

## Абстрактная живопись и основные тенденции ее развития

Кондратенко Т. Г.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

Автор статьи исследует абстрактную живопись как направление, отказавшееся от изображения реальной действительности. Термин абстракция происходит от латин. *abcractivo* – «отвлечение». В самом широком смысле слова абстракционизм – это ясное и последовательное осуществление тенденции художественного мышления к абстрагированию, отвлечению изобразительных знаков от породивших их образов. Как художественное направление абстрактивизм стал оформляться только на рубеже XIX–XX веков. Это объясняется с одной стороны усилением аналитических тенденций развития художественного мышления, а с другой – отчуждением художника от окружающей его действительности. В абстрактной живописи XX века исследователи выделили две основные линии развития: рационалистическую и экспрессивную, различия между которыми принципиальны и существенны.

**Ключевые слова:** абстракция, художественное мышление, аналитические тенденции, рационализм, экспрессия.

## Abstract painting and main tendencies of its development

Kondratenko T. G.

Educational establishment «Belarusian State Academy of Arts», Minsk

The author studies abstract painting as a trend which gave up portraying the reality. The term abstraction derives from Latin *abcractivo* – «rejection». In the broadest sense abstractionism is clear and consistent execution of the tendency of artistic thinking to abstract, to get pictorial signs away from the images which produce them. As an artistic trend abstractionism was shaped only in late XIX – early XX centuries. This is explained by strengthening of analytical tendencies of the development of artistic thinking, on the one hand, and alienation of the artist from the surrounding reality, on the other. In the XX century abstract painting the researchers singled out two main lines of development: the rationalistic and the expressive one, the differences between which are principle and essential.

**Key words:** abstraction, artistic thinking, analytical tendencies, rationalism, expression.

Абстрактная живопись – направление, отказавшееся от изображения в работах форм реальной действительности. Тенденция к абстрагированию действовала в истории искусства всегда. Характерно, что уже в искусстве каменного века существовало искусство предельно геометризированных символов, геометрическая орнаментация орудий и человеческого тела. Эта общая закономерность формообразования, присущая всем видам изобразительного искусства – преобразование изображения в конструкцию, конкретного в абстрактное.

Цель статьи – создание картины белорусской абстрактной живописи, исходя из тенденций развития европейского абстракционизма.

Возникновение абстрактной живописи связывают с тем, что художники стали «высвобождать» заложенные в самой природе живописи выразительные средства, такие как фактура, цвет, линия, пятно, выдвигая на первый план такой аспект, как зрительная конструкция – архитектоника произведения [1; 2]. «Абстракция, как жажда созидания непостижимых знаков спрятана на глубине души человеческой», – отмечал В. Турчин [3]. Разрушая прямые связи с натурой, абстракция дала

освобожденным элементам живописи – цвету, пятну, линии, фактуре – возможность жить самостоятельной жизнью. Теория про «освобожденную живопись» приобрела широкую популярность среди представителей разных направлений «авангарда» начала XX века. Изначально сформулированная как вербальный текст, она превратилась в визуально-изобразительный миф в творчестве художников-авангардистов. «Вся живопись до супрематизма была скована формой природы и ждала своего освобождения, чтобы говорить на собственном языке», – утверждал К. Малевич [4, с. 9]. Семантика абстрактного искусства проявляется в том, что оно избавлено аллюзий реальности. Синтаксис и семантика здесь равноправные, структура и есть значение, а значение есть структура, а, значит, возможность различных перекодировок и перегруппировок бесконечна [5, с. 36].

**Истоки абстрактной живописи.** Время создания первой абстрактной картины точно не установлены. Между 1910 и 1915 годами многие европейские художники пробовали себя в беспредметных, не фигуративных композициях (в живописи, рисунке, скульптуре). Среди них Р. Делоне, М. Ларионов, Ф. Пикабия, Ф. Купка, П. Клее, Ф. Марк, А. Явленский, У. Боччони, Ф. Маринетти, В. Кандинский, П. Мондриан, К. Малевич и др. «Изобретателем» абстракции обычно называют В. Кандинского, имея в виду его акварели 1910–1912 годов и его теоретические работы, которые объективно свидетельствуют о самодостаточности искусства, указывают на способность искусства своими собственными средствами создавать некую новую реальность. И в практике, и в теории В. Кандинский был наиболее решительным и последовательным из тех, кто в это время подошел к черте, отделяющей фигуративность от абстракции.

В абстрактной живописи XX века исследователи выделили две основные тенденции: рационалистическую и экспрессивную. С первой линией тесно связаны поздний синтетический кубизм, орфизм, пуризм, позднее – оп-арт, а со второй – абстрактный экспрессионизм. Художники геометрического абстракционизма конструируют свои интуитивные или интеллектуальные послания в простых геометрических формах. Абстрактные экспрессионисты, напротив, отходят от четких, конкретных форм с целью экспрессии, выражения своего внутреннего состояния. Первые избегают субъективизма, вторые – подчеркивают, усиливают его. Представители первой линии «строят», второй – переживают. В конце XX века абстрактная живопись, как специфическая форма изобразительного творчества, распалась на несколько направлений развития. Исследователи выделяют такие направления, как геометрическая абстракция, лирическая абстракция, жестикую абстракция, аналитическая абстракция и более частные течения – супрематизм, информель, нюажизм и др.

Зародившиеся в начале прошлого столетия главные направления беспредметного искусства (супрематизм и экспрессионизм) в дальнейшем были искусственно вытеснены из отечественного художественного процесса. Различные формы абстрактного искусства, будучи фактически под запретом в отечественном художественном пространстве в течении более чем полвека, вновь стали возрождаться лишь в начале 1980-х годов: «...Можно себе представить, сколько могло бы появиться на нашей почве новых последователей ВХУТЕМАС, если бы не насильственная остановка теории и практики школы К. Малевича...», – писал в 1991 году Ф. Неманец [5, с. 28].

**Белорусская абстракция.** В 1980-е гг. пионеры современной белорусской абстракции вновь обратились к наследию раннего белорусского авангарда, к художественной жизни Витебска 20-х годов и к тем теоретическим разработкам, манифестам и статьям, которые оставили после себя его представители. Кроме того, восьмидесятые годы стали временем расширения горизонтов и открытия белорусскими художниками мало известного ранее опыта западноевропейского и американского искусства. В Москве прошли выставки Р. Раушенберга, Д. Моранди, А. Агара, выставка коллекции музея Жоржа Помпиду, в Минске прошли выставки Юккера и Вазарелли, появлялись новые посвященные станковой живописи книги и монографии. В рамках многочисленных выставочных проектов на страницах журналов «Арт» экспонировалось и репродуцировалось большое количество произведений беспредметного искусства, самых разных его направлений и форм. Все это не могло не повлиять на становление и развитие творчества молодых тогда живописцев. Вопрос о том, что же в большей мере повлияло на развитие белорусского абстрактного искусства после 1980-х до сих пор во многом остается открытым. Тем не менее, определенные влияния представляются очевидными, на них указывает прямое формальное сходство отдельных произведений, в ряде случаев сами авторы указывают на них в своих интервью. К примеру, О. Мурашко называет Д. Розенквиста, Ф. Кляйна, Р. Эдда, Э. Келли, Дж. Альбертса среди художников, чье творчество в наибольшей степени повлияло на становление его творческого метода. З. Луцевич называет С. Томбли, П. Клее, Ж. Миро. Анализируя

произведения В. Куфко, становится очевидным, что мотивы его творчества, родственные и искусству Ар брют, и творчеству Ж. Миро. Постживописная абстракция и оп-арт, орфизм, неопластицизм, информальное искусство, пуризм, иероглифическая абстракция, абстрактный экспрессионизм, ташизм – все эти направления развития западноевропейского и американского искусства в той или иной степени находили свои отзвуки в современной абстрактной живописи Беларуси.

Однако именно в рамках витебского авангарда начала XX века были заложены основные линии развития абстрактного искусства, которые спустя более чем полвека нашли свое продолжение в станковой живописи. В 1980-е годы для ряда белорусских художников формалистические эксперименты представителей раннего белорусского авангарда оказались как никогда востребованы. Теоретические труды К. Малевича [4] и В. Кандинского [6], их статьи и записи разговоров с учениками содержат прямые указания для построения и прочтения произведений абстрактного искусства, включая их концептуальное обоснование. К. Малевич писал: «Живописная фактура начинает расцветать как таковая, выходит на сцену не предмет, а цвет и живопись... Для живописца все разновидности, свойства и качества предмета не что иное, как живописные различия. Оттого при создании живописных форм необходима система их построений, закон конструкционного взаимодействия. Как только выстроится таковая конструкция, она будет выражать собою новый физический вывод и станет предметностью наряду со всеми мировыми живописными растениями» [4].

**Белорусские художники-абстракционисты.** В результате изучения произведений белорусской абстрактной живописи установлено, что «удельный вес» абстрактного искусства в станковой живописи Беларуси на протяжении 1990–2000 годов возрастал. Все больше авторов начали обращаться к нефигуративным формам передачи своего художественного видения, несмотря на то, что 1980-е годы такие художники были скорее единицами – Л. Русова, С. Кирющенко, З. Литвинова. Отличительной особенностью абстракционистов того поколения было то, что они, за редким исключением, работали скорее на стыке фигуративного и нефигуративного искусства. В конце 1990-х к получившим уже признание мастерам присоединился целый ряд живописцев молодого и среднего поколения, существенно расширив не только возрастной диапазон, но и спектр стилистических направлений. Абстрактная живопись Беларуси периода 1990–2010 годов представлена относительно многообразием форм. Среди них следует особо выделить геометрическую абстракцию (А. Малей, С. Кирющенко, О. Мурашко, А. Иванов, Н. Бущик и др.), лирическую абстракцию (А. Коновалов, Кузнецов, З. Луцевич) и абстрактный экспрессионизм (А. Журавлев, В. Шилко, А. Марышев, А. Фалей др.). В геометрической абстракции тогда начали и продолжают успешно работать такие разные художники, как О. Мурашко, В. Шилко, П. Кастусик, А. Сильванович, Ю. Нестерук, С. Кирющенко, А. Малей, А. Досужев. К лирической абстракции могут быть отнесены произведения Б. Семилетова, Д. Мороз, Л. Хоботова, А. Кузнецова, А. Коновалова, В. Савича, Л. Медвецкого, В. Ляхович, А. Забавчика, З. Луцевич, В. Концедайлова, А. Фалея, Б. Иванова, В. Песина и др. К абстрактному экспрессионизму и ташизму относятся произведения А. Журавлева, А. Савича, А. Кузнецова (поздний период), А. Кравченко, В. Николаева, А. Марышева, А. Иванова. Кроме того, имеется целый ряд авторов, чье творчество носит как бы пограничный характер, их произведения балансируют на грани условности, стилизации и полной беспредметности. В творчестве В. Герасимова, В. Климушки, В. Костюченко, Е. Шлегель, О. Лузан, а также многих из уже названных авторов встречаются как полностью беспредметные произведения, так и такие произведения, где абстрактные пятна и линии переплетаются со знаками, символами и узнаваемыми формами.

Одной из наиболее значимых фигур, работающих на стыке беспредметного и фигуративного искусства в изучаемом периоде, является Зоя Литвинова. В ее творчестве черты русского кубофутуризма переплетаются с некоторыми чертами орфизма и Баухауза («Женщины и птицы» (1994), «Золотое и красное» (1998), «Болеро» (2005)). Сложная, насыщенная колористика ее произведений, особенно ранних периодов, свидетельствует о ее знакомстве с разработками по цветоведению не только В. Кандинского, но и Й. Иттена, П. Клее. Можно сказать, что на основе переосмысления теорий сезаннизма, кубизма и народного искусства ее творчество с ярким национальным звучанием, стало знаковым явлением для белорусской живописи.

В соответствии с типологизацией произведения геометрической абстракции относятся к репрезентативной абстрактной живописи, одним из первых таких произведений в исследуемом периоде был полиптих Л. Руссовой «Двухцветная композиция для цифры 1376» (1990). Позднее в

русле геометрической абстракции стали работать С. Кирющенко, В. Шилко, О. Мурашко, А. Малей, С. Оспорилко, А. Иванов и др. Для более подробного исследования обратимся к творчеству Сергея Кирющенко, который, опираясь на теоретические разработки П. Мондриана, сам определял свое творчество как неопластицизм. Его творческое развитие шло от эмоциональной, исключительно живописной стихии ранних картин, к интеллектуально опосредованным, логически выстроенным пластическим структурам в произведениях конца 1990-х. Уже в серии «Бегущая земля», несмотря на их страстность и драматизм, присутствует мощное геометрическое организующее начало. В ранних работах С. Кирющенко («Падение» (1994), «Предчувствие» (1992)) формы первобытного искусства переплетаются с влиянием кубизма и «сезанизма». Однако в произведениях конца 1990-х присутствует явное влияние теоретических разработок П. Мондриана. В циклах «Бегущая земля» и «Пространство синего» конструкция рождается в процессе оппозиции чистых элементов – возникает динамический ритм. Такая стратегия полностью соответствует теоретическим установкам представителей неопластицизма начала XX века. В более поздних произведениях С. Кирющенко демонстрирует связь с американским и немецким концептуальным искусством и в первую очередь с оп-артом [7]. Это ярко видно в произведениях «Hello, Розалинда» (2007), «Приземленное искусство III» (2008), «Двенадцать частей целого» (2008), полиптих «Струп-тест» (2009).

Произведения О. Мурашко, выполненные в изучаемом периоде, также относятся к репрезентативной абстракции, а именно к геометрической абстракции. Следствием влияния системы П. Мондриана на творчество О. Мурашко является в первую очередь реформа палитры его произведений, которая заключалась в проведении «денатурализации» красок живописи. Начиная с середины 1990-х годов О. Мурашко начал наносить на свои холсты прямоугольную сетку и использовать только чистые цвета. Несмотря на строго геометрический характер композиций, в них всегда присутствует легкая асимметрия. В качестве примера можно назвать такое его произведение, как «Весна в Ратомке» (2008). В произведениях О. Мурашко конструкция рождается в процессе оппозиции чистых элементов, и так возникает своеобразный динамический ритм. В соответствии с теорией нео-пластицизма новая пластическая идея не может использовать форму натуралистического или конкретного изображения, она игнорирует частности окружающего мира, то есть натуралистические форму и цвет, и находит свое воплощение в абстрагировании от их формы и цвета.

Вторую более многочисленную и, пожалуй, более обсуждаемую тенденцию развития абстрактной живописи представляет лирическая абстракция, она относится к экспрессивному блоку в типологии. Этот сектор белорусской станковой живописи динамично развивался на протяжении исследуемого периода, о чем свидетельствуют работы Г. Дроздова, Б. Семилетова, К. Сумаревой, Т. Гриневич, С. Давидович, В. Денисенко, А. Кузнецова, Забавчика, А. Коновалова, В. Концедайлова. В творчестве этих художников утонченная колористика сочетается со сложными, зачастую многослойными техниками нанесения и активными экспериментами с материалом. Близость творчества названных художников к дизайну и декоративно-прикладному искусству является предметом полемики для исследователей. Формальные поиски некоторых из них зачастую имели своей целью изобретение все более красочных и сложных декоративных эффектов. В тоже время целый ряд художников, чье творчество может быть отнесено к лирической абстракции, демонстрировали связь с традициями западноевропейского искусства. Эти художники воплощали в своих произведениях новые стилистические и концептуальные поиски. К примеру, очевидно формальное и техническое сходство произведений В. Концедайлова и А. Савича с живописью и графикой испанца Э. Тапиэса, а Н. Залозной с творчеством немца А. Кифера. В случае с Н. Залозной речь идет о плодотворном длительном влиянии, в то время как в произведениях В. Концедайлова и А. Савича можно предположить некоторое заимствование и имитацию.

Уже в ранних своих произведениях Н. Залозная демонстрировала склонность к метафорическому, а позднее концептуальному видению художественного образа. В ранних работах, таких как «Поклонение волхвов» (1989) имеется большая доля условности, схематичности композиции, заметна близость к примитивам и народному искусству, стремление к редукции деталей и частных вплоть до сведения изобразительности до знака и символа. При этом уже в ранних произведениях очевидно понимание автором вопросов цветовой гармонии, соподчинения и контрастности, намечается особая, свойственная Н. Залозной «цветовая драматургия», которая стала характерной для нее в более поздние периоды. Следует отметить, что и Н. Залозная не избежала влияния декоративизма, о котором шла речь ранее. В произведениях начала 1990-х годов – «Композиция – II»

(1991), «Ландшафт» (1992), «Письмо домой» (1992), «Автопортрет в пейзаже», «Зимний ландшафт», «Поздние цветы» (1992), «Та, что плывет» (1995), «Черновые записки» (1995) – ее мастерское владение цветом зачастую становится на службу не выразительности, а скорее эффектности. Творческое взаимовлияние с художником И. Тишиным, годы жизни в Германии, воспринятое влияние немецкого искусства, и в первую очередь А. Кифера – все это привело к формированию самобытной, уверенной и последовательной творческой стратегии, которая наиболее полно раскрылась в 2000-е годы. «Некоторые мысли» (2008), «Небесная пауза» (2009), «Малый мир» (2009), «Короткий сон» (2008), «Свободный полет» (2009) – все эти произведения, как и в целом творчество Н. Залозной, следует отнести к экспрессивному сектору. Исключения составляют лишь несколько отдельных работ, где автор опирается на конкретное теоретическое обоснование. Так, «Сфера Паскаля» (2009) является скорее произведением репрезентативным, несмотря на кажущуюся эмоциональность и импульсивность исполнения. Гешталтом при создании «Сферы Паскаля» послужила так называемая «геометрическая метафора в философии» [8], что заявлено в названии, а также в самой структуре произведения. Структурный анализ данного произведения, приведенный в таблице 12, показал, что фрагмент цитаты Б. Паскаля (возможно взятой у Борхеса [8]) Н. Залозная ввела в свою композицию: «Вселенная (природа) – это бесконечная сфера, центр которой везде, а окружность – нигде».

Важным разделом типологии белорусской станковой живописи, относящимся к направлению абстрактный экспрессионизм, является творчество таких витебских художников-абстракционистов, как В. Ляхович, В. Шилко, В. Васильев, А. Фалей, А. Соловьев, Л. Медвецкий, А. Кравченко и др. Развитие абстрактного экспрессионизма в белорусской станковой живописи изучаемого периода связано с творчеством группы «Аршица», с творчеством целого ряда витебских живописцев, а кроме того с творчеством молодых живописцев начала 1990-х годов: В. Федоров, Г. Шутов, Е. Галуза, К. Хлопов, А. Лунев и др. Продолжая творческое осмысление наследия основателей абстрактного искусства, подтверждая непрерывность культурных традиций, витебские художники в качестве своей основной задачи видели дальнейшее развитие традиций абстрактного искусства.

«...Самые изощренные формы работы с фактурой и самое широкое ее понимание породил поздний авангард. Именно идеи позднего авангарда вдохновили творчество Валентины Ляхович. В витебских дневниках Льва Юдина, ученика Малевича (особенно в части, которая посвящена проблемам «материального перехода» и «материального спектра») она встретила близкие ей мысли про переход фактуры в энергию цвета, и наоборот: про связь фактуры с воплощением цвета...», – отмечает Л. Михневич [9].

Творческое становление витебского живописца А. Соловьева началось в окружении послевоенного латышского авангарда под влиянием А. Паулюкаса. В творчестве А. Соловьева очевидны реминисценции творчества А. Паулюкаса и Дж. Поллока, кроме того, заметно влияние фовизма и экспрессионизма. Изысканные фактуры А. Кравченки соответствуют сложным, нежным настроениям его произведений, а творчество В. Шилко характеризуется почти плакатной выразительностью, где насыщенная колористика подчеркивает обобщенные формы. В. Сахно, В. Куфко, В. Кузнецов в своих работах стремятся оживить цветовые структуры, показать активное взаимодействие на полотне цветовых зон и фактур. Эти мастера строят свои живописные экспрессивные композиции почти без предварительных эскизов, полностью доверяясь интуиции и воображению. Объединяют их творчество присутствующие в произведениях «отголоски» ташизма, иероглифической абстракции и абстрактного экспрессионизма в духе Дж. Поллока, а также направления Ар брют.

**Заключение.** Анализ особенностей позволяет установить разницу между творчеством витебских и минских художников-абстракционистов. Произведения большинства минских представителей абстрактного искусства можно отнести к лирической абстракции, а витебских – к абстрактному экспрессионизму и геометрической абстракции. Минские живописцы в своем творчестве больше разрабатывали вопросы формы, пластики, были сосредоточены на технических приемах. Вследствие этого в их работах видно виртуозное владение различными техниками нанесения красок, характерна изобретательность, техничность и рафинированность. Яркими примерами могут быть такие произведения, как «Лабиринт» (2007), «Феникс» (2008), «Оранжевый натюрморт» (2004) В. Климушко; «Жертва» (2008), «Преломление» (1999), «Сон» (1999) Л. Хоботова. В то время как для витебских представителей абстрактного экспрессионизма свойственна большая импульсивность, спонтанность. Выявлены такие специфические особенности витебского абстрактного

экспрессионизма периода 1990–2010-х гг., как стремление «выразить невыразимое», в котором соединяются интуитивная работа с материалом и спонтанная экзальтированная жестикуляция. Характерны также подчеркнутый уход от эстетизации, грубая и брутальная пластика, синтез абстрактной живописи с пространственными видами, включающими инсталляцию, объект, объемный текстиль, монументальное искусство и др. Объединяющим и главным и в том, и в другом направлении являются не ассоциации с конкретными реалиями, а создание особых абстрактных миров, увлекающих зрителя в глубины его «я», создание своеобразных «психограмм», возникающих в результате интуитивных представлений и переживаний художника.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Temkin, A. Klee und die Avantgarde 1912–1940 / A. Temkin // Paul Klee: Leben und Werk / bearb. von J. Glaesemer; Paul-Klee Stiftung, Kunstmuseum, Bern. – Stuttgart, 1996. – S. 57–82.
2. Werckmeister, O. K. Von der Revolution zum Exil / O. K. Werckmeister // Paul Klee: Leben und Werk / bearb. von J. Glaesemer; Paul-Klee Stiftung, Kunstmuseum, Bern. – Stuttgart, 1996. – S. 31–56.
3. Турчин, В. С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. – М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1993. – 248 с.
4. Малевич, К. О новых системах в искусстве / К. Малевич // Малевич. Классический авангард. Витебск – 8: [альм. / ред. Т. Котович]. – Минск, 2005. – С. 8–33.
5. Цыбульскі, М. Паэтыка постмадэрнізму ў беларускім жывапісе / М. Цыбульскі // Мастацтва. – 2001. – № 7. – С. 36–37.
6. Кандинский, В. Точка и линия на плоскости / В. Кандинский. – СПб.: Азбука, 2001. – 560 с.
7. Орлова, Е. В. «Оп-арт» – оптическое искусство в Германии на рубеже 1950–60-х гг. / Е. В. Орлова // Геопрофи. – 2003. – № 5. – С. 49–52.
8. Борхес, Х. Л. Собрание сочинений: в 4 т. / Х. Л. Борхес; [сост., предисл. и примеч. Б. В. Дубина]. – 2-е изд., испр. – СПб.: Амфора, 2006. – 4 т. – С. 76.
9. Міхневіч, Л. Ад краявіду да канцэпту. Пейзаж як узор наватарскай думкі / Л. Міхневіч // Мастацтва. – 2010. – № 4. – С. 44–47.

*Поступила в редакцию 04.05.2015 г.*