

## Возвышенное в абстрактном экспрессионизме<sup>1</sup>

Возвышенное как художественная проблема возникло с новой силой в США после Второй мировой войны, в абстрактном экспрессионизме. Интересно, что «абстрактные экспрессионисты», как их идентифицировала арт-критика, чувствовали общую потерю «духовного» измерения как в искусстве, так и в обществе. Безусловно, в Америке совершенно иначе ощущался ход Второй мировой войны. В связи с затормозившимися процессами в Европе, Америка, писал Барнетт Ньюман, должна взять на себя роль лидера художественного процесса. Как и в науке, в частности, философии, этому очень способствовало большое количество иммигрантов.

На наш взгляд, проблему Возвышенного можно и нужно рассматривать в контексте философии в Европе и США, изменения в которой, быть может, не прямо, но косвенно определили искания художников. Как в случае русских философов и художников, критиковавших философию позитивизма, теоретические работы абстрактных экспрессионистов направлены на восстановление метафизических структур бытия, которые были “подвержены остракизму” философами Венского кружка. Художественная среда ищет пути, чтобы восстановить возможность говорить о метафизике и Возвышенном.

---

<sup>1</sup> Статья подготовлена в рамках индивидуального исследовательского проекта № 10-01-0097 «Метафизические проблемы в абстрактном искусстве и аналитической философии», который выполнен при поддержке Программы «Научный фонд ГУ-ВШЭ».

## Художественные поиски

В 1944 году Барнетт Ньюман формулирует задачу для современного художника как «поиск того, что рисовать»<sup>2</sup>. Ньюман горячо критикует европейских абстракционистов, в основном Пита Мондриана, на выставке которого он побывал весной 1945 года: “Его точка зрения, его фанатический пуризм - это матрица абстрактной эстетики. Его концепция, тем не менее, основана на плохой философии и ошибочной логике. Мондриан считает, что, как только мы сведем мир к его базовым формам, мы увидим, что он составлен из горизонтальных и вертикальных линий, горизонтальной плоскости - линии Земли, и вертикальных линий - вещей, которые стоят и развиваются на ней”<sup>3</sup>. Он задается вопросом: не похож ли фанатизм Мондриана, состоящий в том, что, убрав субстанцию из искусства, мы скорее выясним, как выглядит мир на самом деле, на искусство ислама, где также элиминированы все пластические образы? Марк Ротко также не принимает абстракционизма европейцев. Ко всем попыткам назвать его “абстрактным экспрессионистом”, “экспрессионистом” или “абстракционистом” он относится скептически: “я не абстракционист”, “я не люблю живопись”<sup>4</sup>. О русском авангарде они не упоминают.

Той же весной Барнетт Ньюман пишет статью “The Plasmic Image”, о новом искусстве, которое только начало оформляться в тот период. Ньюман высказывается против “пластического” образа, который он считает чисто европейским приобретением. “Пластические искусства” Европы - это попытка выразить субстанцию средствами живописи,

---

<sup>2</sup> Newman, Barnett. The Problem of Subject Matter // Barnett Newman. Selected Writings and Interviews / Ed. by John P. O'Neill // University of California Press, 1990.

<sup>3</sup> Newman, Barnett. Plasmic Image //Ibidem. P.141.

<sup>4</sup> Mark Rothko. Writings on Art / Ed. by Miguel Lopes-Remiro. Yale Univ. Press, 2006. P. 128.

скульптуры и т.д. Именно поэтому искусство, в конечном итоге, было сведено к орнаменту. В отличие от истории живописи, по его мнению, более интересно искусство примитивов, - древние культуры Мексики, искусство племен Океании, африканские маски и так далее. Цель искусства примитивных культур - совсем не цвета, линии, формы и пространство, цель - преодоление пространства, сама идея выхода вовне<sup>5</sup>. Вторя своему другу, Марк Ротко говорит, что его не интересует ни пространство, ни цвет как таковые, как бы не приписывали ему это арт-критики<sup>6</sup>. Поэтому Барнетт Ньюман предлагает полностью отказаться от терминологии европейской живописи, ибо она незначима для нового искусства.

Итак, в статье о “плазматическом образе” Ньюман противопоставляет его “пластическому образу” европейской живописи. Поскольку “субстанция творения - это хаос”, то: “новый художник чувствует, что [абстрактные] формы должны включать плазматическую сущность, которая будет поддерживать его мысль, ядро, которая даст жизнь абстрактным и непонятным идеям, которые он выражает. Следовательно, я хотел бы назвать новую живопись “плазматической”, потому что пластические элементы искусства были трансформированы в ментальную плазму”<sup>7</sup>. Таким образом, художник не должен заниматься репрезентацией реальности, он должен искать элементы, которые эту реальность составляют, ее “плазму”. В том же духе пишет и Ротко: “Я остаюсь верным материальной реальности мира и предметности вещей. Я только увеличиваю пространство этой реальности, прилагая к ней равнозначные свойства с переживаниями в более знакомом нам окружении. Я настаиваю на равнозначном существовании мира, порожденного сознанием с миром,

---

<sup>5</sup> Barnett Newman. The plasmic image. P.143-144.

<sup>6</sup> Mark Rothko. Writings on Art. P.87

<sup>7</sup> Barnett Newman. The plasmic image. P.141

порожденным Богом вовне его. Если я нерешителен в использовании знакомых объектов, то это потому, что я отказываюсь умножать их видимость ради воздействия, для услужения которому они устарели, или для которого они, возможно, никогда и не были предназначены”<sup>8</sup>. Ньюман предлагает имманентистскую онтологию, Ротко - трансценденталистскую, но оба они полагают искусство как трансценденцию.

Вернемся к весенней Европе сорок пятого. Европа разрушена - во всех смыслах. Для американского художника (все в той же статье о плазматическом образе) это означает еще и знак “неузнавания” европейской традиции. На вещи, пишет он, нужно смотреть без традиционной терминологии. Более того, ни понятие прошлого, ни традиции, ни памяти уже не важно в этом контексте. Европейская традиция закончена. Раньше Париж был законодателем художественной моды. Теперь, в образовавшемся вакууме несбывшихся надежд и постоянных отсылок к “пластической” истории, возникает новый лидер мирового художественного процесса - Нью-Йорк. Ньюман пишет об этом не как об эстафете, а как о профетическом долге, который выпал на долю американцев. Он восторженно пишет: “Америка создала совершенно новое художественное движение”<sup>9</sup>, нью-йоркские художники начали чувствовать себя лидерами и носителями художественных традиций Европы, а не, как было раньше, их копировщиками. Это движение мы называем “глобализмом”, пишет Ньюман.

### **Возвышенное сейчас**

Статья 1948 года, “The Sublime is Now” - это художественный манифест, в котором начало “нового американского направления в искусстве” было

---

<sup>8</sup> Mark Rothko. Personal statement. 1945. P.45

<sup>9</sup> Barnett Newman. The Plasmic Image. P.149

теоретически осмыслено. Понятие “прекрасного” изобрели греки, и именно это понятие определило развитие европейских пластических искусств. Ньюман выступает против красоты, ибо “естественная потребность человека выразить посредством искусства свою связь с Абсолютом стала идентифицироваться, и, в конечном итоге, была спутана с абсолютизмом совершенных творений - с фетишем качества, - так, что европейский художник был постепенно вовлечен в моральную борьбу между представлением о красоте и стремлением к возвышенности”<sup>10</sup>. Критика Ньюмана, в первую очередь, направлена против кантовского понятия “прекрасного”<sup>11</sup>, относящегося к трансцендентальному субъекту, который утверждал, что феномен есть больше, чем феномен, и гегелевского понятия о прекрасном как фундаменте для видов прекрасного.

Именно поэтому импульсом современного искусства было стремление уничтожить красоту. Это сделали не столько кубисты - все началось в импрессионистов, которые представили новую живопись как поверхность с ужасными мазками. Вне всякого сомнения, модернисты стали выражать свою экзальтацию, двигаясь в направлении Возвышенного, но прошли этот путь не до конца. Ньюман не сомневается в том, что кубизм Пикассо был связан с понятием Возвышенного, но все-таки его работа была связана с вопросом о природе прекрасного. “Даже Мондриан, разрушая ренессансное полотно своими представлениями о “чистой субстанции”, достиг успеха только в белой поверхности и верном угле, двигаясь в направлении Возвышенного, где само Возвышенное парадоксально

---

<sup>10</sup> Newman, Barnett. *The Sublime in Now // Reading Abstract Expressionism. Context and Critique* / Ed. Ellen G. Landau. New Haven, Yale University Press, 2005. p 137

<sup>11</sup> Кант, И. *Критика способности суждения* // Кант, Иммануил. *Собр.соч.* в 8 тт. М.: Чоро, 1994. Т. 8. С.40.

превращается в абсолют чистых ощущений. Геометрия (совершенство) поглотила его метафизику (экзальтацию)”<sup>12</sup>.

В этой статье Ньюман снова упоминает о пластической нацеленности Европы на выражение чувственного, когда даже абстрактные полотна представляют собой продолжение этой традиции репрезентации объективного мира (пусть даже деформированного или “чистого”). Именно поэтому он чувствует необходимость американского искусства ниспровергнуть эту традицию “прекрасного” ради освобождения пути к Возвышенному. Поэтому американское искусство должно отбросить привязанность к традиции, мифу, ностальгии, легенде, памяти, которыми полна европейская история, и построить новое искусство. Никакая реальность не станет здесь доказательством “возвышенности”. Возвышенное не должно выводиться художниками ниоткуда, кроме как из самих себя, его свидетелей.

Роберт Розенблум в статье “The Abstract Sublime” 1961 года<sup>13</sup> описывает религиозное прозрение, постигшее Томаса Мура, ирландского поэта-романтика, который впервые увидел Ниагарский водопад. Поэт, цитирует его арт-критик, испытал подлинное чувство Божественного присутствия, из глаз его текли слезы, а сердце наполнилось любовью и восхищением к Божественному промыслу: “О! Приведи сюда атеиста - и он перестанет быть атеистом!”<sup>14</sup>. Розенблум использует этот пример в качестве иллюстрации к понятию Возвышенного - Ниагарский водопад отвлеченно предстает здесь как пример Возвышенного, - за коим последовал абстрактный экспрессионизм. В 1757 году Эдмунд Бёрк в

---

<sup>12</sup> Newman, Barnett. The Sublime is Now. P.138

<sup>13</sup> Rosenblum, Robert. The Abstract Sublime // Reading Abstract Expressionism. Context and Critique / Ed. Ellen G. Landau. New Haven, Yale University Press, 2005. PP. 239-244.

<sup>14</sup> Ibidem. P.240.

работе “Философское введение в происхождение нашей идеи Возвышенного и Прекрасного” писал: “Величие размера является влиятельной причиной Возвышенного”<sup>15</sup>. И действительно, сложно не восхититься формами и размерами, созданными Богом, пишет арт-критик. Находка романтиков состоит в том, что Возвышенное, имеющее своей причиной мощь и размерность природы, может быть найдено в простейших природных феноменах, таких, как травинка или простор неба. В живописи эта идея явилась в полотнах Тёрнера, как, например, на “Скале Гордэйл” (1816, Музей Тэйт), показывающих контраст между бесконечным максимумом пантеистического Бога и бесконечной минимальностью его созданий<sup>16</sup>. На абстрактном языке Марка Ротко эта деталь - мост между зрителем и явлением трансцендентального ландшафта - не нужен, ибо “мы сами - монахи у моря, в созерцании и безмолвии стоящие перед огромными и беззвучными полотнами, также, как мы наблюдаем рассвет или ночь, залитую лунным светом. Также как мистическая троица неба, воды и земли, которая, у Фридриха и Тёрнера, кажется истекающей из одного невидимого источника; подвижные, горизонтальные уровни неявного света на картинах Ротко кажутся скрывающими абсолютное, далекое от нас Присутствие, которое можно интуитивно почувствовать, но никогда - овладеть. Эта бесконечная, сияющая пустота, ведет нас к Возвышенному, минуя разум; в наших силах только покориться ей в акте веры и позволить себе быть поглощенным ее лучезарной глубиной”<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Rosenblum, Robert. The Abstract Sublime. P.240.

<sup>16</sup> это объяснил идеей “минимакса” Николай Кузанский в сочинении “Об ученом незнании”, но Розенблум имеет в виду именно сравнение максимального и минимального, а не соединение их.

<sup>17</sup> Ibidem. P.242.

Абстрактные экспрессионисты, а именно Марк Ротко, Барнетт Ньюман, Клайфорд Стилл, предпочитают огромные полотна, которые лучше, по их мнению, передают метафизический (и религиозный) опыт. Картина Ньюмана *Onement I* (1948) не является большой (69x41 см.), но вот в дальнейших опытах этой серии пространство полотна существенно вытягивается, как в *Onement III* (1949) - 182.5x85 см, следуя в направлении еще большего расширения: полотно *Vir Heroicus Sublimis* (1950-51) уже два с половиной метра высотой и более пяти шириной. Более того, большинство названий у Ньюмана говорят об интенции возвышенности: Единство, Начало, День Первый, Адам и т.д. Розенблум называет полотна абстрактных экспрессионистов (добавляя также Поллока) пост-военной мифологией Бытия (*Genesis*). В романтическую эру возвышенность природы давала людям доказательство присутствия Божественного, в 20 веке такой сверх-естественный опыт может быть воспринят через абстрактность огромного пространства полотна. То, что раньше было пантеизмом, теперь стало paint-теизмом (живописным теизмом), говорит арт-критик<sup>18</sup>.

### **Возвышенное у Канта**

Ньюман критикует пластическую, репрезентативную живопись, нацеленную на отображение чувственности<sup>19</sup>, и выступает против аналитики прекрасного у Канта. Он опровергает необходимость Канта в современности, однако о второй части работы “Критика способности суждения”, о Возвышенном, он не говорит. Он утверждает свое понимание Возвышенного, тогда как Кант четко прописывает условия возможности художественного новшества Ньюмана. Правда, Кант не прилагает понятие Возвышенного к искусству - что и вызывает понятную критику. Однако,

---

<sup>18</sup> Rosenblum, Robert. *The Abstract Sublime*. P. 244.

<sup>19</sup> Флоренский в “Иконостасе” также.

поскольку концепция у Ньюмана трансценденталистская, то необходимо обратиться к кантианскому бэкграунду.

И понятие прекрасного, и понятие возвышенного имеют отношение к эстетике, так как они обладают способностью нравиться. Однако то, что различает эти суждения - это то, что прекрасное в природе выражено определенной формой, а вот возвышенное - бесформенно, что помогает приблизиться к пониманию его безграничности, следовательно, прекрасное воспринимается рассудком, а вот возвышенное - разумом. Кроме того, они различны по принципу качественности и количественности - прекрасное связано с первым, а возвышенное - со вторым. И главное в различии воздействия: прекрасное и возвышенное - это виды удовольствия, где прекрасное “прямо приводит к чувству повышения жизнедеятельности и поэтому совместимо с тем, что возбуждает, и с игрой воображения”<sup>20</sup>, а возвышенное - напротив, “порождается чувством *мгновенного торможения жизненных сил* и тотчас же следующего за этим еще более сильного проявления их”<sup>21</sup>, что Кант называет негативным удовольствием<sup>22</sup>. И самое главное в том, что чувство возвышенного прилагается Кантом к объектам природы. Есть два вида возвышенного по Канту - математически возвышенное и динамически возвышенное. В чем их отличия? Математически возвышенное связано с величиной самой формы - оно “есть то, что велико помимо всякого

---

<sup>20</sup> Кант, И. Критика способности суждения // Кант, Иммануил. Собр.соч. в 8 тт. М.: Чоро, 1994. Т. 8. С.82.

<sup>21</sup> Кант, И. Критика способности суждения. С.83.

<sup>22</sup> сравнить с Поршневым: «Торможение есть угнетение всех лишних... связей и сохранение всех нелишних, <...> активным нервным процессом является у животных с развитой нервной системой только торможение... причем сначала в форме максимально агрессивного, а потом в «умной» форме минимально отступающего», которое делает торможение доминантным. *Поршнев Б.Ф.* О начале человеческой истории: Проблемы палеопсихологии. — М.: 1974. С.264.

сравнения,... возвышенно то, в сравнении с чем все другое мало”<sup>23</sup>. Правда, с развитием техники понятие “величина” не может быть дана нам иначе, как в телескопе, пишет он. Но для Канта не это важно, а другое - “именно потому, что в нашем воображении заложено стремление к продвижению в бесконечность, а в нашем разуме — притязание на абсолютную целокупность как на реальную идею, само это несоответствие между нашей способностью определять величину предметов чувственно воспринимаемого мира и этой идеей пробуждает в нас чувство некоторой сверхчувственной способности в нас; и именно естественное применение способности суждения к некоторым предметам ради последнего (ради этого чувства), а не сам предмет [внешних] чувств безотносительно велико, в сравнении же с ним всякое другое применение мало. Стало быть, возвышенным надо называть не объект, а расположение духа под влиянием некоторого представления, занимающего рефлектирующую способность суждения”<sup>24</sup>. Динамически возвышенное же в природе - это природа, рассматриваемая нами как сила, которая многократно превосходит все наши силы в совокупности - грозные тучи, предвещающие природную стихию, ураган, бушующий океан, нависшие скалы, водопад, низвергающийся с огромной силой.

Однако все описанное играет у Канта роль доказательства его трансцендентальной программы. Ведь поскольку бесконечное мы не можем постичь посредством своих органов чувств и нам нужны механические (сегодня уже не только механические) приспособления, то само понимание возвышенного связано с работой разума “Бесконечное же безусловно (не только относительно) велико. В сравнении с ним все другое (того же рода величин) мало. Но — и это самое главное — возможность хотя бы только мыслить его как одно целое указывает на

---

<sup>23</sup> Кант, И. Критика способности суждения. С. 88

<sup>24</sup> Там же

способность души, которая превосходит всякий масштаб [внешних] чувств”<sup>25</sup>. Следовательно, в человеческой душе для этого требуется способность, которая сама сверхчувственна. Поэтому, заключает Кант, возвышенное не находимо в самой природе, а является нашим пониманием природы, то есть это понятие разума. У Канта это связано с гуманистической трактовкой человека: “мы можем сознавать свое превосходство над природой в нас, а тем самым и над природой вне нас (насколько она на нас влияет)”<sup>26</sup>.

Следовательно, кантовское понимание Возвышенного есть результат нашей сверхчувственной, способности понимать характеристику “наибольшего”<sup>27</sup>, “бесконечного”. Это только подтверждает для Канта правильность его трансценденталистского проекта, продолжает его логику. Несмотря на критику Канта, и Ньюман, и Ротко работают в кантовской методологии, с той разницей, что опыт, на который они указывают, как на возвышенный, сконструирован ими самими в виде двух- и более -метровых живописных полотен, репрезентирующих цвета.

### **Трансцендентальное Возвышенное**

Норман Клиблат пишет об абстрактных экспрессионистах, что для того, чтобы были понятны их намерения, им нужна была новая метафизическая основа, отличная от европейского искусства. И она была найдена: “Европейское искусство связано с трансценденцией объектов, тогда как американское искусство - с реальностью трансцендентного опыта”<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> Кант, И. Критика способности суждения. С.91

<sup>26</sup> Кант. С.103.

<sup>27</sup> Однако, Ансельма Кант критиковал

<sup>28</sup> Kleeblat, Norman L. Greenberg, Rosenberg, and Postwar American Art // Action / Abstraction: Pollock, De Kooning, and American Art, 1940-1976 / Ed. by Norman L. Kleeblat. New Haven, Yale University Press, 2008.

Перефразируя слова арт-критика, можно сказать, что европейское искусство связывалось ими с опытом удаленной трансценденции, тогда как трансцендентальный опыт открывал доступность настоящей реальности. Марк Ротко писал: “Картина - не об опыте. Она - опыт”<sup>29</sup>.

В книге “Пути к Абсолюту” Джон Голдинг пишет об обращении Ньюмана к традиции иудаизма, но не столько для того, чтобы найти в ней субстанциальную основу, и не совсем для вдохновения, а, скорее, для того, чтобы найти необходимую экспрессию, к реализации которой он шел много лет, поскольку чувствовал, что может там найти Возвышенность и эмоциональность одновременно<sup>30</sup>. Поскольку первая картина в серии *Onement* была довольно небольшой по размеру, в начале 50-х Ньюман почувствовал, что “масштаб равен чувству”<sup>31</sup>, и решил изменить размер своих работ. С точки зрения арт-критика, это решение стало революционным в искусстве. Ротко, по выражению Голдинга, навязчиво стремился к тому, чтобы его картины висели правильно - чуть выше пола. Он, как и Ньюман, хотел, чтобы зритель стоял *близко* к картине. Об этом Ньюман писал: “Я пишу очень большие полотна. Я понимаю, что исторически функция создания больших картин была связана с грандиозностью и помпезностью. Причина, по которой я пишу так... в действительности, из-за того, что я хочу, чтобы они были очень сокровенными и человеческими. Написать маленькую картину - значит поставить себя вне собственного опыта... Зато когда пишешь большую картину, ты *в ней*”<sup>32</sup>. Это утверждение раскрывает особое понимание Ньюманом Возвышенного. Этому, почти религиозному, опыту, вторит

<sup>29</sup> "Mark Rothko" by Dorothy Seiberling in LIFE magazine (16 November 1959), p. 52

<sup>30</sup> John Golding. Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still. Princeton University Press. 2000.P.197.

<sup>31</sup> John Golding. Paths to the Absolute. P. 201.

<sup>32</sup> Op.cit.: John Golding. Paths to The Absolute. P.222.

высказывание Марка Ротко: “Я не абстракционист... Я не интересуюсь отношениями цвета и формы или чем-то еще... Я заинтересован только в том, чтобы выразить базовые человеческие эмоции - трагедию, экстаз, грусть и так далее, и факт, что многие люди плача, падают возле моих полотен, показывает, что я передаю эти базовые человеческие эмоции... Люди, плачущие перед моими картинами, получают тот же религиозный опыт, который был у меня, когда я писал их. И если Вы, как Вы сказали, были взволнованы только их цветовыми соотношениями - тогда Вы не увидели главного”<sup>33</sup>. Отрекаясь от того, чтобы быть связанными с понятием “цветовое поле”, которым их наделили арт-критики, называя их “художниками цветового поля”<sup>34</sup>, они пытаются отстоять смысл и направленность своего искусства. Ньюман пишет: “Я никогда не хотел, чтобы цвет был цветом. Я также не хотел, чтобы текстура была текстурой или образ стал формой. Я хотел, чтобы все они превратились в живой дух”<sup>35</sup>. В “Vir Heroicus Sublimus” и “Cathedra” он хотел показать стремление человека преодолеть ограниченность реального мира и творить, как творит Бог. Cathedra представляет собой Трон или Присутствие самого Бога. Здесь христианские и иудаистские характеристики смешаны. Говоря об этой картине Ньюман ссылается на видение Исайи: “видел я Господа, сидящего на престоле высоком и превознесенном, и края риз Его наполняли весь храм”<sup>36</sup>.

Приближаясь к заключению, хотелось бы выразить сожаление, что Ньюман не был знаком с концепцией русского авангарда, а именно,

---

<sup>33</sup> Conversations with Artists // Writings on Art : Mark Rothko (2006) edited by Miguel López-Remiro. P.120

<sup>34</sup> Karen Wilkin, Carl Belz. Color as field: American painting, 1950-1975. Yale University Press, 2007.

<sup>35</sup> John Golding. Paths to the Absolute. P. 211.

<sup>36</sup> Исайя, 6:1

теорией Малевича<sup>37</sup>, которая давала ответ на многие вопросы Ньюмана. Правда, трансцендентная теория Малевича во многом радикальнее трансцендентальности Ньюмана, который так и не преодолел Канта.

## Заключение

В заключение хотелось бы снова вернуться к контексту аналитической философии. Правильным ли будет сопоставление двух, казалось бы, разнородных события - появления оригинального американского направления в живописи и появления американской аналитической метафизики со свойственными ей проблемами? На наш взгляд, сопоставления здесь необходимы, ведь время появления манифеста о возвращении Возвышенного и написание Уиллардом Куайном статьи “О том, что есть” совпадает. Собственно, в связи с кантовской критикой метафизики и происходит ее трансформация, которая уходит от проблем онтологии в сторону проблем антропологии (и, как в одном из ее подвидов, философии языка). Поставив предметы в зависимости от познания, Кант поставил под вопрос поиск “фундаментальных причин”, сущностей, абстрактных объектов<sup>38</sup>. В 1912 году Бертран Рассел в “Проблемах философии” еще рассуждал о платоновских объектах и универсалиях, на языке созданной им “в соавторстве” аналитической философии. Однако, его коллега по созданию нового и, как оказалось, очень влиятельного направления уже говорит: “то, что вообще может быть сказано, может быть сказано ясно, а о чем невозможно говорить, о том следует молчать”<sup>39</sup>. Чуть позже эту тему подхватывает специфически понявший Витгенштейна Карнап, утверждая принципиальную

---

<sup>37</sup> Левина Т.В. Икона и абстракция: метафизический реализм в русском искусстве // *Артикульт*, 2011 №2.

<sup>38</sup> Кант И. Критика чистого разума. М.: Мысль, 1994.

<sup>39</sup> Витгенштейн Л. Логико—философский трактат //Его же. Философские работы. Ч.1. Пер. с нем. М.С. Козловой. — М.: Гнозис, 1994

бессмысленность большинства метафизических высказываний<sup>40</sup>. А в 1948 году, одновременно со статьей Ньюмана “Возвышенное сейчас” выходит не менее знаменитая, но в философских кругах, статья Куайна “О том, что есть”, в которой он “громит” платонистскую философию со всеми ее абстракциями, несуществующими объектами, сущностями и универсалиями<sup>41</sup>. Существует только то, что есть - что находимо в реальности физических объектов, отношений и частиц. Как мы помним, Ньюман и Ротко занимаются прямо противоположными вещами. Поскольку позиция Куайна в двадцать последующих лет была очень влиятельной, то, несмотря на отделенность абстрактного экспрессионизма от философской дисциплины, мы, все же, настаиваем на том, что их трансцендентальная концепция была неким противовесом номинализму (поскольку номинализм критиковался ими в живописи - репрезентационизм). Абстрактные экспрессионисты ставили вопрос о сущности реальности, во время и после Второй мировой войны, когда о существовании сущностей надолго забыли.

**Публикация:**

**Левина Т.В. Возвышенное в абстрактном экспрессионизме // Диалоги о науке, 2011. № 3**

---

<sup>40</sup> Карнап Р. Преодоление метафизики логическим анализом языка. — Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. М.: 1993, № 6

<sup>41</sup> Анализ позиции Куайна здесь: Левина Т.В. Реализм в метафизике: о том, что существует иначе // *Analytica*, 2011 №5.