно оправдывало все годы несчастья. Давайте же сохраним память об этом счастье и о тех, кто его потерял» (Samus 1991, р. 95).

Счастье, таким образом, представляет собой сплав универсальной человеческой черты и индивидуального, неповторимого прерывистого ощущения. Для Камю миф о Сизифе, рассмотренный в контексте абсурда, отражает оба эти качества, обеспечивая контекст для понимания потенциального счастья Поллока.

В годы сразу после Второй мировой войны во Франции Камю незаслуженно отождествляли с экзистенциализмом Жан-Поля Сартра, «кажущимся отсутствием хорошего настроения» (Nazareesingh 2015, р. 44). Камю полностью принял жизнь, заявив, что «если и есть грех против жизни, то он состоит, возможно, не столько в отчаянии от жизни, сколько в надежде на другую жизнь и в ускользании от неумолимого величия этой жизни» (Samus 1955, р. 153). Он жил полной жизнью как автор романов, рассказов, пьес, эссе, записных книжек и журналистики, а также как театральный режиссер, политический активист, член французского Сопротивления времен войны, общественный интелlectual, редактор книг, любитель природы, муж и отец, верный друг на всю жизнь и стереотипный средиземноморский любитель женщин («Почему для того, чтобы любить много, нужно любить редко?» (Samus 1955, р. 69)). В своих романах, пьесах и эссе Камю страстно оспаривал последствия абсурда, это чувство изгнания в мире, лишённом смысла, и порождаемый им нигилизм.

Сознательное признание абсурдного противоречия между человеком и миром оставляет человека с ощущением пустоты внутри и тоской по чувству единства и порядка в хаотичном мире: «Эта ностальгия по единству, это стремление к абсолюту иллюстрирует основной импульс человеческой драмы» (Samus 1955, p. 17). Потребность в некоем абсолютном принципе, объясняющем место человека в мире и дающем ощущение единства, сталкивается с непримиримой «невозможностью свести этот мир к рациональному и разумному принципу» (Samus 1955, p. 51). Как признавал Камю: «Я не знаю, есть ли у этого мира смысл, который выходит за его пределы. Но я знаю, что я не знаю этого смысла и что для меня сейчас невозможно его узнать» (Samus 1955, p. 51). В противостоянии абсурду он очерчивает границы личности: «Это сердце внутри меня, я могу чувствовать, и я сужу, что оно существует. Этот мир я могу потрогать, и я также сужу, что он существует. На этом все мои знания заканчиваются, а остальное — строительство» (Samus 1955, p. 19). Именно через ясное сознание человек определяет свой жизненный опыт: «Думать — это прежде всего создавать мир» (Samus 1955, p. 99).

Надеяться, что противоречие между ясным индивидом и неразумным миром можно преодолеть, приняв, как это делает огромное количество людей, доктрину какой-то абсолютной светской или духовной системы верований, которая обещает все ответы на вопросы о смысле жизни и смерти, которая требует прыжка веры, отрешенной от разума, — это отрицание истинного состояния человека. Вместо того, чтобы совершить прыжок веры в какую-то иррациональную систему убеждений или впасть в полное отчаяние без надежды, Камю выступает за то, чтобы принять жизнь, используя *свободу*, которую дает человеку знание абсурда, *восстать* против абсурда, сказав «нет» смерти и «да» жизни, и, зная, что жизнь — это все, что есть, прожить ее со *страстью*. Опираясь на свой опыт построения собственного мира, человек должен поддерживать острое сознание и ясный интеллект «Ибо все начинается с сознания, и ничто не стоит ничего, кроме как через него» (Samus 1955, p. 13).

Камю ценил важность эмоций в жизни, но человек перед лицом абсурда, лишенный надежды, может, полагаясь на свою ясность, создать полноценную жизнь, воплощающую его свободу, бунт и страсть. Применение ясного интеллекта имеет решающее значение для разрушения повседневной рутинной



Илл. 4. Джексон Поллок. Автопортрет без названия. Фонд Поллока-Краснер, Нью-Йорк. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...



Илл. 5. Джексон Поллок в возрасте 44 лет. 1930–1933. Фонд Поллока-Краснер, Нью-Йорк. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...



Илл. 6. Джексон Поллок в своей студии. Фотограф Ханс Намут. 1950. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...



Илл. 7. Сизиф, большая ваза из Альтамуры. Италия, ок. 350 г. до н.э. Национальный археологический музей Неаполя, Неаполь. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...

жизни людей, которые поддаются неизученным привычкам мышления и поведения; как предупреждает Камю, «мы приобретаем привычку жить, прежде чем приобретаем привычку думать» (Samus 1955, p. 8). Каким бы суровым ни казался абсурд, он не исключает возможности счастья в жизни. Действительно, Камю утверждал:

«Нельзя открыть абсурд, не поддавшись искушению написать руководство по счастью. <...> Счастье и абсурд – два сына одной земли. Они неразделимы. Было бы ошибкой утверждать, что счастье обязательно проистекает из открытия абсурда. Бывает и так, что ощущение абсурда проистекает из счастья» (Samus 1955, p. 122).

Эта запутанная связь между абсурдом и счастьем является центральной для понимания счастья Поллока, что иллюстрируется интерпретацией Камю греческой мифической истории о Сизифе (Илл. 7).

Древние греки считали Сизифа основателем и царем города Коринфа и плутом, который слишком часто огорчал многих богов. Когда Сизиф надоел богам, боги приговорили его провести вечность в подземном мире мертвых, закатывая большой валун на вершину горы, после чего тот скатывался вниз, чтобы затем снова быть закаченным им на гору. Сизиф, казалось бы, обречен на дни бессмысленного труда, но для Камю Сизиф – абсурдный герой, восстающий против своей судьбы, отвергающий смерть, принимающий страсть: «Его презрение к богам, ненависть к смерти и страсть к жизни принесли ему то невыразимое наказание, когда все существо напрягается для того, чтобы ничего не достичь» (Samus 1955, p. 120). Каждый раз, когда валун скатывается с горы, Сизиф сам начинает спуск, обеспечивая короткий, критический период ясного сознания: «Возвращение к сознанию, выход из повседневного сна представляют собой первые шаги абсурдной свободы» (Samus 1955, p. 59). Следовательно, «если спуск, таким образом, иногда совершается в печали, то он может происходить и в радости» (Samus 1955, p. 121).

В радости спуска с горы, зная, что он выше судьбы, которую преподносит мир, Сизиф «сильнее своего камня... Его судьба принадлежит ему» (Samus 1955, p. 121, 123). Каждый раз, когда он возвращается к подножию, «ясность, которая должна была стать его пыткой, в то же время венчает его победу» (Samus 1955, p. 121). Благодаря сознательному пониманию своей судьбы он делает ее своей, а не богов. Возвращаясь каждый раз к подножию, чтобы вкатить валун обратно на вершину, «он знает, что сам является хозяином своих дней» (Samus 1955, p. 123). Во Вселенной, лишенной разума и надежды, мир и его счастье – это то, что Сизиф делает из них с помощью своего ясного сознания. Камю приходит к выводу, что все хорошо: «Самой борьбы к вершинам достаточно, чтобы наполнить сердце человека». Таким образом, «надо представить Сизифа счастливым» (Samus 1955, p. 123).

III

Но что такое счастье, кроме простой гармонии между человеком и жизнью, которую он ведет? И какая более законная гармония может объединить человека с жизнью, чем двойное сознание его стремления к существованию и осознание смерти?

Альбер Камю

Важнейшие элементы истории Сизифа перекликаются с развитием Джексона Поллока как художника и его шансом на счастье. Проследивание траектории художественного развития Поллока, в которой находится его счастье, требует осознания смешения его бытия и его художественной практики. Непоколебимая целеустремленность, с которой Поллок шел по жизни, проявилась в том, что он объединил занятия искусством с самим своим существованием в мире; искусство было средством, с помощью которого он неустанно стремился создать самого себя, добиться порядка в своей жизни, заполнить свою пустоту. Он начал делать наброски в возрасте 15 лет, стал посещать занятия по искусству в Высшей школе ручного искусства в Лос-Анджелесе. В 18 лет он переехал в Нью-Йорк, где поступил в Лигу студентов-искусствоведов, общаясь с выдающимся преподавателем Томасом Хартом Бентоном. В возрасте 20 лет он написал матери, что «живопись и скульптура – это сама жизнь (то есть для тех, кто ею занимается), и человек развивается по мере того, как растет и переживает жизнь» (Rubin, 1999b, p. 257).

Однако его неустанному стремлению к искусству постоянно мешали эмоциональные потрясения: в тот год, когда пятнадцатилетним Поллок начал делать наброски, он также начал употреблять алкоголь. В последующие годы он искал различные способы преодоления эмоциональных проблем и вызванного ими алкоголизма. В 1937 г., в возрасте 25 лет, он прошел свое первое психиатрическое лечение; в 1938 г. он провел несколько месяцев в больнице для лечения тяжелого алкоголизма; в 1939 г. он прошел полтора года юнгианского психоанализа, после чего в течение двух лет лечился у другого врача. В 1951 г. он попробовал биохимическое лечение, а в 1955 г. начал заниматься саливановской психотерапией. Эти усилия отражали черту, которой Поллок обладал, чтобы противостоять своим страданиям, а также заниматься искусством: упорные экспериментальные усилия, направленные на достижение острой ясности. Его жизнь и искусство были втянуты в борьбу между эмоциональной турбулентностью и ясным разумом. В письме к своему отцу Поллок утверждал: «Искусство жизни – это композиция, планирование, согласование массы действий... Мне еще предстоит пройти долгий путь развития, над многим нужно работать, делать все с определенной целью. Без цели в каждом движении – хаос» (Rubin 1999b, p. 231). Биографы Поллока пришли к выводу, что «в конечном итоге живопись была единственным способом, которым Джексон Поллок мог успокоить мучивших его демонов» (Naifeh and Smith 1989, p. 8).

Симбиотические отношения между Поллоком и его искусством означали, что его искусство буквально находилось внутри него самого, заявляя, что «сегодня художникам не нужно обращаться к предмету вне себя. Большинство современных художников работают из другого источника. Они работают изнутри... художники работают и выражают внутренний мир... выражают энергию, движение и другие внутренние силы» (Wright 1999, p. 20, 21). Поллок стремился найти внутри себя образы внутренней реальности своего бессознательного. Взгляд внутрь был средством противостоять необходимости создавать порядок в хаотичном мире, который он переживал внешне и внутренне. Рубин верно замечает, что «Поллок очень рано понял аналогию, глубокую и таинственную взаимосвязь между наведением порядка в своих картинах и в своей жизни» (Rubin 1999b, p. 231). Куратор выставки Поллока Сэм Хантер также уловил единство Поллока и его искусства, а также ту роль, которую оно сыграло в его жизни:

«Драма его жизни и его искусства заключалась в их неделимости; он жил своей живописью интенсивно, с полным поглощением, и он писал свою жизнь, особенно в раннем

стиле, когда он сделал свой собственный мучительный индивидуализм темой и содержанием своего искусства. Проблема живописи была в его сознании полностью отождествлена с проблемой существования. Ни одна из них не допускала легких решений» (Hunter 1956–57, p. 6).

К концу 1940-х гг. Поллок достиг поворотного момента во взаимосвязи между жизнью и искусством: «В его сознании начала формироваться непреклонная и “фанатичная” убежденность: стать по-настоящему великим художником — единственный способ, которым он мог когда-либо примириться с постоянно угрожающими ему эмоциональными потрясениями» (Landau 1989, p. 65). Другой художник — абстрактный экспрессионист Роберт Мазервелл писал о Поллоке в 1944 г.: «Его главная проблема заключается в том, чтобы понять, что является его истинной темой. И поскольку живопись — это средство его мысли, решение должно вырасти из самого про-

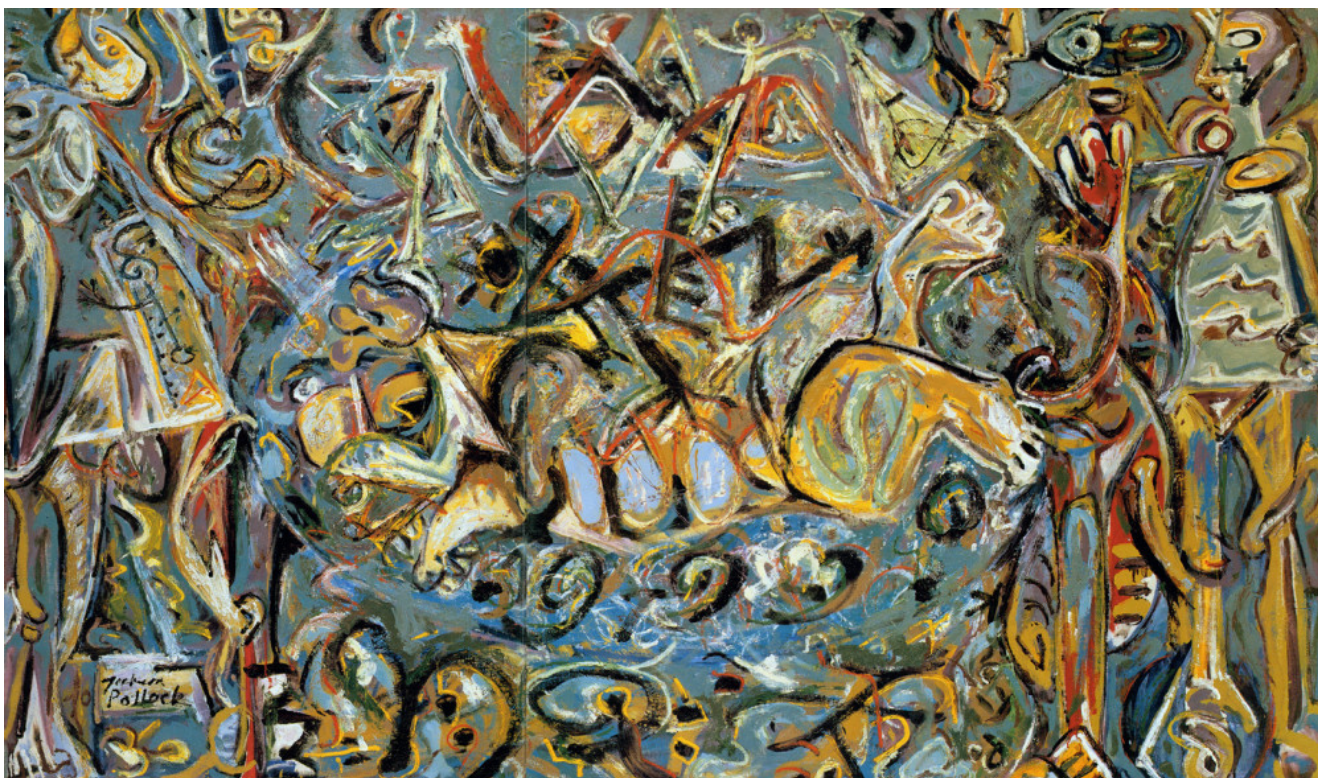
цесса его живописи» (Friedman 1972, p. 62). Мазервелл увидел связь между тем, что Поллок искал предмет в себе, и тем, что он осуществлял ясное мышление через живопись.

Жизнь Поллока в живописи состояла из трех отдельных периодов. Был начальный предклассический, с ранних лет до 1946 г., в течение которого он боролся за максимальную ясность своих образов. Второй — период между 1947 и 1950 годами, когда он достиг максимальной яркости, кульминацией которой стало создание его классических картин (Илл. 8).

И последний постклассический период с 1951 г. до его смерти в 1956 г., когда яркость его картин уменьшилась настолько, что он больше не рисовал до своей смерти в 1956 году. Продвижение через каждый из этих периодов рассматривается нами здесь с целью выявления методичной рациональности, которая является основой его счастья.



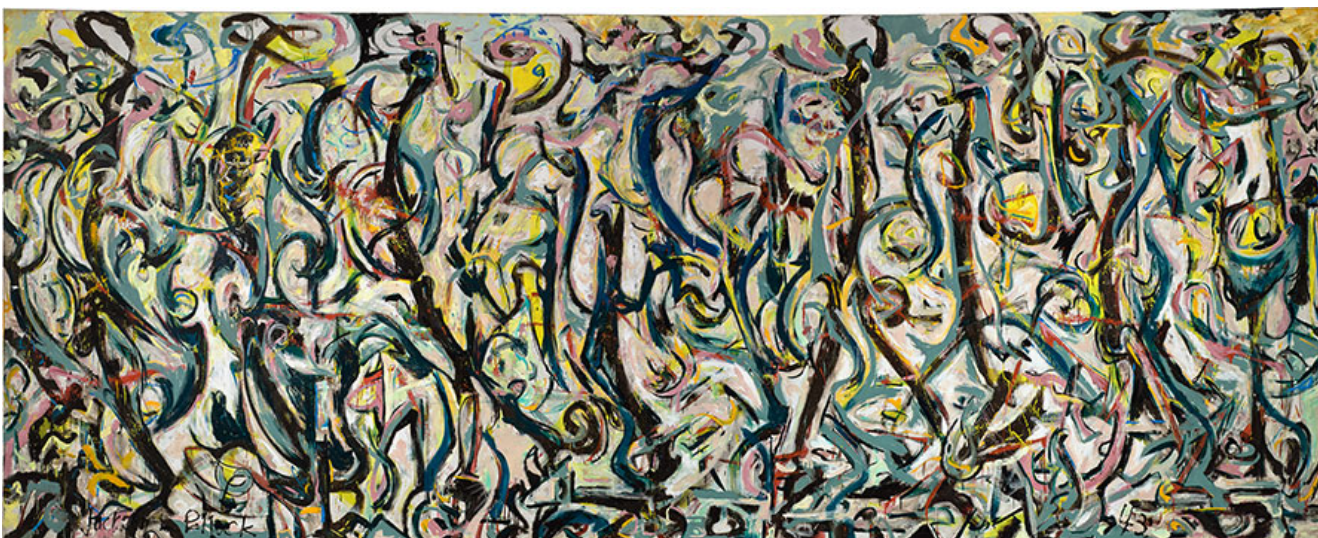
Илл. 8. Джексон Поллок пишет картину. 1950. Фотограф Ханс Намут. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...



Илл. 9. Джексон Поллок. Пасифая. 1943. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...

В ранние годы Поллок исследовал различные духовные и светские течения, которые могли бы помочь ему достичь определенного порядка в жизни: Юнгианскую психологию, индийский теософский пантеизм, классическую мифологию, алхимию и идеи французских сюрреалистов, которые подчеркивали важность бессознательного. Кроме того, он приобрел значительные знания о художественных движениях и отдельных художниках, включая искусство американских индейцев, американский регионализм, эпоху Возрождения, художников-сюрреалистов, мексиканских муралистов, Эль Греко (1541–1614), Питера Пауля Рубенса (1577–1640), Альберта Бингема Райдера (1847–1917), Пабло Пикассо (1881–1972), Хуана Миро (1893–1983) и Томаса Харта Бентона (1899–1975). В этот период

интеллектуального и художественного воздействия его картины были наполнены путаным изобилием квазиабстрактных и символических образов; это скорее хаос, чем порядок (Илл. 9). Эти образы, полученные из различных источников, не смогли удовлетворить его потребность в упорядочивании его пребывания в мире. Бешеные вихри, режущие линии, неясные метки и двусмысленный символизм, покрывающие всю поверхность, являются признаками потребности Поллока в более дисциплинированной форме изображений собственного создания, свободной от прошлого. Историк искусства Т. Дж. Кларк верно замечает: «Возможно, это было правдой, что образ ярости в конце концов оказался неработоспособным, пространство картины было до смешного заполнено кричащими, звонкими



Илл. 10. Джексон Поллок. Фреска. 1943. Музей искусств Университета Айовы. Университет Айовы, Айова-Сити. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...

кусочками эмоций, каждый из которых приковывал взгляд и говорил одновременно». Нужен был «некий баланс» (Clark 1999, p. 321).

Поллок достиг решающего момента в обретении некоторого преобладания ясности над страстью с созданием картины «Фреска» в 1943 г. (Илл. 10). Это полотно переходного периода, девятнадцать футов в длину и чуть более восьми футов в высоту, была его самой большой картиной того времени. Она была заказана представлявшей Поллока галеристкой Пегги Гуггенхайм для ее нью-йоркского таунхауса. В течение почти шести месяцев Поллок не делал ни одного штриха на холсте. Наконец, Гуггенхайм дала ему последний срок. В ночь накануне дня доставки картины он начал лихорадочно рисовать, завершив ее к утру. Куратор выставки Кирк Варнедоу объясняет драматическое значение этой картины для современного искусства, когда заявляет: «В январе, когда он отложил кисть после того, как часами сосредоточенно водил ею взад и вперед по двадцатифутовой «Фреске» и накладывая краски от пола до такой высоты, до которой мог дотянуться, на мгновение этот человек встал во главе всего класса, не только в Нью-Йорке, но и во всем мире. Нигде больше в мире, охваченном войной, не было ничего подобного по силе и оригинальности, что создавалось той тусклой зимой» (Emmerling 2003, p. 9).

Как бы бешеной ни казалась эта картина, она была поворотом к большей ясности, результатом глубоких размышлений Поллока в течение шести месяцев. Картина воплотила в себе технические и стилистические эксперименты, которые выльются в образы классического периода, начиная с ее большого размера. Поллок вполне осознанно дал картине название «Фреска», тем самым отличая ее от станковой живописи. В заявлении на получение стипендии он объяснил: «Я считаю, что станковая картина — это умирающая форма, и тенденция современных чувств направлена на настенную или картинную фреску. Картины, которые я планирую написать, будут



Илл. 11. Джексон Поллок. Галактика. 1947. Художественный музей Джослин, Омаха. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...



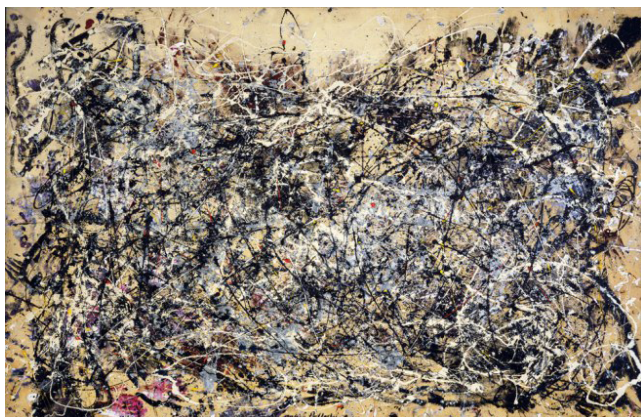
Илл. 12. Джексон Поллок. Полный фантом 5. 1947. Музей современного искусства. Нью-Йорк. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...

представлять собой некую половину пути и попытку указать направление в будущее, не доходя до него окончательно» (Pollock 1999a, 17). «Фреска» демонстрирует и другие характеристики, которые в дальнейшем будут развиты в классических картинах: цельную композицию, лишённую традиционного направления зрителя к определенному центру внимания, динамичный ритм, охватывающий всю картину и состоящий из использования разнообразных жестов, применение различных средств в нанесении краски разных цветов и плотности, полностью абстрактную живопись. Перед написанием «Фрески» в качестве рабочей практики имел место длительный период интеллектуального созревания: художник прикреплял большие картины к стене, чтобы иметь возможность изучать их, часто в течение месяцев, — намеренная методология, противоречащая распространенному впечатлению, что его картины были результатом спонтанного момента трансцендентного вдохновения.

В своих картинах и в жизни Поллок продвигался к более ясному сознанию. Он достиг определенной эмоциональной стабильности благодаря браку с художницей Ли Краснер, их переезду из военного Нью-Йорка в Ист-Хэмптон, Лонг-Айленд, приобретению дома с пятью акрами земли, переоборудованию сарая в студию, где он мог работать над картинами



Илл. 13. Джексон Поллок. Номер один (Лавандовый туман). 1950. Национальная галерея искусств, Вашингтон. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...py...



Илл. 14. Джексон Поллок. Номер 1А. 1948. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...

размером с фреску, воздержанию от алкоголя под наблюдением Краснер и при поддержке местного сочувствующего врача, большей уверенности в прогрессе своей живописи. Краснер вспоминала: «Он никогда не пил во время работы. Знаете, он работал циклами. Бывали длинные отрезки работы, а затем периоды, когда он не работал. Он пил до и после этих циклов» (du Plessix and Gray 1999, p. 30). Эта трансформация со временем привела к классическому периоду 1947–1950 гг., времени, когда он смог достичь высокого уровня творческой ясности и

эмоциональной гармонии. Он не пришел спонтанно к этому состоянию творческого новаторства, а продолжал работать в этом направлении, методично экспериментируя с новыми материалами и техниками в течение многих лет.

Картина 1947 г. «Галактика» положила начало технике капельной живописи (Илл. 11). На ней сохранились остатки символических фигуративных знаков первоначальной картины, нанесенных кистью, но в какой-то момент Поллок отложил кисть, и холст полностью покрылся каплями и брызгами краски. Хотя создавалось впечатление свободного нанесения краски, Поллок методично двигался по пути достижения уникального, дисциплинированного образа. Он продолжал исследовать методику «капля за каплей», сохраняя при этом вертикальный формат. С картиной «Полный фантом 5» Поллок вступил в свой классический период (Илл. 12).

IV

Меня интересует то, что сегодня художникам не нужно обращаться к предмету вне себя. Большинство современных художников работают из другого источника. Они работают изнутри.

Джексон Поллок

Что является классическим в картинах периода 1947–1950 гг. (Илл. 13)? Куратор Фрэнк О'Хара заявляет: «Классика во всем ее всеобъемлющем, мастерском и первозданном использовании своих собственных страстей, классика в ее холодной, предельной красоте, классика в том, что она "характеризуется особенно вниманием к форме с общим эффектом регулярности, простоты, баланса, пропорций и контролируемой эмоции",



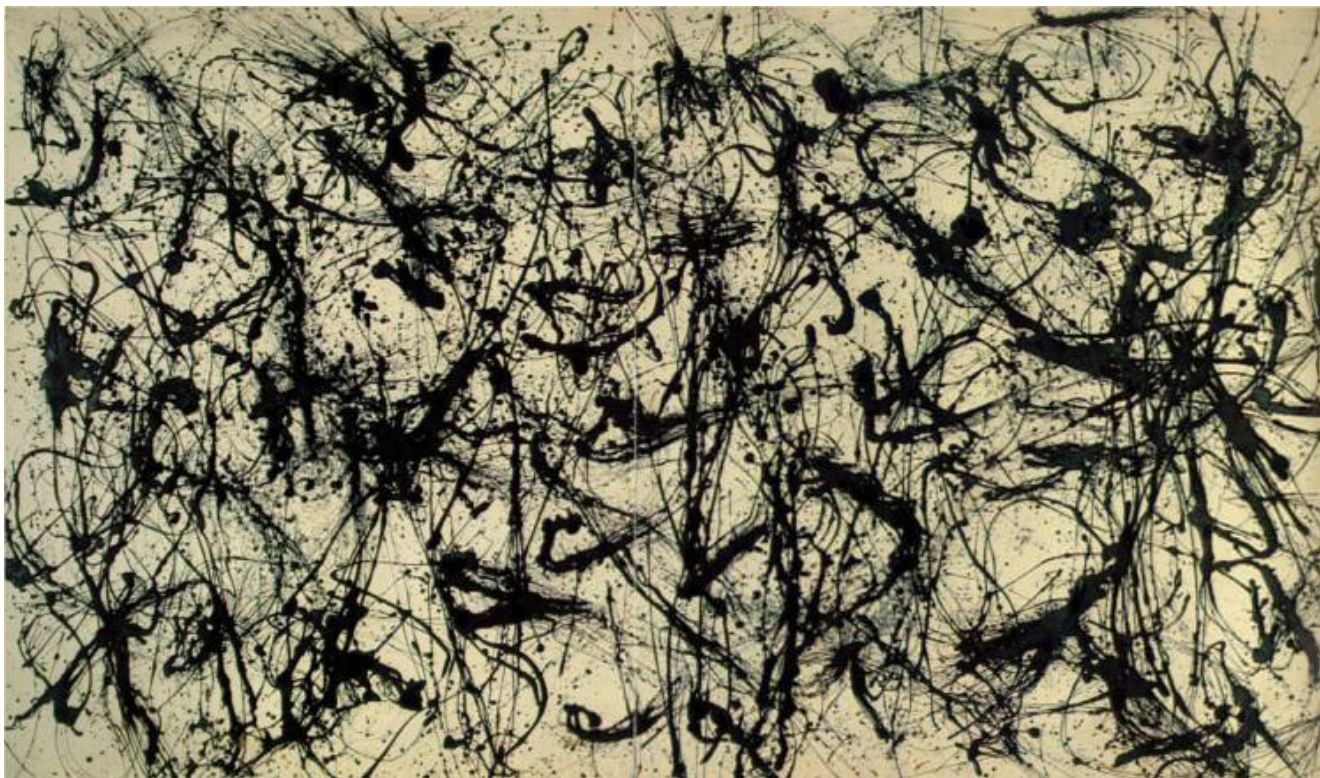
Илл. 15. Джексон Поллок. Номер 8. 1949. Музей искусств Нойбергер, Колледж Перчейз, Университет штата Нью-Йорк. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...

цитируя словарь» (O’Nara 1959, p. 24). О’Хара улавливает рациональные технические качества картин, но еще важнее то, что они являются классическими, поскольку представляют собой неделимую сущность Поллока — ясного человека и его искусства. Все картины до классического периода были поисками определяющей образности Поллока; все картины после были поисками, чтобы вновь обрести определяющую образность Поллока. В классический период между этими двумя полюсами его жизнь и его искусство были едины в гармоничной, сложной образности, отражающей его покорение абсурдной пустоты. Кроме того, эти картины являются наиболее полезными среди всех его работ для зрителя, который готов потратить усилия, чтобы войти в особый мир Поллока (Birdsall 2018).

В «Номере 1А 1948» он прочно утвердил формат классических картин, выполненных капельным способом (Илл. 14). В этой картине полностью исчезли доклассические свернутые, наполненные символами, запутанные образы и остатки основополагающей фигуративности. Номер «1А 1948» закрепил и расширил достижения в технике, представленные в «Фресках», наиболее очевидным из которых было использование горизонтального формата «размером с фреску», что позволило достичь середины между станковой и фресковой живописью, к которой стремился Поллок. Он назвал картину своей собственной, поместив отпечатки своей руки на ее левом, верхнем и правом краях. Цифровое название «Номер 1А 1948» означало важный сдвиг в концепции картин Пол-



Илл. 16. Джексон Поллок. Один: номер 31. 1950. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...



Илл. 17. Джексон Поллок *Номер 32. 1950. Кунстамлунг Нордрайн-Вестфулен, Дюссельдорф. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...*

лока: от эмоциональной основы к абстрактному разуму. Он был мало озабочен названиями своих ранних картин, часто позволяя другим предлагать названия после завершения работы над картиной, которые он затем утверждал. Картины могли иметь поэтические или мифологические названия, подразумевающие смыслы, которые совершенно не приходили ему в голову во время их создания. Иногда он позже менял названия. Таким образом, названия мало что говорят о его намерениях. Краснер объяснила переход к числовым названиям: «Числа нейтральны. Они заставляют людей смотреть на картину так, как она есть, как на чистую живопись». Сам Поллок утверждал: «Я решил прекратить вносить путаницу. Абстрактная живопись абстрактна. Она сталкивает вас лицом к лицу» (Rouesche 1999, p. 19).

Принятие цифровых обозначений своих картин было лишь одним из элементов революционного подхода Поллока к живописи:

«Моя живопись не сходит с мольберта. Я почти никогда не натягиваю холст перед написанием картины. Я предпочитаю прикреплять ненатянутый холст к твердой стене или полу. Мне нужно сопротивление твердой поверхности. На полу я чувствую себя более спокойно. Я чувствую себя ближе, более частью картины, поскольку так я могу ходить вокруг нее, работать с четырех сторон и буквально находиться в картине. Это похоже на метод индийских художников по песку на Западе. Я продолжаю все дальше уходить от обычных инструментов художника, таких как мольберт, палитра, кисти и т. д.

Я предпочитаю палочки, гребни, ножи и капающую жидкую краску или тяжелую импасту с добавлением песка, битого стекла и других посторонних веществ. Когда я нахожусь в процессе рисования, я не осознаю, что делаю. Только после некоторого периода «знакомства» я вижу, что я делал. У меня нет страха перед изменениями, разрушением изображения и т. д., потому что картина живет своей собственной жизнью. Я стараюсь пропустить ее через себя. Только когда я теряю контакт с картиной, в результате получается беспорядок. В противном случае возникает чистая гармония, легкая отдача, и картина получается хорошей (Pollock 1999b, p. 17–18).

«Когда я нахожусь в своей картине... чистая гармония... легкость отдачи и принятия», — все это краткие выражения Поллока о единстве его картины и его самого, о гармоничном разрешении ясного интеллекта и страсти, жизни и искусства (Илл. 15). Его биографы Найфех и Смит определили личные достижения Поллока, когда спросили: «Почему Джексон Поллок начал капать краской? Каков был источник его вдохновения? Этот вопрос волнует художников, критиков и искусствоведов с тех пор, как капельные картины впервые появились в 1947 году» (Naifeh and Smith 1989, p. 553). Рассмотрев множество теорий, предложенных искусствоведами и критиками, они пришли к выводу:

«То, что произошло в первые несколько дней 1947 г., не было открытием новой техники. Ему не нужно было слишком разбавлять краску, бросать кисть в гнев, случайно проливать краску или опрокидывать горшок с краской (все теории того времени). Техника уже была под рукой. Не хватало только видения — способа увидеть, что оживит ее тонкие, выразительные линии, воображения, достаточно богатого и яркого, чтобы держать эти линии в подвешенном состоянии в тысяче петель, делая каждую новую петлю такой же тягучей и выразительной, как предыдущая. В 1947 г. Джексон нашел это видение в самом себе. Как и все открытия, это был результат движения назад, а не вперед; прозрение прошлого. Живопись — это самообнаружение, сказал однажды Джексон, каждый хороший художник рисует то, что он есть» (Naifeh and Smith 1989, p. 556).

Найфех и Смит улавливают отчетливую сущность Поллока в источнике его искусства глубоко внутри себя, как художника, рисующего то, чем он был, в триумфе его ясного интеллекта и плодovitого воображения, а также в изошренном применении техник. Он достиг полного единства своей жизни и искусства. Эвелин Тойнтон ярко описывает трансформацию техники, которая полностью отошла от мольберта и кисти:

«Затем он начал лить, бросать или разбрызгивать краску прямо из банки, контролируя узоры, которые она создавала, движениями своего тела, рук и кистей. Работа быстро,



Илл. 18. Ханс Намут. Черные картины в студии Джексона Поллока. Без даты. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...

ритмично двигаясь по холсту, как шаман, исполняющий ритуальный танец, он приобрел физическую грацию, которой не было ни в одно другое время. Когда он использовал кисть, то часто как инструмент для рисования в пространстве, наносил краску на холст сверху, создавая толстые, текучие, непрерывные линии, завитки, плотные мотки, сложные паутинные краски. Затем он становился на колени на пол и, простирая свое тело над холстом, ловко набрасывал еще краски или рисовал палочкой в уже нанесенной краске. Он использовал шпатели, кельмы и ножи. Он не только освободил живопись от мольберта и стены, он освободил ее даже от кисти» (Toynnton 2012, p. 47).

Классические картины первоначально воспринимались как жестокие произведения жестокого ума (Илл. 16). Со временем пронизательные критики и более разборчивые ценители искусства поняли, что картины воплощают качества гораздо более благожелательного и ясного ума. Искусствовед Уильям Рубин описывает первоначальную реакцию на них и истинную природу картин:

«Возникает вопрос, почему эти картины, которые помещают любое насилие, которое они содержат, в широкий спектр эмоций, содержащий гораздо больше страсти, радости, буйства, экстаза, восторга, серьезности, нежности, страдания, грации, хрупкости, а в некоторые моменты даже очарования, должны были казаться такими подавляюще жестокими, особенно когда они только появились. Возможно, то, что публика думала, что видит в этих картинах, на самом деле заключалось в радикальном вызове Поллока принятым представлениям о живописи» (Rubin 1999a, p. 125).

Хотя популярное впечатление о методе Поллока в его классической живописи — это то, что он неистово размазывает краски по большим горизонтальным кускам холста на полу, со временем достижение Поллоком чувства порядка благодаря применению ясного интеллекта преодолело популярное представление о нем как о страстном, неадекватном экспрессионисте. В своем эссе «Без хаоса, черт возьми» Джеймс Коддингтон утверждает:

«У него была техника, и она не была рудиментарной; у него была структура, и она часто была чрезвычайно сложной. Он, как никто другой из художников, упорядочил и озвучил тупую цветную (sic) грязь, которую мы называем краской. Он был удивительно последователен в своих стратегиях на протяжении всей своей карьеры, несмотря на очевидную вариативность его образов и методов. То, что он смог расширить свои методы, чтобы допустить такие вариации, и применить их к новым материалам, когда они стали ему доступны, является еще одним показателем его творчества» (Coddington 1999, p. 101).

Ли Краснер пронизательно ответила на общее мнение, что Поллок писал картины, как будто движимый эмоциональным порывом:

«Я исхожу из того, что серьезный художник — это высокочувствительное, интеллектуальное и осознанное человеческое существо, и, к

огда он или она «выливает это», это не просто куча грязных эмоций. Это совокупность переживаний, которые связаны с тем, чтобы быть художником и осознающим себя человеком. Художник выражает себя через живопись, а не через вербаль-



Илл. 19. Джексон Поллок. Портрет и сон. 1953. Далласский музей искусств, Даллас. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...

ные идеи, но это не исключает наличия высокоинтеллектуальных концепций. Художник не участвует в битве с интеллектом» (Glaser 1999, p. 28).

Она оценила важность его методичного интеллекта: «Это миф, что он не был вербальным. Он мог быть ужасно многословным, когда хотел этого. Спросите людей, с которыми он действительно разговаривал: Тони Смита (друга-скульптора) и меня. Он был ясным, умным; просто он не хотел говорить об искусстве. Если он был тихим, то только потому, что он не верил в разговоры, он верил в дело, которое делал» (Glaser 1999, p. 34). Историк искусства Сэм Хантер также заметил, что Поллок обладал ясностью: «Вербальное общение должно было казаться в лучшем случае неуклюжим указанием для исследования своих сокровенных чувств через искусство, и он с недоверием относился к словам как к отвлекающему маневру и возможному предательству. Но ему не нужен был посторонний, чтобы внушить ему революционный характер его достижений, которые он полностью осознавал и временами выражал в разговоре с ужасающей ясностью» (Hunter 1956–57, p. 5).

Картина «Номер 32 1950» сохраняет ясность и всевозможные образы классического периода, но она полностью выполнена в черном цвете, что является прелюдией к серии работ, написанных в 1951–1953 гг. и известных как «черные картины» (Илл. 17). Поллок вернулся к сильному пьянству, более того, его здоровье и творчество все больше ухудшались. Как всегда, Поллок экспериментировал с новыми материалами и техниками; работы были выполнены на холсте и бумаге с использованием эмалистой краски и чернил. Хотя на первый взгляд картины могут показаться абстрактными, зрители обнаруживали в них части тела, природные формы и намеки на мифологические образы (Илл. 18). В этом случае картины можно рассматривать как возвращение к сложным, запутанным работам периода до «Фрески», хотя и без цвета тех ранних работ. Нецифровые названия также вернулись к некоторым картинам. Короче говоря, черные картины демонстрируют его ослабевающую власть над ясностью.

В 1953 году Поллок написал уникальный «Портрет и сон» который, по его утверждению, был его автопортретом, когда он был нетрезв, вместе с изображением темной стороны Луны (Landau 1989, p. 218) (Илл. 19). Справа изображен дезориентированный Поллок, который в недоумении смотрит на скомканное изображение, лишённое цвета, — беспорядочный остаток классической картины. Исчезла та ясность, которая лежала в основе образов классической живописи. Классиче-

ские работы были результатом периода интеллектуальной ясности и эмоциональной стабильности; в «Портрете и сне» Поллок удаляется от ясной гармонии своей жизни и искусства, не в состоянии поддерживать свой творческий импульс. Он продолжал искать средства выражения, создавая беспорядочные картины, которые отражали его беспокойное душевное состояние (Илл. 20).

Ландау запечатлел отчаянное состояние его души и тела в последние годы жизни:

«К 1956 году Джексон Поллок вообще ничего не производил, так как почти постоянно находился в состоянии опьянения. Он прекрасно понимал, что... картины последних трех лет его жизни были удручающе невыразительными; по сравнению с выдающимися достижениями предыдущего десятилетия, они представляли собой не более чем каталог отчаянных попыток возродить собственное героическое прошлое. В своих последних работах Поллок вернулся почти исключительно к более нерешительному, переходному стилю картин, которые он создал сразу после переезда на Лонг-Айленд. Находясь на неизбежной нисходящей спирали, он не мог повторить ни случаи неистовой страсти, ни периодические периоды спокойствия, которые сделали возможным его былое величие» (Landau 1989, p. 223).

Все закончилось 11 августа 1956 г., когда в возрасте 44 лет Поллок в состоянии алкогольного опьянения съехал на своем кабриолете с дороги, мгновенно убив себя и женщину-пассажира на заднем сиденье. Его спутница, сидевшая в тот момент на переднем сиденье, получила серьезные травмы. Драматическая, мрачная смерть Поллока, казалось, подтвердила неизбежную трагическую дугу его жизни. Как он мог быть счастливым человеком?

V

Мир, такой, какой он есть, невыносим. Поэтому мне нужна луна, или счастье, или бессмертие, мне нужно что-то, возможно, безумное, но не от мира сего.

Альбер Камю

На вопрос «Что, на ваш взгляд, отличает творца?» Камю ответил «Способность к самообновлению. Без сомнения, он всегда говорит одно и то же, но он неустанно обновляет формы, в которых он это говорит» (Samus 1970, p. 363).

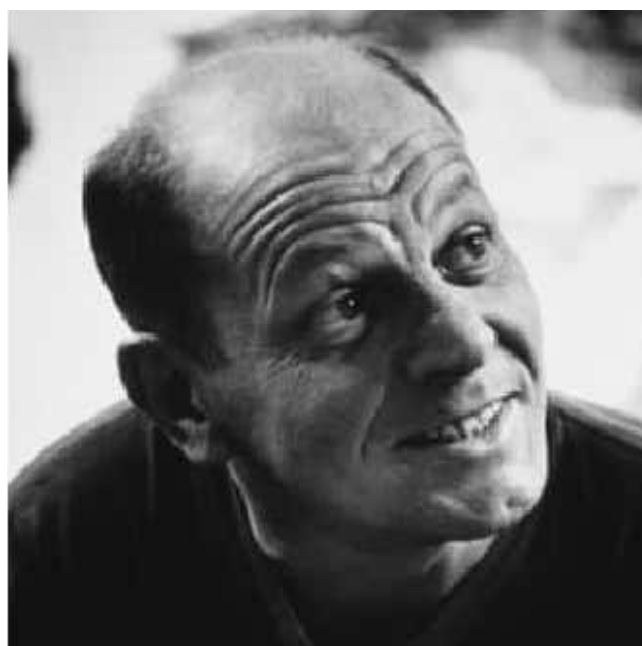


Илл. 20. Джексон Поллок. Поиск. 1955. Фудзии Интернэшнл, Япония. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...

Джексон Поллок был таким творцом, он всегда пытался сказать одно и то же, искал образы, которые заполнили бы абсурдную пустоту внутри него. И он всегда методично пытался обновить себя и свое искусство, чтобы достичь единственной цели — овладеть своей личной судьбой через свое искусство. Классические капельные картины, которые часто рассматриваются как серьезный перелом в творчестве Поллока, стали кульминацией его последовательного стремления к своему искусству. Краснер утверждала, что с 1930-х годов она не видит «резких переломов, а скорее продолжающееся развитие тех же тем и навязчивых идей» (Lewison 1999, p. 60). Поллок мог играть роль на публике для тех, кто видел в нем дикаря от живописи, плохого парня от абстрактного экспрессионизма, но это не было его истинной природой. Он знал, что его искусство, а значит, и его жизнь требует определенного уровня контроля над эмоциями, если он хочет достичь наивысших вершин в живописи (Илл. 21).

На протяжении всей своей карьеры Поллок стремился к одной и той же цели — исследованию своего бессознательного, чтобы заполнить пустоту в хаотичном мире. Причем много внимания уделяется его «бессознательному» подходу, «Поллок также находился за работой *в те часы, когда он смотрел на незаконченный холст*, висевший на стене студии или расстеленный на полу. Эта медитативная фаза... отражает более “классическую” сторону Поллока» (Rubin 1999a, p. 122). Постоянное художественное и личное обновление Поллока чередовалось между двумя направлениями: раздвоенной борьбой между страстными эмоциями и ясным разумом. Оценка состояния счастья Поллока, если она вообще рассматривалась, обычно опиралась на эмоциональный путь его жизни, но изучение траектории его творчества показывает, что рациональный путь является основным, подлинным Поллоком, хозяином своей судьбы. Он знал, что его жизнь зависит от его успеха в качестве художника. Он методично распоряжался своей судьбой, противостоя абсурдной бессмысленности мира через

постоянно прогрессирующее продвижение в своем искусстве, кульминацией которого стали классические картины, когда его ясность достигла эмоциональной стабильности. Дэвид Сильвестр, британский художественный критик, рецензируя



Илл. 21. Джексон Поллок. Ист Хэмптон, Нью-Йорк. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...

лондонскую ретроспективу Поллока 1958 г., рано понял истинную природу его жизни и искусства:

«Легенда о Поллоке в годы его творчества заключалась в том, что как художник он был диким человеком, Поллоком-антихудожником, небрежным импровизатором, культиватором случайностей, иконоборцем, который демонстрировал свое презрение к искусству живописи, кладя свой холст на землю и топчась по нему, пока он капал краской из отверстия в дне консервной банки: Поллок — неистовый каракулист, Поллок — верховный жрец хаоса» (Sylvester 2002, p. 62).

Сильвестр правильно отмечает, что легенда о Поллоке была основана на «полуправде». Для Сильвестра выставка 1958 г. в Лондоне утвердила Поллока как «мастера медиума» и заставила его увидеть «безмятежность» искусства Поллока». Сильвестр пришел к выводу, что «элемент контроля гораздо сильнее, чем многие думали» (Sylvester 2002, p. 62).

О самоубийстве Камю утверждал, что «судить о том, стоит или не стоит жизнь того, чтобы ее прожить, значит, ответить на фундаментальный вопрос философии» (Camus 1955, p. 3). Несмотря на угрозу покончить с собой под воздействием алкоголя, Джексон Поллок ответил для себя на этот фундаментальный вопрос философии, решив, что жизнь стоит того, чтобы жить; его жизнь и искусство, само его существо, были едины. Природа счастья уникальна для каждого человека, целеустремленная, успешная борьба за создание классических картин и художественная и личная конгруэнтность, которую они представляют, — борьба Поллока была, по выражению Камю, «достаточной, чтобы заполнить сердце человека». Этот контроль является проявлением его ясной рациональности и того спокойствия, которое эта рациональность давала Поллоку. Нужно представить Джексона Поллока счастливым.

ПРИМЕЧАНИЕ:

¹ Перевод выполнен А. Н. Липовым по изданию: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy? // Albert Camus and Fine Art. 2019. March 18. P. 1–43. URL: https://www.academia.edu/38575494/Was_Jackson_Pollock_Ever_Happy (дата обращения: 05.03.2023). Оформление приводится в соответствии с оригиналом.

Список литературы

Birdsall 2018

Birdsall, William F. “Jackson Pollock’s Classic Paintings: Threading the Camusian Void.” October 1, 2018. ResearchGate: https://www.researchgate.net/publication/327987369_Jackson_Pollock's_Classic_Paintings_Threading_the_Camusian_Void. Academia.edu: https://www.academia.edu/37508387/Jackson_Pollocks_Classic_Paintings_Threading_the_Camusian_Void.

Camus 1991

Camus, Albert. *Between Hell and Reason: Essays from the Resistance Newspaper Combat, 1944–1947*. Translated by Alexandre de Gramont. Wesleyan University Press, 1991.

Camus 1972

Camus, Albert. *A Happy Death*. Translated by Richard Howard. Alfred A. Knopf, 1972.

Camus 1970

Camus, Albert. *Lyrical and Critical Essays*. Translated by Ellen Conroy Kennedy. Vintage Books, 1970.

Camus 1955

Camus, Albert. *The Myth of Sisyphus and Other Essays*. Translated by Justin O’Brien. Vintage Books, 1955.

Camus 1956

Camus, Albert. *The Rebel: An Essay on Man in Revolt*. Translated by Anthony Bower. Vintage Books, 1956.

Camus 1976

Camus, Albert. *Youthful Writings*. Alfred A. Knopf, 1976.

Cernuschi 1992

Cernuschi, Claude. *Jackson Pollock: Meaning and Significance*. Icon Editions, 1992.

Clark 1999

Clark, T. J. “The Unhappy Consciousness.” In *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. Yale University Press, 1999. pp. 299–369.

Coddington 1999

Coddington, James. “No Chaos Damn It,” In Kirk Varnedoe, Pepe Karmel. *Jackson Pollock: New Approaches*. Museum of Modern Art, 1999, pp. 101–115.

du Plessix and Gray 1999

du Plessix, Francine, and Cleve Gray. Interview with Lee Krasner in “Who Was Jackson Pollock?” In Pepe Karmel. *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*. Museum of Modern Art, 1999, pp. 30–35. Originally Published in *Art in America*. 53, No. 3 (May–June, 1967): pp. 48–51.

Emmerling 2003

Emmerling, Leonard. *Jackson Pollock*. Taschen, 2003.

Friedman 1972

Friedman, B. H. *Energy Made Visible: Jackson Pollock*. McGraw-Hill, 1972.

Friedman 1999

Friedman, B. H. "An Interview with Lee Krasner Pollock." In Pepe Karmel. *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*. Museum of Modern Art, 1999, pp. 25–30. Originally in *Arts Magazine*, 41, No. 6 (April 1967): pp. 35–38.

Glaser 1999

Glaser, Bruce. "Jackson Pollock: An Interview with Lee Krasner." In In Pepe Karmel. *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*. Museum of Modern Art, 1999, pp. 25–30. Originally in *Arts Magazine*, 41, No. 6 (April 1967): pp. 36–39.

Hazareesingh 2015

Hazareesingh, Sudnir. *How the French Think: An Affectionate Portrait of an Intellectual People*. Penquin Books, 2015.

Hunter 1956–57

Hunter, Sam. *Jackson Pollock*. Museum of Modern Art Bulletin. Vol. XXIV, No. 2, 1956–57.

Landau 1989

Landau, Ellen G. *Jackson Pollock*. Abradale Press, 1989.

Lewison 1999

Lewison, Jeremy. *Interpreting Pollock*. Tate Gallery Publishing, 1999

Naifeh and Smith 1989

Naifeh, Steven, Smith, Gregory White. *Jackson Pollock: An American Saga*. Clarkson N. Potter, 1989.

O'Hara 1959

O'Hara, Frank. *Jackson Pollock*. George Braziller, 1959.

Pollock 1999a

Pollock, Jackson. "Application for Guggenheim Fellowship." 1947. In Pepe Karmel. *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*. Museum of Modern Art, 1999a, p. 17.

Pollock 1999b

Pollock, Jackson. "My Painting." In Pepe Karmel. *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*. Museum of Modern Art, 1999b, pp. 17–18.

Potter 1985

Potter, Jeffrey. *To a Violent Grave: An Oral Biography of Jackson Pollock*. G. P. Putnam's Sons, 1985.

Roseberg 1999

Roseberg, Harold. "The Search for Jackson Pollock." In Pepe Karmel. *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*. Museum of Modern Art, 1999, pp. 90–96. Originally printed in *Art News*, 59 No. 10 (February 1961): pp. 35, 58–61.

Roueche 1999

Roueche, Berton. "Unframed Space." In Pepe Karmel. *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*. Museum of Modern Art, 1999, pp. 18–19. Originally in: *The New Yorker*. 26, No 24 (August 3, 1950): p. 16.

Rubin 1999a

Rubin, William. "Jackson Pollock and the Modern Tradition." In Pepe Karmel. *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*. Museum of Modern Art, 1999a, 118–175. Originally in *Artforum*, 5, No. 6 (February, 1967): pp. 14–22; 5, No. 7 (March, 1967): pp. 28–37; 5, No. 8 (April, 1967): pp. 18–31.

Rubin 1999b

Rubin, William. "Pollock as Jungian Illustrator: The Limits of Psychological Criticism." In Pepe Karmel. *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*. Museum of Modern Art, 1999b, 220–261. Originally in *Art in America*. 67, No. 7 (November, 1979): pp. 104–123; No. 8 (December, 1979): pp. 72–91.

Sylvester 2002

Sylvester, David. "Pollock." *About Modern Art: Critical Essays 1948–2000*. Revised Edition. Pimlico, 2002, pp. 61–63.

Toynton 2012

Toynton, Evelyn. *Jackson Pollock*. Yale University Press, 2012.

Wright 1999

Wright, William. "Interview With Jackson Pollock." In Pepe Karmel. *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*. Museum of Modern Art, 1999, pp. 20–23. Interview originally late 1950. Broadcast on Radio Station WERI, Westerly, Rhode Island, 1951.