

УДК 7.038

Рудик Г.Б.

ОСНОВНІ НАПРЯМИ РОЗВИТКУ АБСТРАКТНОГО ЖИВОПИСУ: ІСТОРИЧНИЙ ОГЛЯД

Засновуючись переважно на західних наукових джерелах, автор статті пропонує стислий огляд найзначніших тенденцій розвитку абстрактного живопису Європи та США від початку - до 80-х років XX століття. Особлива увага приділяється основним етапам історії абстракціонізму - ранній європейській абстракції, американському абстрактному експресіонізму 40-50-х років та розвитку західної абстракції у 60-ті роки.

Абстракціонізм, абстрактний живопис - поняття контекстуально обвантажені і суперечливі. Втім, у загальному розумінні вони позначають мистецтво, образність якого базується радше на кольорі, лінії, формі та текстурі, ніж на мотивах, запозичених з навколишньої реальності. У певних контекстах цього ж самого значення набувають поняття "нефігуративне мистецтво", "непредметне мистецтво", "нерепрезентативне мистецтво", "ненаративне мистецтво" і т. д.

Абстрактне мистецтво є одним з радикальних винаходів XX століття. Виникнення абстракціонізму в Європі напередодні Першої світової війни стало наслідком граничного загострення загальної кризи культури, що виявила себе, зокрема, в остаточному відході від класичної ренесансної концепції мистецтва як відображення природи. Вже з кінця XIX ст. ціла низка художників інтуїтивно чи свідомо схиляється до розуміння мистецтва як сутності в собі, радше, ніж як імітації чи ілюзії фізичного світу. Всі найзначніші мистецькі авангардні течії початку XX ст. - фовізм, експресіонізм, кубізм, футуризм підкреслюють прірву між мистецтвом та природою, вдаючись до певного абстрагування образів зображуваних об'єктів. Так, скажімо, кубістичні роботи Пікассо та Брака, не будучи вповні абстрактними, являють собою високо абстраговані інтерпретації фізичного світу. Художники, що пройшли кубістичну школу, Р. Делоне, Ф. Купка, Ф. Леже, пишуть полотна, форми яких не засновані на впізнаваних

образах. Дещо пізніше у Цюриху дадаїст Жан Арп створює серію колажів, що не мають прообразів у реальному світі. В багатьох мистецьких центрах Європи й Америки художники-авангардисти починають відмовлятися від реальності видимості в пошуках чистої універсальної форми. Однак, з різних причин, саме у Росії та Голландії рання європейська живописна абстракція зазнала найрадикальнішого, найширшого та найбільш осмисленого самими художниками прояву.

Рання європейська абстракція

Засновником абстракціонізму вважається російський художник В.Кандинський, який у 1910 р. створює перші повністю абстрактні полотна. Того ж року Кандинський пише свою програмну працю "Про духовне в мистецтві", де обґрунтовує необхідність переходу до абстракції як наступного рівня розвитку і реалізації духовного начала художника його доби та розробляє "абетку" майбутньої мови "духу". Сповідуючи принцип "повної, необмеженої свободи художника у виборі засобів, яка має базуватися лише на внутрішній необхідності" [1], Кандинський працює в цей період в манері "вільної" "живописної" абстракції, що дало підстави критиці визначити його творчість як *романтичний абстракціонізм*.

Серед перших російських абстракцій були твори метра російського авангарду Михайла Ларіонова, який 1912 року створює новий живописний напрям *реїонізм* (лучизм), заснований на оптичній теорії відображення

променів світла, що перехрещуються і заломлюються від різних поверхонь. Рейонізм став синтезом колористичних теорій ХІХ ст. та новітніх наукових ідей. Принципи нового стилю, який Ларіонов називає "справжнім вивільненням живопису" [2], він викладає 1913 року у маніфесті "Рейонізм", що став першим опублікованим в Росії виступом на тему непередметності в мистецтві.

У цей же час починає створювати свої повністю абстрактні твори український художник Казимир Малевич. Кубофутуристична матриця його попередніх робіт поступово замінюється автономними кольоровими формами, підвішеними на білому тлі. А вже 1915 року, на виставці "0-10" він представляє 39 повністю непередметних творів, стиль яких визначає як *супрематизм*. У збірці своїх статей, що мала назву "Світ безпредметності", художник визначає супрематизм як "вищість чистого почуття творчості" [3]. "Для супрематиста, - пише він, - видимі явища об'єктивного світу є, за своєю суттю, позбавленими сенсу. Сутнісною річчю є відчуття як таке, відділене від оточення, яке його викликало" [4]. Серед перших супрематичних робіт був і відомий "Чорний квадрат", що став зразком граничного безкомпромисного спрощення, "відчайдушною спробою звільнитися від тягара предметності" [5]. Живописний словник супрематизму Малевича формувався через дослідження експресивних можливостей геометричних форм - чотирикутників, кіл, хрестів, розташованих горизонтально, вертикально чи діагонально в динамічному напруженні одна з одною. Це дало підстави визначити напрям його творчості як *геометричний абстракціонізм*. Малевич встановив три стадії супрематизму: чорну, червону, чи кольорову, та білу. В останній, здійсненій в монохромних полотнах 1917-1918 років, художник вважав, що досягнув останнього ступеню у своєму русі до ідеального, оскільки біле символізувало "дійсну ідею безкінечності" [6]. Супрематичний напрям в Україні розвивають такі художники, як Н.Генке-Меллер, В.Єрмілов та інші.

Частково у відповідь на появу супрематичних робіт Малевича, наприкінці 1915 - на початку 1916 років створює *свої живописні архітектоніки* Любов Попова. Після яскравого кубо-футуристичного етапу творчості, художниця переходить до написання серії повністю непередметних полотен, в яких головну увагу приділяє фактурі, вибудовуючи складну живописну поверхню.

Фактура була вихідним та цілком самостійним засобом виражальності і для російських конструктивістів. Вже 1913 року Ольга Розанова проголосила, що живописець має "говорити виключно мовою чистого, пластичного досвіду" [7]. У 1917 році, ніби ілюструючи цю думку, вона створює композицію "Зелена смуга", яка являє собою широку густо накладену зелену смугу, що опускається чи здіймається центром картини, перетинаючи молочно-біле поле текстурно-контрастної тонким шаром нанесеної фарби (у 50-х роках в США у своїх більш монументальних, проте навряд чи більш радикальних, Зір-полотнах Барнет Ньюман зосереджується на подібній композиції).

Серед художників, що виростили з супрематизму, найбільш впливовим у міжнародному масштабі був Ел Лисицький, який, познайомившись 1919 року з Казимиром Малевичем та його творами, почав розвивати власні форми абстракції, які назвав *проуни* (вірогідно, акронім від рос: "проект для утвердження нового"). Проуни являли собою різноманітні композиції, побудовані з дво- та тримірних геометричних фігур, які ніби плавали у просторі. У 1923 році Лисицький здійснює проект створення тримірного проуна у вигляді "проун-кімнати", що складалася з розфарбованих стін і дерев'яних рельєфів, призначенням яких було забезпечити враження візуального розчинення стін і підвішеності проун-елементів у повітрі.

Якщо абстракція в Росії виникає внаслідок інтенсивного інтелектуально-художнього полілогу як внутрішнього, так і зовнішнього, то у Голландії генеза абстракції мала цілком інший характер. Ар Нуво та міжнародні авангардні рухи мали там незначний вплив.

До того ж, позиція нейтралітету під час Першої світової війни зумовила ізольованість Голландії у цей період. Тому тим більш оригінальним і потужним стало абстрактне мистецтво, створене в цей час групою митців, відомою як "Де Стайль" ("Стиль"). Провідними її членами були голландці Піт Мондріан, Тео Ван Дусбург, Варт Ван-дер-Лек, угорець Вільмос Гушар, бельгієць Георгес Вантонгерлоо та інші.

Хоча творчість членів групи, строго кажучи, не належала до єдиного стилю, спільною метою "Де Стайль" було проголосити "необхідність абстракції спрощення", створити "мистецтво ясності, конкретності і порядку", протиставити математичну структуру - "імпресіонізму" та всім "бароковим" формам мистецтва, а в подальшому, через співробітництво художників та дизайнерів створити нове утопічне життєве середовище, що базувалося б на абстрактних формах.

Генієм руху "Де Стайль" був Піт Мондріан. Він пройшов шлях від натуралізму через символізм, імпресіонізм, постімпресіонізм, фовізм, кубізм до абстракціонізму. Вже 1913 року предмет зображення зникає за решіткою ліній, що вкривають поверхню полотна. У 1914 - 1916 роках з'являється і стає домінуючою композиція вертикально-горизонтальних ліній, у якій художник бачить вираження прихованої структури природи. З 1917 року він досліджує просторові взаємодії різновеликих прямокутників первинних кольорів у різних комбінаціях та кольорових поєднаннях. У період 1918 - 1919 років Мондріан приходив до моделі "шахової дошки", де прямокутники одного розміру, але різних кольорів, рівномірно розподілені на полотні. Керуючи відтінком та насиченістю кольору, Мондріан прагне позбутися будь-якої різниці між фігурою і тлом. Ці пошуки призводять до формулювання у 1920 році основних принципів живопису, що дістає назву *неопластицизм*, зумовлену тим, що, згідно з Мондріаном, "чиста реальність може бути виражена через чисту пластику" [8]. Головним стає принцип "балансу нерівних протилежностей", який досягається за

допомогою прямого кута і спрощення палітри до первинних чорного та білого кольорів. Протягом 20-х, 30-х та 40-х років Мондріан працює над вдосконаленням та втіленням цих ідей. Остаточною його метою було висловити візуальну єдність через "рівнозначність опозицій", що в свою чергу виражало вищу містичну єдність Всесвіту.

Рушієм утворення і діяльності групи "Де Стайль" був Тео Ван Дусбург, який розвинув ще один напрям геометричної абстракції - *елементаризм*. Ознайомившись з ідеями Кандінського, Ван Дусбург починає експериментувати з вільною абстракцією. Із створенням групи "Де Стайль", під впливом ідей Мондріана, Дусбург захоплюється математичними можливостями абстракції й розробляє її в лінійних прямокутних структурах. Але у 1924 році він відмовляється від вертикально-горизонтальної основи і запроваджує діагоналі. Назвавши цей напрям *елементаризм*, Дусбург доводить у своєму маніфесті, що косі площини вносять до зображення несподіванку, нестабільність та динамізм.

Вантонгерлоо, створюючи абстрактну скульптуру в манері "Де Стайль", часом звертається і до живопису. І хоча згодом він відмовляється від традиційних для "Де Стайль" прямих ліній на користь викривлених, через всю свою творчість він проносить інтерес до математичної основи мистецтва, дійшовши до ідеї створення композиції на базі алгебраїчних рівнянь.

У Великобританії до Першої світової війни існувала група митців, що називали себе "*вортисистами*" (від vortex - вир). Групу заснував 1914 року талановитий художник, письменник і полеміст Персі Уіндгам Льюїс. У каталозі єдиної виставки вортисистів 1915 року Льюїс писав: "...під"вортисизмом"ми маємо на увазі а) активність на противагу смаковій пасивності Пікассо; б) значимість на противагу нудній та анекдотичній манері, якій так віддані натуралісти; в) сутнісний рух та діяльність (таку як енергія розуму) на противагу імітативній сінематографічності, метушні та істеричі футуристів" [9]. Для вортисистів абстракція була оптимальною

мовою, якою вони виражали зв'язок між мистецтвом та життям. Зберіглося лише кілька творів учасників цього руху, серед них полотно Льюїса, що являє собою динамічне нагромадження прямолінійних форм, які проходять дугою, ніби зрушені невидимою силою. Зберіглися також "вортограми" Альвіна Лангдона Коберна, повністю абстрактні фотографії, створені за допомогою спеціально сконструйованого пристрою. Після Першої світової війни група розпалася.

Розвиток абстракції між двома світовими війнами

По закінченні Першої світової війни розпочався грандіозний художній рух, що, перетинаючи національні кордони, призвів до утворення різноманітних інтернаціональних груп та шкіл, серед яких особливе місце займала школа Баухауз у Веймарі. У 20-ті роки, засвоївши ідеї російського конструктивізму, супрематизму, геометричної абстракції "Де Стайль", теорії В.Кандинського, школа Баухауз стала центром розвитку різних видів абстрактного мистецтва для усїєї Європи. Окрім живопису, абстракція була представлена в Баухаузі, зокрема, скульптурою Н.Габо, О.Шлеммера, абстрактними фотограмами та світлорухливими машинами Л.Могой-Нодь. У живописі провідну роль відігравали В.Кандинський, Поль Клеє, Джозеф Альберс, Віллі Бомайстер та інші.

Баухаузівський період Кандинського, напевно під впливом загального конструктивістського духу школи, характеризується переходом від вільного експресіонізму до більш геометризваної абстракції, з перевагою форми над кольором в якості експресивного засобу. На початку 20-х років Кандинський зображує на полотнах правильні, різко окреслені геометричні форми. Він палко вірив у значення та виражальну силу абстрактних форм: "зіткнення гострого кута з колом, - писав він, - справляє не менш потужний ефект, ніж зіткнення пальця Бога з пальцем Адама в роботі Мікеланджело ("Створення людини)" [10]. Особливого смислу Кандинський надавав колу, стверджуючи зв'язок кола з "космічним",

завдяки чому воно сповнене "внутрішніх потенцій". У 1926 році Кандинський публікує у Баухаузі книгу "Точка та лінія на площині", де говорить про духовні основи свого мистецтва, які в дусі часу поєднували містичні теорії і прагматизм. Після закриття школи нацистами у 1933 році Кандинський переїжджає до Парижа, де пристає до групи абстрактних митців Abstraction-Creation. Знайомство з сюрреалістами вплинуло на появу більш вільних, біоморфних, ніби запозичених із світу мікроскопічного, зародкових форм, що, у поєднанні з архітектонічним, геометричним підходом, дало підстави говорити про риси *абстрактного сюрреалізму* в його творчості. Ця ідея гри маленьких довільних форм на тлі великих геометричних схем ніби демонструє контраст між свободою та контролем і походить з зацікавленості Кандинського у відношеннях між інтуїтивною експресією та обрахованою абстрактною формою.

Різнманітна творчість Поля Клеє була, як вважали дослідники, лише випадково абстрактною, переважно у роботах, написаних у Баухаузі, коли він був особливо близький до Кандинського, до російського супрематизму, конструктивізму та нідерландського "Де Стайль". Вплив цих течій проявився у підкресленій геометричній структурі та формах, однак при цьому найабстрактніші з його робіт передають пульсацію енергії, яка є радше органічною, ніж геометричною. Хоча, подібно до Мондріана і Кандинського, у своїх теорії та мистецтві Клеє зосереджувався навколо елементів мистецького твору - точки, лінії, площини - але для нього ці елементи були первинною основою природи та розвитку. Його хвилював сам процес зміни, трансформації. Колір був не лише засобом встановлення гармонійних відношень, чи організації простору, а передусім енергією. Розглядаючи процес малювання як магічний досвід, він починав малювати "як дитина", дозволяючи пензлю вільно вести руку, оскільки вважав, що діти, як і божевільні, мають особливу "силу бачення" (ідеї, споріднені з автоматичними техніками сюрреалістів).

Джозеф Альберс, студент, а згодом викладач Баухауза до 1933 року, завдячував своєю творчістю участі у семінарі з вітражного мистецтва, що пробудив у ньому зацікавленість в проблемах кольору в межах геометричних форм. Використовуючи власну техніку розпису на обсипаному піском і опаленому склі, Альберс протягом 20-х років поступово переходить від органічних, довільних форм своїх композицій до геометричних зображень на кшталт решітки. Протягом 40-х - 50-х років, живучи у США, Альберс продовжує вивчати експресивні можливості кольору в абстракції, обравши як базову композиційну модель квадратів, вміщених один в один, яку він назвав "*Посвята квадрату*".

У Франції вплив голландського та російського абстракціонізму був не таким очевидним як в Німеччині, оскільки, окрім опору могутньої класичної традиції, у 20-ті роки в Парижі мали силу модерністи старшого покоління та кубісти, а також сюрреалісти, які стрімко набирали голосу. Тому виставка "Де Стайль" 1923 року не викликала особливого інтересу. Але вже 1925 року відбувається виставка сучасного мистецтва, серед учасників якої були Арп, Бомейстер, Бранкузі, Патрік Генрі Брюс, Роберт та Соня Делоне, Ван Дусбург, Гончарова, Гріс, Клеє, Ларіонов, Леже, Міро, Могой-Нодь, Мондріан, Бен Ніколсон, Озенфант та Жак Війон. Метою виставки, як відзначалося, було "не продемонструвати кожен з тенденцій сучасного живопису, а узагальнити його так повно, як дозволяють обставини в неімітативному пластичному мистецтві, можливість якого першим продемонстрував кубістичний рух" [11]. Ця виставка стала першим досить всеохопним показом міжнародних тенденцій розвитку абстракції. Наступним значним етапом розвитку абстракції в Парижі став 1930 рік, коли Тео Ван Дусбург та французький художник Жан Геліон заснували групу *Art Concret*, віддану строгій геометричній абстракції, а художник і критик Мішель Сеппо, разом з уругвайським художником Торезом Гарсія, заснували конкуруючу групу

та часопис, що мали назву *Cercle et Carre*. На першій виставці *Cercle et Carre*, проведеної у квітні 1930 року, було всього кілька французьких учасників. Серед них - Арп (художник визнаний як сюрреалістами, так і багатьма абстракціоністами), Бомейстер, Жан Горін, Кандинський, Ле Корбюзьє, Леже, Мондріан, Озенфант, Певзнер, Швіттерс, американський футурист Джозеф Стелла, Софі Тобер-Арп та Торез Гарсія. І журнал, і виставка, незважаючи на коротке існування, мали значний вплив. Їхні заклики були підхоплені Вантонгерлоо та Августом Гербіним, що призвело до формування у 1931 році подібної групи, що мала назву *Abstraction-Creation*, і яка з 1932 року почала видавати часопис з такою самою назвою. *Abstraction-Creation* як своїми виставками, так і публікаціями була оплотом абстрактного мистецтва аж до 1936 року, опираючись репресивним режимом Німеччини та Росії. Ця група охопила широкий спектр стилів, однак їй бракувало спільного утопічного світобачення, яке об'єднувало членів попередніх груп абстрактного мистецтва. Вибух нацизму в Німеччині на початку 30-х років змусив багатьох художників-абстракціоністів переїхати до Парижа, де вони познайомились з колегами з Росії, Голландії та інших країн. Отже, на середину 30-х років, незважаючи на нечутливість французів до геометричної абстракції, *Abstraction-Creation* налічував не менш як 400 членів, серед яких було чимало супрематистів, конструктивістів, прибічників стилю "Де Стайль" та багатьох інших течій.

Найвпливовішою фігурою паризької абстракції був Піт Мондріан, що жив у Парижі з 1913 по 1938 рік. Вирішивши на початку 20-х років проблему вираження "універсального смислу" через динамічну симетричну рівновагу вертикальної і горизонтальної структури та прямокутники первинних, чорного і білого кольорів, він дотримується цієї загальної моделі до кінця свого життя, досліджуючи окремі аспекти комбінацій форм та кольорових сполучень і прагнучи до все більшої фронтальності, неілюзійності своїх композицій.

У Великобританії в цей період живописна абстракція представлена творами Бена Ніколсона. Перебування в Парижі в колі групи Abstraction-Creation, знайомство з творчістю Мондріана та скульптора-абстракціоніста Кальдера спонукало Ніколсона до створення на початку 30-х років серії фарбованих рельєфів правильної чотирикутної форми. Протягом певного часу Ніколсон використовує виключно білий колір, що пов'язують із впливом статті Ван Дусбурга щодо сутності білого в абстракції. Водночас Ніколсон створює чисто живописні роботи, застосовуючи ті ж самі принципи строгої прямокутності та первинні, чорний і білий кольори.

Американський абстрактний експресіонізм та повоєнна абстракція в Європі

Духовне бродіння, викликане Другою світовою війною, призвело до появи першого визначного оригінального напрямку в історії американського мистецтва - *абстрактного експресіонізму* (відомого також під назвами *ню-йоркська школа* та *новий американський живопис*). Абстрактний експресіонізм став першим в історії мистецтва Заходу моментом духовного лідерства США перед Європою і другою найзначнішою віхою розвитку абстракції після класичного європейського абстракціонізму Кандинського, Мондріана та Малевича. Величезний вплив абстрактний експресіонізм справив на сучасну українську абстракцію.

Цей напрям об'єднав різноманітні постаті, що були в опозиції не лише до соцреалізму та націоналізму, а й до тривіальності чистої геометричної абстракції, яку створювали американські послідовники Мондріана, члени групи Американських абстрактних художників (при тому, що експериментами самого Мондріана абстрактні експресіоністи широким захоплювалися). З іншого боку, для більшості з них вирішальне значення мали стосунки з європейськими сюрреалістами, особливо знайомство з органічним, абстрактним, автоматичним сюрреалізмом Матта, Міро, Массона.

Абстрактний експресіонізм як явище нерозривно пов'язаний з діяльністю його основних теоретиків - Клімента Грінберга та Гарольда Розенберга. Грінберг є автором найвпливовішої у 50-х роках в США та за їх межами доктрини модернізму, де він сформулював основні принципи нового мистецтва, зразком яких вважав творчість абстрактних експресіоністів.

У широкому сенсі прийнято говорити про дві основні тенденції абстрактного експресіонізму - так звані *"живопис жесту"* та *"живопис кольорового поля"*. Однак слід підкреслити загальне вихідне прагнення обох тенденцій справити потужний неопосередкований вплив на глядача. Поділ художників за цими напрямками є умовним, оскільки більшість з них в різних творах, а часом і на одному полотні, виявляла риси обох тенденцій.

Художників жесту передусім хвилював спонтанний і унікальний прояв митця, його емоційно насичений "жест", почерк, аж до буквальних ознак фізичної присутності. Головними представниками цієї тенденції були Джексон Поллок, Віллем де Кунінг, Франц Кляйн, Ганс Гофман, Лі Краснер, Марк Тобі та інші. Гарольд Розенберг назвав їхню манеру "живописом дії", відзначивши, що вони розуміють полотно "як арену, призначену для дії, радше, ніж простір, призначений для репродукування, ре-дизайну, аналізу, або "висловлення об'єкту" дійсного чи реального. На полотні не постає зображення, а відбувається подія" [12].

Художники-колористи, Марк Ротко, Барнетт Ньюман, Кліффорд Стілл, Адольф Готліб, до певної міри Роберт Мазервелл та Ед Рейнхард, створювали абстракцію у вигляді великих цілісних кольорових форм або площин. Для них колір мав висловлювати універсальні, вічні теми. Вони не вважали своє мистецтво "безпредметним", навіть найабстрактніші форми мистецтва, на думку Ротко, можуть передавати відчуття "трагедій, екстазу, або загибелі" [13]. З цим пов'язане захоплення художників античною трагедією, філософією екзистенціалізму, психоаналізом та теорією Юнга, прагнення

відобразити на полотні, як писав Ротко, "символи людських первинних страхів та мотивацій" [14]. Трагічний підтекст виразно відчувається у темних тонах пізнього Ротко, у священно-моторошних "пейзажах" Стілла, у поширеній темі конфлікту біоморфних та геометричних форм - життя та смерті, зокрема в роботах Ньюмана, Поллока, Готліба, Мазервелла.

Інтерес до юнгівського "колективного несвідомого" зумовив звернення багатьох абстрактних експресіоністів до примітивного, архаїчного мистецтва, як джерела найменш опосередкованого виявлення універсальних символів. Звідси "пиктографії" Готліба, "ієрогліфічні" роботи раннього Поллока, Томліна, Тобі, призначені безпосередньо впливати на глибинні пласти психіки глядача. Це було однією з причин близькості для художників автоматичних технік сюрреалістів як засобу прояву архетипічних, міфологічних символів.

З іншого боку, так звані "художники жесту" бачили в автоматизмі можливості виявлення випадкового, спонтанного жесту, винайдення нової форми. Відомий "накраплений живопис" Поллока, коли художник довільно розбризкував чи розливав фарбу, або розсипав пісок, стоячи над розкладеним на підлозі полотном, виник як версія автоматизму.

Великий масштаб та принцип "повного покриття поверхні", сформульований Поллоком, який передбачав рівномірне, неієрархічне заповнення простору полотна, повну відсутність дихотомії "фігура-тло", як це видно зокрема на картині Поллока "Лавандовий туман", мали вирішальне значення для досягнення ефекту "поглинання глядача", знищення відстані і включення глядача "у" картину, що, як зазначають критики, стало остаточним крахом ренесансної концепції мистецького твору. Абстрактні експресіоністи прагнули емоційно спровокувати глядача, адже картина має бути "не зображенням досвіду, а власне досвідом". Як засіб часто використовувалася текстура полотна, кінестетичність грубих мазків, згустків фарби, "продряпани" якої

мали "кусати" глядача, за висловом Стілла, умисна "необробленість" дражнити звиклого до всього переробленого, готового до споживання, повоєнного американця, що прагнув "седативу ... не бика у степу, а Говард Джонсон гамбургер" [15].

Для колористів першочерговим засобом дії на глядача був колір, який або "поглинав", "замикав" глядача у акті глибоко інтимної комунікації, як Zip-полотна Ньюмана, або, будучи інтенсивним, ніби "стисненим як газ до точки вибуху", за метафорою Ротко, провокував граничне емоційне напруження, або "наскрізь пропалював психіку людини", згідно з Стіллом.

У повоєнній Європі абстракція зазнала аналогічного розвитку у вигляді Part informel (буквально: "безформне мистецтво"), або ташизму (від фр.: tache - пляма, крапля), напряму, який чимало дослідників визначають як європейський корелят абстрактного експресіонізму через рішуче відкидання геометричної, заснованої на раціо, абстракції і прагнення створювати спонтанне, інтуїтивне мистецтво. Представниками цього руху були Жан Фотрієр, Брам ван Вельде, П'єр Сулаж, Вольс, Жорж Матьє, Ніколас де Стайль та інші.

1947 року в Парижі відновлюється і швидко поширюється в Європі та США рух конкретного мистецтва, започаткований 1930 року Тео Ван Дусбургом для сприяння розвитку геометричної абстракції в дусі "Де Стайль". Чимало аспектів повоєнного конструктивізму, живопису кольорового поля, системного живопису та поп-арту походять з міжнародних традицій конкретного мистецтва. В Європі яскравим представником конкретного мистецтва був швейцарець Макс Білл, що стверджував обов'язковість математичної основи, раціональної гармонії та ясності в живописі, призначеному втілювати універсальні ідеї.

Провідну роль в італійському Part informel відіграє Лючіо Фонтана, який у своїй творчості прагне подолати просторові обмеження різних видів мистецтва, розробивши теорію "спациалізму", присвячену ідеї вільного розвитку кольору і форми

в реальному просторі. Він активно експериментує з живописною поверхнею, створюючи *буччі* (італ.-отвори) - важкофактурні простромлені полотна, а також *талї* (італ.-порізи) - монохромні порізані полотна, де досягає інтеграції поверхні і глибини, якої він шукав. Подібні "жести" для Фонтана були не відображенням індивідуальної емоції, а дослідженням фізичних властивостей мистецького твору.

Абстракція 60-х - 80-х років

Протягом 60-х років, незважаючи на посилення реакції з боку художників та художніх критиків на грінбергіанську доктрину модернізму, абстракція продовжує домінувати у мистецтві США. Інтелектуалізм та внутрішній процес самовдосконалення митця, що є обов'язковими компонентами абстрактного мистецтва, і далі привертають увагу найсерйозніших критиків. На ґрунті абстрактного експресіонізму виникає низка нових тенденцій, які, по суті продовжуючи традиції нового американського живопису, були водночас так чи інакше спрямовані на "повалення його тиранії" [16].

Постзісвописна абстракція, або *абстракція кольорового поля*, (інші назви - *абстрактний імажизм*, *живопис поля*) є одночасно позначенням конкретного напрямку та родовою назвою для цілого ряду тенденцій 60-х років, що включає, окрім зазначеного напрямку, також живопис жорстких контурів, системний живопис, мінімалізм та певною мірою оп-арт. Усі ці напрями об'єднують заперечення емоційної надлишковості абстрактного експресіонізму через створення більш впорядкованої, контрольованої свідомістю художника абстракції. Також спільною основою цих тенденцій був акцент на "чистому", абстрактному живописі на протигагу фігуративності, оптичній ілюзії, фантазії, світлу, руху та всім іншим аспектам, які не включені до власне живописного акту.

Специфічною рисою живопису кольорового поля, що об'єднав творчість таких художників, як Морріс Луїс, Жюль Оліцькі, Сі Туомблі, Річард Дебенкорн та, частково,

Джоан Мітчелл, Хелен Франкенталлер, Сем Френсіс, була принципова відмова від виразного індивідуального "жесту" художника, текстури фарби як виражального засобу і рух до дедалі більшої лінійної чіткості, ясності й відкритості композиції. На відміну від більшості художніх напрямів шістдесятих років, живопис кольорового поля продовжує модерністську традицію в утвердженні поверхні полотна та в дослідженні його живописного простору.

Живопис жорстких контурів, що виникає в США на початку 60-х років, утверджує себе через опозицію до інших видів геометричної абстракції. Якщо до цього геометричні форми розглядалися художниками як дискретні сутності, то для представників "жорстких контурів" окремі форми є передусім складовими тотальної єдності, яка ніби пролягає за межі полотна, знищуючи протиставлення переднього й заднього планів, фігури й тла. Форма та колір стають передусім засобами експериментування із простором полотна, акцент у якому зсовується від центру до країв. Серед основних представників цієї тенденції - американські художники Елсворт Кеш, Кеннет Ноланд, Ал Хелд, Джек Янгерман та інші.

Оптичний (або "сітчатковий") живопис, будучи, з одного боку, складовою оп-арту - потужної мистецької течії Європи та США 60-х років, яка включала всі форми мистецтва, що активно залучають фізіологію та психологію зорового сприйняття, з другого боку, значною мірою перебував у руслі живопису кольорового поля, зокрема, через використання абстрактних комбінацій яскравих, немодульованих кольорів. Оптичний живопис реабілітував візуальну ілюзію, створюючи дивовижні ефекти і стимулюючи сітчатку ока глядача часто шляхом використання новітніх наукових та технологічних розробок. На думку критиків, саме науковість цього підходу і генетичний зв'язок з конструктивізмом та кінетичним мистецтвом пояснюють більшу популярність оп-арту в Європі, ніж у США. Найсерйознішими представниками цього напрямку були угорсько-французький художник Віктор

Вазарей, англійка Бріджит Рілі, американці Джозеф Альберс, Франк Стелла, Річард Анушкевич та художник ізраїльського походження Яков Агам.

Якщо в тій чи іншій мірі майже всі мистецькі течії 60-х - поп-арт, оп-арт, кінетичне мистецтво тощо, можна розглядати як відхід від пріоритетів модернізму, сформульованих Грінбергом, то мінімалізм є особливо різкою альтернативою ідеалам грінбергіанських формалістів. Поняття "мінімалізм" з'явилося у 1965 році для опису мистецтва граничної візуальної редукції (хоча багато мінімалістів заперечувало застосування цього визначення до їхньої творчості). Мінімалісти відкрито, на високому інтелектуальному рівні обґрунтовували незадоволення модерністською критикою. Вони заперечували ідею про те, що мистецтво має існувати автономно, підкреслюючи важливість середовища для мистецького твору. Звертаючись до наукових теорій сприйняття, вони стверджували важливість взаємодії глядача і твору, в якій мають брати участь не лише очі, а все тіло людини. Хоча найвиразніше ідеї мінімалізму втілилися у скульптурі, є підстави говорити і про живописний мінімалізм (або монохромний живопис). Попри свою особливу увагу до живописної поверхні та неілюзійності полотен, що, здається, в цілому збігалось з грінбергіанськими принципами, мінімалісти не визнавали імперативу художнього засобу, не сприймали його як даність, ретельно зважуючи спосіб й ефект його застосування. Найрадикальнішою щодо модерністської концепції мистецтва була мінімалістська теза про "предметність" мистецького твору - його цінність як окремого предмета, звідси - підкреслення предметних якостей полотна. Монохромність полотен, гладкість їхньої поверхні, точність і рафінованість інших художніх засобів мінімалістів були зумовлені їхньою

емоційною "холодністю" - більшості з них була чужа героїка абстрактного експресіонізму, вони надавали перевагу фактичному перед невимовним. При цьому гранична спрощеність картин мінімалістів часто парадоксально поєднувалася з одкровеннями неочікуваної духовної ускладненості або суто гедоністичної насолоди. Серед відомих представників мінімалізму - Аньєс Мартін, Роберт Райман, Роберт Мангольд, Доротея Рокбурн, Бріс Марден, Йо Баер.

Кінець 60-х та 70-ті роки деякі критики визначають як пост-мінімалізм, під яким розуміють період, коли точна і вишукана форма та інтелектуальний зміст мінімалізму поступився місцем своїй експресивній протилежності. 70-ті - це час панування плюралізму в мистецтві, заперечення традиції та виникнення великої кількості нових художніх течій, що, використовуючи нетрадиційні засоби, пропонують розглядати в якості художньої діяльності, практично будь-що - гру, теорію, дійство. Серед цих течій - концептуалізм, процесуальне мистецтво, "ерс воркс" (земляне мистецтво), перформанстошо.

Ретроспективна настанова постмодернізму 80-х років породжує, з-поміж інших, неоабстрактну тенденцію в живописі та скульптурі. Концепція "трансавангарду" італійського критика Акілле Боніто Оліві, що набуває популярності на Заході, проголошує "смерть авангарду", та, на противагу концептуалізму, що позбавив глядача "насолоти від споглядання", проповідує повернення до "чистого" живопису, який би знаходив мотиви свого існування в самому собі. Різноманітність форм та принципів нової абстракції 80-х років унеможливує її загальне визначення. Художників об'єднувало спільне прагнення відновити і розширити можливості абстракції у відображенні людського досвіду, а також інтерес до дослідження межі між абстракцією та репрезентацією.

1. *Кандинский В.* О духовном в искусстве. - М., 1992. - С. 100.

2. *Arnason H. H., Prather Maria F., Wheeler D.* The History of Modern Art. - L., 1994 - P. 222.

3. *Ibid.* - P. 224

4. Ibid.
5. Ibid.
6. *Moszynska Anna*. Abstract Art. -Thames and Hudson, N.Y. 1995. -С.60
7. *Arnason H. # ., Prather Maria F, Wheeler D*. Op. Cit. - P. 230
8. *Mondrian Piet*. Neoplasticism: the General Principle of Plastic Equivalence//Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas. - Maiden, USA, 1999. - P. 289
9. Ibid.-P. 396.
10. Ibid.-P. 381
11. Ibid.
12. *Anfam D*. Abstract Expressionism. - L., 1996. - P. 9-10
13. *Arnason H.H., Prather Maria F., Wheeler D*. Op. cit. - P.438
14. Ibid.-P.446
15. *MozynskaAnna*, Abstract Art.-L., 1995.-P. 153
16. *Arnason H.H., Prather Maria F., Wheeler D*. Op.cit.-P.559

Hanna Rudyck

BASIC DIRECTIONS IN THE DEVELOPMENT OF ABSTRACT PAINTING: HISTORICAL REVIEW

Using, mainly, western academic sources, the author offers brief review of all the most significant directions in the development of the European and American abstract painting from the beginning to the 80s of the XX century. The special attention is paid to the key periods in the history of abstraction, namely, early European abstraction, American Abstract Expressionism of the 50s and the development of Western abstract art in the 60s.