САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ПРОФСОЮЗОВ

На правах рукописи

Асеева Елена Евгеньевна

ПОСЛЕВОЕННОЕ АБСТРАКТНОЕ ИСКУССТВО В РОССИИ(1950-80)

Специальность 17.00.09 «Теория и история искусства»

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург

2002

Оглавление:

Введение…….…...3

Глава 1. Абстрактное искусство как явление культуры.

§1.1. Понятие и сущность абстрактного искусства……..21

§1.2. Историческое развитие абстрактного метода в живописи……....38

§1.3.Историко-художественные предпосылки возникновения абстрактного искусства и его основные тенденции……..….46

§1.4. Истоки и развитие абстрактного искусства в России первой половины XX века……..51.

Глава 2 . Абстрактная живопись в России в послевоенный период(1950-80).

§2.1. Возрождение интереса к абстрактному искусству в России в 1950–60е годы……..…..73

§2.2. Нонконформизм и абстрактное искусство в контексте русской художественной культуры второй половины XX века……..……84

§2.3. Основные этапы развития послевоенного абстрактного искусства в России…90

Глава 3. Основные тенденции в русской абстрактной живописи второй полвины XX века.

§3.1.Символическая тенденция в послевоенном искусстве……..…….100

§3.2.Лирическая тенденция в послевоенном искусстве…….112

§3.3. Геометрическая тенденция в послевоенном искусстве…….124

Заключение. Особенности послевоенного абстрактного искусства в России…….…132

Приложение. Основные этапы развития абстракционизма в мире. Европейские и американские школы … …….148

Summary…….……...…….157

Библиография……159

Введение.

"...Супрематизм творит форму совершенно новую или же первичную..."

К. Малевич. От кубизма к супрематизму.

"…Дух творчества роднит нас с Богом Творящим.

Человек способен творить нечто, в этом мире прежде не бывшее…"

Григорий Палама. Беседы(Омилии)

Беспредметное искусство XX века стало квинтэссенцией взглядов и философских поисков человечества на протяжении нескольких последних столетий. Художественные приемы, созданные внутри абстрактной живописи оказались чрезвычайно интересными и плодотворными для современной художественной культуры. Сегодня эти методы активно используются в декоративно-прикладном искусстве, дизайне, фотографии, хотя в чистом виде говорить об «абстракции» сегодня сложно, так как абстрактная живопись как жанр встречается сейчас значительно реже, чем хотя бы 20 лет назад. Абстрактное искусство в XX веке стало точкой, где сходились споры о взаимодействии смысла и образа, кроме того, как метод абстракция всегда граничила с культом, появляясь в искусстве на стыке изображения и философского размышления. Абстрактное искусство, так или иначе, это явление, не только соединившее в себе философское наполнение и художественную форму, но и кардинально изменившее взгляд на изобразительное искусство в целом.

В России в XX веке эволюция абстракционизма совпала с политическими изменениями и борьбой мировоззрений, превращавших таким образом беспредметное искусство в сложный сплав задач формальных и идеологических. Существование абстрактного искусства в России на протяжении двадцатого столетия являлось неким парадоксом - поддержанное правительством и революцией в начале века и обвиненное в безыдейности во второй его половине, это направление в России, на родине абстрактного искусства, долгое время считалась фактом либо ненужным, либо несуществующим.

Прошедшая в ГРМ выставка «Абстрактное искусство. XX век» показала, что история беспредметного искусства в России поражает своим разнообразием и богатством. Эта экспозиция явилась необыкновенной возможностью еще раз осмыслить и осознать весь пласт культуры, объединенный понятием «абстрактное искусство в России», ибо русская культура, давшая толчок общемировому развитию и дизайна, и архитектуры, базировавшихся на понятии и методах абстракции, порой развивалась, не замечая этого направления.

Обостренный интерес к послевоенной советской абстрактной живописи мы можем наблюдать в США[1], о чем свидетельствует выставка "Реалии и утопии: абстрактная живопись

[1] См.: Nonconformist Art: The Soviet Experience 1956-1986 // Edited by N.Dodge, Thames and Hudson, NY.:1995. ; а также Mcphee John, A. The Ransom of Russian Art .NY.: 1994.

в коллекции Нортона Доджа" (2001 год) в Zimmerly Art Museum (New Jersey, США), представившая коллекцию абстрактной живописи из собрания Нортона и Ненси Додж. Эта выставка явилась одной из планируемых в 2002-2003 трех выставок, посвященных модернизму и абстрактному искусству в послевоенной советской культуре. Стоит также прислушаться к справедливому замечанию Джейн А. Шарп, занимающейся исследованием послевоенного абстрактного искусства в собрании Нортона Доджа, что попытки объяснения русской культуры в терминах западного искусствознания рискуют быть неточными и необъективными, ибо "такой подход имеет риск несоответствия с самой историей искусств/.../как случилось ранее с историей русского авангарда начала века, модели европейской и американской традиции в критике могут не соответствовать местным дискурсам, которые обрамляют художественные события, дискуссии, политику и идеологию... "[2] Таким образом, стоит теоретически осмыслить отечественную историю искусства послевоенного времени самим русским исследователям, чтобы избежать стереотипного подхода в анализе отечественной культуры.

Абстрактное искусство прошло сложный исторический путь: от превращения из живописного метода в мощное художественное направление в первой половине века, затем через стадию охлаждения интереса к нему в 60-70-е до превращения обратно в метод (дизайн и компьютерная графика). В нашей стране подобная эстетическая эволюция совпала со сложными политическими процессами в XX веке, что не могло не отразиться на искусстве. Таким образом, как живописное направление абстракция формально существует лишь в рамках яркого течения начала и середины XX , изменившего понимание природы искусства и место творца в процессе творения. Но, констатируя невозможность ограничения абстракции исключительно живописными рамками, стоит понимать абстрактное искусство как художественно-философский феномен, максимально раскрывший метод, всегда существовавший в культуре. Проблема формирования «абстрактного метода художественного мышления» и его трансформации в XX веке от яркого живописного явления до промышленного и компьютерного искусства является особо актуальной. Основное внимание в данной работе посвящено рассмотрению трансформации абстрактного метода в отечественном искусстве и месту послевоенной абстракции в мировом художественном процессе.

Абстрактное искусство на русской почве воспринимается как парадокс теоретиками искусства и философами, так как ни тоталитаризм, ни невнимание и отсутствие теории во второй половине века не помешали ему развиваться и искать новые формы бытования. Ни в одной другой культуре не существовало эстетического давления, подобного такому, которое прослеживается в СССР на протяжении нескольких десятков лет: в России имела место

[2] Sharp J.A. Introduction and Acknowledgement // Ex. Cat. "Realities and Utopias: Abstract painting from the Dodge Collection".NY.:2001.

продуманная эстетическая политика, направленная на умную и методичную дискредитацию абстракционизма как крайнего проявления «формализма» в буржуазном искусстве. Неприятие формалистического искусства явилось своеобразным катализатором интереса к беспредметной живописи и, будучи «запретным плодом» в России, абстракция после второй мировой войны существует здесь как развивающееся направление, потеряв к тому времени свою актуальность на Западе[3]. Беспредметное творчество продолжало существовать в России зачастую не в виде протеста, как случается в ситуации противостояния идеологий, а как продуманный антиполитический жест, утверждавший автономию искусства. Именно последнее отличало послевоенное абстрактное искусство от идеологичности первого русского авангарда, и сближало его с теорией К.Гринберга и Х. Розенберга, и, как это ни странно, с тезисами позднего К. Малевича.

Послевоенная абстрактная живопись являлась частью процесса неофициального искусства, противопоставившего себя официальным канонам художественной культуры того времени. Истории нонконформизма, в рамках которого развивалось послевоенное отечественное абстрактное искусство, сегодня посвящено множество статей и исследований как в нашей стране, так и за рубежом. Некоторые искусствоведы занимались неофициальной живописью в бывшем СССР нелегально, многие обратились к этой актуальной сейчас теме в последнее десятилетие.[4] В начале 90-х были организованы значительные выставки, посвященные неофициальному отечественному искусству.[5] Обширные каталоги с искусствоведческими работами таких авторов, как А.Боровский[6], Ханс-Петер Ризе[7], Е. Барабанов[8] были изданы к выставке «Нонконформисты. Коллекция Бар- Гера и русский андеграунд», к выставке «»НЕТ!- и конформисты. Образы советского искусства 50-80 годов». Несмотря на то, что за три десятилетия существования этого явления через него прошли

---

[3] Боровский А., говоря о продолжении линии абстракционизма в России, подчеркивает, что в случае абстракции в России «..мы имеем дело с процессами саморазвития искусства. Оно, воспользовавшись малейшими изменениями ситуации, задействовало ту часть сознания, которая была связана с абстракцией /… / Ожили матрицы…». См.: Боровский А. «Замри, умри, воскресни». Абстрактное искусство в России.// Кат. выст Абстрактное искусство в России. XX век.Т.2. ГРМ.СПБ.: 2002.С.56.

[4] Активное исследование истории неофициальной живописи в СССР началось в 90-х годах.

[5] Первой значительной экспозицией московских нонконформистов стала выставка 1991 года "Другое искусство" в галерее "Московская коллекция". В Санкт-Петербурге за последние 10 лет проведены легендарные выставки: "Самоидентификация" (ГРМ), "От неофициального искусства к перестройке" в Гавани, выставка авангарда "второй волны" в Музее Истории Города. Несколько позже, в 1996 году, в Мраморном дворце Русского Музея была осуществлен проект "Нонконформисты. Коллекция Бар- Гера и русский андеграунд", где можно было познакомиться с произведениями неофициального русского искусства, оказавшимися на Западе.

[6] Боровский А. Коллекционирование как форма коммуникации. Коллекция Бар-Гера и русский андеграунд// Кат.выст. Нонконформисты: Коллекция Бар- Гера и русский андеграунд. WIENAND.:1996

[7] Ризе Х.-П. Второе поколение русского авангарда. Второй авангард в России»// Кат.выст. : Нонконформисты: Коллекция Бар- Гера и русский андеграунд, WIENAND.: 1996

[8] Как писал Е.Барабанов : «…абстракция была формулой свободы, демонстрацией ее присутствия в стихии цвета, в экзистенциальном жесте, преодолевающем власть изобразительной предметности»/ См.: Барабанов Е.. История после истории// Кат.выст.: Нонконформисты: Коллекция Бар- Гера и русский андеграунд. WIENAND.: 1996. С. 29

несколько поколений художников и было выдвинуто множество его концепций, отдельными направлениями (такими как неоэкспрессионизм, поп-арт, искусство объекта, неоконструктивизм) в рамках такого обширного понятия, как «нонконформизм» в нашем искусствознании почти не занимались[9]. Вплоть до сегодняшнего дня интерес к неофициальной живописи носил общий характер[10]. Таким образом, пришло время подробнее заняться одной из составляющих, этого явления, а именно - послевоенной отечественной школой беспредметного искусства.[11]

Рассмотрение, анализ эволюции «абстрактного метода» художественного творчества, лежащего в основе беспредметного произведения, требует обращения к чрезвычайно широкому кругу литературы, посвященной истории стилей и методов, рассматривающей авангард в целом. Для того, чтобы представить состояние вопроса на сегодняшний день, целесообразно не хронологическое исследование литературы, а анализ источников типологически, так как абстракция как художественное направление широко освещена в работах по истории искусства. Достаточно трудно провести обзор всех трудов по истории абстрактного искусства, поэтому остановимся на тех трудах, которые непосредственно раскрывают сущность и специфику абстракции как художественного феномена, и посвящены отечественной абстрактной школе, в частности.

На Западе интерес к абстрактному искусству возник в первой половине XX века. Определяющей работой в начале века стала «Абстракция и вчувствывание» В. Воррингера (1907 г), ставшая первым манифестом абстракционизма, а первым образцом сочинения, пропагандирующего абстрактное искусство, была книга М. Сейфора «Абстрактное искусство, его происхождение, его первые представители», вышедшая в 1949 году. Автор этого

---

[9] Исключения составляют : "школа В.Стерлигова" в Ленинграде, с которой работали и работает группа искусствоведов из ГРМ и группа "Движение" в Москве, в 60-70 гг. информационно поддерживаемая западными искусствоведами (авт.)

[10] Несмотря на большое количество временных выставок и огромное число публикаций, появившихся в 90-х годах, с работами нонконформистов в России можно познакомиться разве только в "Музее Питера Людвига"(ГРМ, Мраморный дворец) где этому более чем тридцатилетнему периоду в истории отечественного искусства определено лишь небольшое помещение в рамках выставки современного западного искусства, и на Пушкинской 10 в «Музее Нонконформистского Искусства». Между тем, музеи современного русского искусства, выставляющие работы нонконформистов, существуют во Франции и Соединенных Штатах Америки("Русский Музей в изгнании" создан известным московским писателем и публицистом Александром Глезером в Париже и позже - в Джерси-сити, Нью-Джерси, США) коллекция Лили Брочтейн в Париже, Zimmerly Art Museum[10] с собственной коллекцией, включающей все время пополняющееся собрание Нортона Доджа[10], коллекция нон-конформизма в Duke University Museum (Северная Каролина, США); многие зарубежные галереи имеют постоянные экспозиции "второго русского авангарда". Иногда, лишь прибегая к иностранным источникам, можно узнать подробную информацию о неофициальных русских художниках(авт.)

[11] Подтверждением тому слова А.Боровского в статье, посвященной коллекции Якоба и Кенды Бар-Гера :"Историко-культурная справедливость к оттепельному абстракционизму будет восстановлена очень скоро. Коллекция Бар-Гера свидетельствует о серьезности этого явления, о его оригинальности, необходимости для творческой самоидентификации большого круга художников андеграунда." См.: Боровский А. Коллекционирование как коммуникация. // Кат.выст.: Нонконформизм. Коллекция Бар-

своеобразного манифеста сохраняет взгляд, согласно которому истинными создателями современного абстракционизма были кубисты, осуществившие заветы П.Сезанна. В этой же работе он предполагает, что абстракционизм не имеет стиля, а несет в себе лишь отдельные формальные признаки. Идущие за М. Сейфором влиятельные лидеры и теоретики модернизма Мишель Рагон и Марсель Брион поворачивают в другую сторону, выделяя коренные различия между кубизмом и абстракционизмом. Они ссылались на Г. Аполлинера, который при всей своей дружбе с кубистами, предсказал совершенно новое пластическое искусство, которое должно быть для живописи тем же, чем до сих пор была музыка для литературы. По мнению М. Бриона [12], другого раннего теоретика авангарда, «Кандинский и «лирическая абстракция» вышли из Ван Гога и «диких». Делоне, с его орфической абстракцией, черпал вдохновение из неоимпрессионизма Сёра…»[13] Некоторые исследователи считают, что абстрактные художники вышли из неоимпрессионизма, а «В. Кандинский продолжил импрессионизм до его крайних возможностей» [14] Г. Рид в своем исследовании «Икона и идея»[15] выводит происхождение абстрактного или «нефигуративного» искусства из творчества П.Сезанна. Эта мысль с большой или меньшой ясностью появляется и у других теоретиков модернизма.

В Северной Америке теорию и историю абстракционизма в 40-50 годы XX столетия развивают М.Шапиро[16], К. Гринберг[17] и Х. Розенберг[18], основоположники школы американского абстрактного экспрессионизма, провозгласившие автономию как основную цель искусства и абстракцию как направление, максимально раздвигающее горизонты человеческого Я за пределы искусственно созданных этнических и политических границ. Именно практика послевоенного американского искусства во многом повлияла на формирование школы абстракционизма в России второй половины века.

Абстракцией, как мировым явлением, долгое время занимались Леонид Бажанов и Валерий Турчин, посвятившие несколько совместных статей проблеме абстрактного искусства в контексте искусства XX века. Это работы «Абстрактное искусство. Опыт

Гера и русский андеграунд. WIENAND.: 1996. С.62-75.

[12] Брион М. пишет: "Абстрактное искусство усваивает тот подъем к чистой форме, который одинаково близок и кубизму, и футуризму, и пуризму, и лучизму, и экспрессионизму…Абстрактное искусство отражает более или менее точно эти различные тенденции, и смотря по преобладанию того или иного из элементов можно различить абстракционизм типа научного, интеллектуального, романтического, экспрессивного. Таким образом, абстрактное искусство становится как бы второй ступенью модернизма вообще, а иногда рассматривается как современное преображение всего прежнего искусства…"// Brion M. Art abstrait. Paris.:1956. С.75.

[13] Там же.

[14] Рейнгардт Л. Абстракцтонизм.// Рейнгардт Л Модернизм, анализ и критика основных направлений. М.: 1980.

[15] Read H. Icon and idea. Cambridge.: 1955.

[16] Shapiro M. Nature of Abstract Art //Modern Art: Nineteenth and Twentieth Century. Vol.2 . NY.:1978; а также см.: Mosquera G. Meyer Shapiro, Marxist Aesthetics and Abstract Art// Oxford Art Journal, 17-1.: 1994.

[17] Greenberg C . The New Sculpture // Partisan Review, 1949-16; Greenberg C. Art and Culture. Boston: Beacon Press: 1965; Greenberg C. The Role of Nature in Modern Painting //Partisan Review, 1949-16.

[18] См.: Rosenberg H.. The Anxious Object: Art Today and Its Audience// The New American Library, NY.:

реэкзаменации», пролежавшая в редакции журнала «Советское искусствознание» около двадцати лет и напечатанная только в 1991 году[19] и статья «К суждению об авангардизме и неоавангардизме»[20]. Теории абстрактного искусства, как явления не только мировой культуры XX века, а всей истории изобразительности, посвящены статьи С.Даниэля «Беспредметное искусствознание»[21], В.Турчина «Кандинский. Абстракция плюс романтика»[22] и «Абстрактное искусство. Чистые Гармонии»,[23] где он пишет, что «существуя внутри авангарда, абстрактная живопись сразу же стала чувствовать себя независимой, полагая что в ранних своих декларациях, самоутверждении и самоотрицании мастеров развивается чуть ли не параллельно ему».

Исследование абстракционизма в контексте русской и советской культуры связано с попыткой обобщения различных точек зрения на бытование абстракции. А именно: точки зрения марксистско-ленинской эстетики и идеологии, пересмотренной с позиции сегодняшних дней; точки зрения «второй», неофициальной культуры, существовавшей в СССР и составлявшей некое творческое подполье, и, наконец, точки зрения отечественных и западных критиков и историков, анализировавших русское неофициальное искусство в последние несколько лет.

Абстракции в России в рамках первого русского авангарда посвятили свои работы множество исследователей, как в России, так и за рубежом. Стоит здесь вспомнить Дж. Боулта, А.Накова, К. Грей, Е. Ковтуна, С. Хан-Магометова, Д.Сарабьянова, Н. Харджиева и др. Разные точки зрения бытуют относительно исчезновения абстрактного искусства в России перед второй мировой войной, более того, если учесть то, что весь русский авангард 20-х в той или иной степени был пропитан «беспредметничеством». Самая распространенная-то, что русский авангард и русская абстракция не выдержали давления тоталитарной власти и были вытеснены новым режимом(Е.Ковтун[24], А.Наков[25], Н.Харджиев[26] и др.), другая точка зрения, та, что это искусство органично вышло к искусству тоталитаризма и само

1969; Rosenberg H.. Art on the Edge: Creators and Situations. NY:1975

[19] Бажанов Л.А., Турчин В.С. Абстрактное искусство. Опыт реэкзаменации //Советское искусствознание, 1991- 27; Бажанов Л.А.; Турчин В.С. К суждению об авангардизме и неоавангардизме // Советское искусствознание, 1978-11.

[21] Даниэль С. Беспредметное искусствознание// Вопросы искусствознания 1994-1.

[22] Турчин В. Кандинский. Абстракция плюс романтика// Турчин В. По лабиринтам авангарда. М. МГУ.:1993

[23] Турчин В. Абстрактное искусство. Чистые гармонии.// Турчин В. По лабиринтам авангарда. М. МГУ.:1993

[24] См. Ковтун Е. Пути русского авангарда. //Кат.выст.: Советское искусство. Ленинград .:1988; Ковтун Е. Третий путь в беспредметности.//Кат.выст.: Великая утопия. Берн-Москва:1993.; Харджиев Н. К истории русского авангарда. Стокгольм.: 1976.

[25] Наков А. Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство. Россия - Польша. М. Искусство.: 1997.

[26] Харджиев Н. К истории русского авангарда. Стокгольм.:1976.;Харджиев Н. Статьи об авангарде в 2-х тт. М.:1997.

подготовило себе продолжение в безликих монументальных полотнах соцреализма (Б.Гройс[27], И.Голомшток[28], Е.Деготь[29]), и еще одна точка зрения заключалась в том, что любая абстракция есть сама по себе апогей того или иного стиля, возвещающий о скором его изменении(В.Турчин[30]). Действительно, все русское и мировое искусство XX века пронизано сначала предчувствием абстракции, потом рефлексией по поводу, и абстрактное искусство уже видится не как стиль или направление, а как философская и мировоззренческая ступень, достигнув которой искусство XX века полностью пересмотрело теорию творчества как такового.

Особым разделом литературы, посвященной абстрактному искусству, являются критические труды. Художественную критику в середине и второй половине XX века в России, как правило, отличает идеологическая ангажированность(в советское время), высокая степень субъективности и злободневность.

Так, М. Лившиц, представитель советской художественной критики второй половины века, рассматривает и анализирует абстрактное искусство с позиций марксистско-ленинской эстетики. Но, тем не менее, в его работах «Модернизм в искусстве» и «Модернизм как явление буржуазной идеологии» присутствует трезвый и глубокий взгляд на бытование беспредметного искусства в XX столетии[31]. Он подчеркивает в модернизме антибуржуазный тон. Он пишет : «модернистские течения постоянно колеблются между крайностями бунта и восстановлением жесткой дисциплины духа, между новаторством и возвращением к средневековью и первобытной соборности…между абстрактным экспрессионизмом и возвращением к действительности, к мещанскому вкусу в поп-арте»[32].

С. Можнягун в обширной работе «О модернизме. Феномен беспредметничества»[33] достаточно односторонне анализирует мировое абстрактное искусство, но тем не менее дает общее представление об истории и теории абстракции. И тот, и другой теоретики марксистско-ленинской эстетики выделяли «формализм», как некое «самое устойчивое начало, определяющее эстетику модернизма», и абстрактное искусство выделялось как крайнее проявление первого. Подобные точки зрения, отсылающие к материалистической системе марксизма-ленинизма как единственно верной. прослеживаются в исследовании

---

[27] Гройс Б. Россия и проект модерна// Художественный журнал, 2001-36; Гройс Б. Русской авангард по обе стороны «черного квадрата»//Вопросы философии, 1990-1; Гройс Б . Стиль Сталин // Гройс Б . Утопия и обмен . М.: 1993.

[28] Голломшток И. Тоталитарное искусство. М.: 1994.

[29] Деготь Е. Заумный проект// Деготь Е. Русское искусство XX века. М.:2000

[30] Турчин В. Абстрактное искусство. Чистые гармонии// Турчин В. По лабиринтам авангарда. М. МГУ: 1993 .; Турчин В. В поисках четвертого измерения// Вопросы искусствознания , 1994-1.

[31] Лившиц М. Модернизм в искусстве и Лившиц М. Модернизм как явление буржуазной идеологии/ Лившиц М. Собр.соч.в 5-ти тт. Т.3.М.:1988.; Лившиц М., Рейнгард Л. Кризис безобразия . От кубизма к поп-арту. М.:1968.

[32] Лившиц М. Модернизм как явление буржуазной идеологии // Лившиц М. Собр.соч.в 5-ти тт. Т.3.С.47.

[33] Можнягун С.О модернизме. Феномен беспредметничества.М.:1974.

А.Стойкова «Критика абстрактного искусства и его теория» [34]и в работе В. Каменова «Против абстракционизма. В спорах о реализме»[35] даже несмотря на то, что работы были написаны в «оттепельное» время(1964 и 1963 год соответственно). Четкий и подробный анализ европейского и американского абстрактного искусства предложил Л. Рейнгард в статье «Абстракционизм» в настольной книге доперестроечных времен «Модернизм. Анализ и критика основных направлений»[36].

Интересны критические статьи, посвященные анализу абстракционизма в России и приуроченные к выходу в свет каталога «Абстракция в России. XX век». Это уже упоминавшаяся статья А.Боровского «Замри, умри, воскресни». Абстрактное искусство в России», работа М.Тухмана «Мистическая суть русской авангардной абстракции и ее воздействие на современное западное искусство»[37], в которой прослеживаются источники именно спиритуально-абстрактных исканий в Санкт-Петербурге, Москве, Мюнхене, и Нью-Йорке.

В том же каталоге в статье О.Шихеревой само понятие абстракции в России впервые было поставлено под сомнение. В исследовании «Беспредметный мир в русском искусстве начала XX века»[38] она констатирует, что «…о творчестве художников русского авангарда более естественно говорить в связи с беспредметным искусством, что подтверждают их собственные заявления. В этот краткий и резкий период истории разве только конструктивисты, называвшие себя «инженерами форм », могут быть заподозрены в их склонности к абстракционизму». Подобное утверждение отчасти правильно, потому что с самого начала русская абстракция избрала иной отличный от западного путь развития. И все же говорить о «беспредметничестве» применительно к русскому направлению в абстракции не имеет смысла, так как ведущий теоретик русского беспредметного искусства, К. Малевич, отмежевавшийся в своих теоретических разработках от конструктивизма в пользу абстракции, называл свои поиски именно абстрактным искусством. [39]

Отличие русской системы абстрактного искусства именно в ее внутреннем философском наполнении, в ее тонкой связи с историей и практикой русского мистического опыта, как ни странно это звучит в то время, когда «мы считаем , что упоминать искусство и дух в рамках одного и того же предложения чрезвычайно затруднительно и даже постыдно »[40]

---

[34] Стойков А. Критика абстрактного искусства и его теорий.М.:1964.
[35] Каменов В. Против абстракционизма. В спорах о реализме. М.:1963.
[36] Рейнгардт Л. Абстракцтонизм. //Модернизм, анализ и критика основных направлений, М.: 1980.
[37] Тухман М. Мистическая суть русской авангардной абстракции и ее воздействие на современное западное искусство// Кат. выст. Абстрактное искусство в России. XX век. Т.2.ГРМ.Спб.: 2002.
[38] Шихерева О. Беспредметный мир в русском искусстве начала XX века//Кат.выст.: Абстрактное искусство в России. XX век. ГРМ. Спб.: 2002
[39] «…абстрактное искусство предупреждает, предостерегает от попыток что-либо конкретизировать, сделать безошибочный вывод/…/ новое искусство –без-умное и без-образное…».//Малевич К. Искусство// Малевич К. О новых системах в искусстве. Черный Квадрат. Спб, Азбука: 2001.С.76.
[40] Краусс Р.Е.Решетки // Искусствознание, 2000- 1.С.92

Именно об этом отличии русской абстракции пишет Жан-Клод Маркаде, говоря, что «…из троих основоположников абстракции в XX веке (В.Кандинский, П.Мондриан, К.Малевич)только Малевич совершил радикальный скачок в неведомое, в Ничто, в абсолютную беспредметность, в сущностный ритм мира, в живописное как таковое/…/ речь в искусстве Малевича идет об освобождении взгляда в направлении Бытия через вынесение Сущего за скобки, согласно позднему выражению Хайдеггера : «В этом вынесении за скобки взгляд освобождается для Бытия»/…/Абстракция делает взгляд свободным для Ничто/.../ Конструктивизм стремился к тому состоянию, когда искусство становится жизнью, тогда как супрематизм , приведший Абстракцию к наивысшей точке выразительности, стремился к тому, чтобы жизнь сообразовывалась с искусством согласно императивам, исходящим из «Освобожденного Ничто », то есть к тому состоянию когда жизнь становится искусством. Искусство как средство или искусство как самоцель - вот в чем заключается спор существовавший на протяжении 20-х годов в России. Сущностная свобода Абстракции – та, в состоянии которой нет ничего кроме живописного как такового» [41]

Отдельно стоит рассмотреть литературу, имеющую непосредственное отношение к теме исследования. Трудов по советскому периоду послевоенного абстрактного искусства мало, и их отличает больше исторический подход, нежели теоретический. Более того, до сих пор не выработан критерий исследования в отношении целого периода неофициального искусства в России, во многом политизированного, частью которого была и послевоенная абстрактная живопись.

Наиболее полный обзор московской абстрактной школы опубликовал в журнале «Вопросы искусствознания» В.Турчин- очевидец и участник многих описанных им событий.[42] Валерий Турчин в своей статье, посвященной московскому послевоенному абстракционизму, пишет: «У истории «новой абстракции» нет истории: многие даты условны, приблизительны, за исключением акций, спровоцированных КГБ или КПСС, отдельных выставок и выездов за рубеж. Краски этого течения антиперспективны: они не выступают и не углубляются; более того, их общий тон – несколько глуховатый и преднамеренно «неэстетский». Красивой абстракции в России не видят и ею не занимаются. /…/ Группа отечественных художников, занимающихся абстрактным искусством, демонстративно и последовательно отворачивалась от всего того, что теоретики называли «антиэстетическими ценностями», т.е. всего, выходившего за пределы чисто живописных задач - колористических, пластических, композиционных, желая очистить живопись от всего чужеродного её специфической природе, особенностям ее языка и ее восприятия»[43]. Именно это стремление

[41] Маркаде Жан-Клод.Абстракция как место живописного события// Кат. Выст. Абстрактное искусство в России. XX век. ГРМ, Спб.: 2002.Т.1

[42] Турчин В.С. “Вторая школа абстракции» в Москве: 1950-1960-е годы. Судьбы, имена, художественные поиски// Вопросы искусствознания, VIII (1/96).

[43] Там же. С.135-140.

создать чистое, лишенное иных контекстов, кроме собственного живописного языка, искусство являлось главной целью художников-беспредметников как в США, так и в Европе и России. Наверняка, их мысли были созвучны с идеей Мейера Шапиро, одного из ведущих теоретиков американского абстрактного экспрессионизма, что "Бог- это чистый абстрактный творящий дух"[44].

Истории послевоенной абстрактной живописи в России посвящен каталог выставки "Реалии и утопии: абстрактная живопись в коллекции Доджа" под редакцией и со вступительной статьей Дж.Шарп[45] , а также дублирующая его интернет-страница в Zimmerly Art Museum[46], где можно познакомиться с краткими биографиями художников и примерами их творчества. Интересны статьи в выставочном каталоге "Абстракция в России. XX век" посвященные истории послевоенного абстракционизма в Москве (Л.Кошук «Абстрактное искусство в Москве. 1950-90-е»[47]) и в Санкт-Петербурге(М.Шейнина(Тереня) «Абстрактное искусство в Петербурге 90-х»[48]). М.Шеина(Тереня), считает, что «…сохранив в себе принципы и умения геометрической, экспрессивной, структурной абстракции здесь и сейчас рождается и утверждается в произведениях художников Петербурга стиль, который можно определить как динамико-сенсорную аналитическую абстракцию…». Зачастую подобные выводы поверхностны, тем более что границы между фигуративом, символизмом и абстракционизмом в послевоенном русском искусстве до сих пор не определены.

Что касается ленинградской послевоенной абстрактной живописи, то работ , посвященных этому явлению мало, часто это исследования в целом анализирующие историю неофициального искусства этого периода. Это каталог выставки «Self-identifications. Ars Baltica»[49], в котором В.Перц и А.Боровский посвятили несколько статей «газа-невскому» периоду ленинградской культуры, каталог «НЕТ!- и конформисты. Образы советского искусства 50-80 годов», со статьями М.Германа, Л.Кашук, М.Кагана, М.Тупициной , А.Эткинда , И.Кабакова. Распространено мнение, что абстракция была приоритетной областью «западнически» настроенных московских художников, тогда как в Ленинграде возобладали экспрессионистические влияния. А. Курбановский в статье «Некоторые тенденции новейшего отечественного искусства Санкт-Петербурга»высказывает мысль, что ленинградские абстракционисты, оказавшиеся в русле «ретроспективной хаотизирующей тенденции, частично следуя логике западного модернизма, частично обращаясь к наследию

---

[44] Shapiro M. Race, Nationality and Art //Art Front.NY:1936. C.16.
[45] Sharp J.A. Introduction and Acknowledgements// Ex.Cat..: Realities and Utopias: Abstract Painting in the Norton And Nancy Dodge Collection of Nonconformist Art from the Soviet Union. J. Voorhes Zimmerly Museum, New Brunswick, 2000.
[46] In: www.zimmerlimuseum.rutgers.edu/collections/dodge.shtml
[47] Кошук Л. Абстрактное искусство в Москве. 1950-90-е// Кат. Выст.: Абстрактное искусство в России. XX век. Т.1.Спб.ГРМ. 2002.
[48] Шейнина(Тереня) М. Абстрактное искусство в Петербурге 90-х.// Кат.выст.: Абстрактное искусство в России. XX век. Спб. ГРМ. 2002.
[49] Кат.выст. "Self-identifications. Ars Baltica". WIENAND:1996

К.Малевича и В.Кандинского, пришли к формальному декоративному маньеризму”[50]. Настольными книгами исследователей, занимающихся современным ленинградским искусством, давно стали изданный цикл лекций «Неофициальное искусство Петербурга (Ленинграда) как явление культуры второй половины XX века» Т. Шехтер[51] и работа «Художники «газа-невской» культуры» из серии «Современный ленинградский авангард», со вступительной статьей Е. Андреевой[52], в которой ленинградскому абстракционизму посвящено буквально несколько строк.

Таким образом, мы видим, что остается целый теоретически неисследованный период развития абстракционизма в России второй половины века. Контекст существования и развития этого искусства внутри неофициальной живописи и его связь с русской традицией абстракции до сих пор не определены. Все вышеперечисленные исследования, посвященные этому вопросу, имеют исторический характер. А ведь в это время столь отчетливо проявились особенности абстракции не только как специфического жанра, но и как метода художественного мышления, мировоззренческого феномена на стыке живописи и философии. Поэтому целью данной работы является исследование абстрактного искусства в России второй половины века как отдельного периода в истории русской художественной культуры.

Достижение основной цели исследования разворачивается посредством постановки и решения следующих задач:

- Теоретическое обоснование абстрактного художественного метода.
- Анализ историко-художественных предпосылок формирования абстрактного метода в искусстве.
- Исследование развития абстрактного искусства в России первой и второй половины XX века.
- Выявление основных тенденций абстрактного искусства в Москве и Ленинграде во второй половине века.
- Определение основных особенностей послевоенного абстрактного искусства в России.

Существенную методологическую роль в настоящем исследовании сыграли следующие концептуальные позиции:

[50] Курбановский А. Некоторые тенденции новейшего отечественного искусства//Страницы истории отечественного искусства X-XX век, ГРМ . 1997-3. Спб. С.112-127.
[51] Шехтер Т.Е. Неофициальное искусство Петербурга (Ленинграда) как явление культуры второй половины XX века. Спб.: 1995.
[52] Андреева Е. "Художники "газа-невской" культуры . Л.:1990.

- Понимание творческого процесса как раскрытия потаенной сути бытия М. Хайдеггера[53].
- Понимание искусства как действа, литургии, духовного творчества К. Малевича[54]
- Понимание абстрактного произведения как информационной формулы, своеобразного алгоритма Умберто Эко[55]
- Понимание абстракционизма как предельной точки в развитии того или иного направления в XX веке В.Турчина[56]

Новизна работы заключается в рассмотрении проблематики формирования абстрактного художественного метода в его историческом развитии, а также в анализе эволюции этого метода в русском абстрактном искусстве и изучении специфических особенностей послевоенного отечественного абстракционизма второй половины XX века . Результатом исследования является теоретическое обоснование послевоенного абстрактного искусства 1950-80 гг. как оригинального явления мировой художественной культуры этого времени.

Исследование осуществлялось на библиографическом материале, доступном в российских и американских ресурсах: Rotch Visual Library (MIT, USA), Widener Library(Harvard University, USA), Fogg Museum Library of Fine Arts (Harvard University) , Davis Center for Russian Studies Library(Harvard University), Cold War Studies Archive(Harvard University). Также в работе активно использовались ресурсы Интернет и электронных библиотек, информация, доступная на компакт-дисках. Были проведены интервью с художниками и кураторами, проведена работа с коллекциями галерей «Дельта» (г.С.Петербург), «Navikula Artis» (г.С.Петербург),, «Палитра» (г.С.Петербург),, «Арт Коллегия» (г.С.Петербург),, коллекция Музея Современного Искусства (г.Пушкин), Музея Политической Истории России(г.С.Петербург), коллекция музея Нонконформизма (г.С.Петербург), коллекция Нортона Доджа (Zimmerly Art Museum, USA).

---

[53]«…В художественном творении сущее вступает в несокрытость своего бытия/…/несокрытость – истина//в творении совершается раскрытие бытия». См.: Хайдеггер М. Исток художественного творения// Хайдеггер М. Работы разных лет. М.1994.С. 75

[54] «…Божеское поэта - великая литургия/../в чем выражается дух- в звуках, в знаках чистых без объяснений-
действо. В действии служения мы видим движение знаков, но не замечаем рисунка, который рисуют знаки. Всякое движение знака идет по рисунку, который в пути образует графику духовного состояния» См.: Малевич К. О поэзии // Малевич К. С.С. в 5-ти тт. Т.1-Статьи, манифесты, теоретические сочинения.1913-1929. М.Гилея:1995. С.56

[55] «…можно поставить вопрос о том, не составляет ли произведение нефигуративной живописи оппозицию отрицаемым ею фигуративным и математическо-геометрическим кодам и не следует ли его в таком случае рассматривать как попытку передать максимально возможный объем информации...». См.: Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Спб.:1998.С.172

[56] «Чем значительнее проявилось то или иное направление, тем больше уверенности, что оно знало свою «абстракцию». В какой-то степени это свойство- для историка искусства- показатель

Глава 1. Абстрактное искусство как явление культуры.

1.1. Понятие и сущность абстрактного искусства.

ABSTRACT (angl)

1.абстрактный, отвлеченный, умозрительный

2.трудный для понимания ; малопонятный, неясный

3.теоретический

ABSTRACTION (angl)

1.абстракция; обобщение, отвлечение

2.рассеянность; погруженность мысли, задумчивость

3.произведения абстрактного искусства; абстракционизм

ABBYLingvo, англо-русский словарь.

Нефигуративное или абстрактное направление в мировой живописи, скульптуре, кино и фотографии XX столетия было представлено такими разнообразными течениями как кубофутуризм, супрематизм, лучизм и конструктивизм в России, неопластицизм в Голландии, частично орфизм, ташизм, арт информель и лирическая абстракция во Франции, абстрактный экспрессионизм, абстракция жеста , позже минимализм и геометрический дизайн в США, а также такими крупными объединениями как ГИНХУК, УНИВИС и ВХУТЕМАС в России, Де Сталь и Баухаус в Голландии и Германии.

Искусство абстракции, появившись на заре XX века пронизывает так или иначе все художественные направления столетия – живопись Хуана Миро и Пауля Клее, скульптуру Генри Мура и Ханса Арпа в рамках сюрреализма, творчество М.Дюшампа и Дада, абстрактные фотографии Ман Рея, абстрактное кино В.Еггелинга, Ж.Ричтера, Ф.Леже и Р.Марфи, архетектуру Ле Карбюзье и Р.Маллета-Стеванса, творчество Василия Кандинского и “Синего всадника” в экспрессионизме, всю современную скульптуру и архитектуру вплоть до радикального дизайна Дэна Фридмана. Североамериканское искусство, которое впоследствии оказалось самым плодотворным и восприимчивым к открытиям абстракции, породило целые художественные школы, продолжавшее поиски русских и европейских художников во второй половине века, а так же стало теоретической платформой для таких художников как Франк Стелла, Роберт Раушенберг, Мартин Пуриер, Хелен Франкенталер и

масштабности определенного «изма», его претенциозности и живучести».См.: Турчин В. Абстрактное искусство. Чистые гармонии // Турчин В. По лабиринтам авангарда. М.МГУ: 1993. С.126.

Роберт Мазервелл.. Именно американский абстракционизм стал впоследствии во многом прототипом для художников послевоенной русской абстрактной школы.

Основным общепринятым принципом абстрактного искусства является отрицание реального изображения, которое с незапамятных времен, начиная с подземных галерей Ляско, было основой всякого искусства. Хотя абсолютная абстрактная форма проявляется в изобразительном искусстве лишь в XX веке, ее поиск и потребность в ней как в выражении можно выявить на разных этапах развития искусства. Понятие “мимесиса” или имитации явилось точкой отсчета для последующих споров художников и теоретиков искусства о двух способах творчества: реалистичного и иррационального.

Способы выражения иррационального, даже самые отвлеченные, еще не равны абстракции, но это ступени, объясняющие нам, как произрастала эта художественная логика абстрактного выражения внутри предметных и символических форм. Иррациональное как потребность выявить то, что стоит за гранью обычного человеческого существования, часто определяло направление поисков в искусстве. Каждый раз, рассматривая стремление в изобразительном искусстве к выражению иррационального, стоит обратить внимание на способ соотнесения идеи иррационального, невыразимого предметно и тех предметных и символических форм, которыми пользуется искусство в разные эпохи. Что же скрывалось под понятием «иррационального» в рамках каждой эпохи?

Как известно, Платон считал, что все творения художников есть некая форма имитации, двойного удаления от первоначальной идеи творения. Первый строгий и разрушительный критический анализ миметического искусства имеет место в некоторых частях *Республики* Платона. Менее знакомый, но не менее существенный, предложен в диалоге *Филеб* Платона, [57] а также в трудах Аристотеля[58]. Античность относилась к красоте

---

[57] «…Поскольку, когда я говорю о красоте формы, я пробую выразить не то ,что большинство людей поняло бы под этими словами, типа красоты животных или картин, но я подразумеваю, под красотой прямую линия, и круг, и схему, и твердые тел... Поскольку я утверждаю.. они всегда абсолютно красивы по своей природе и несут специфические удовольствия, никоим образом не сравнимые с удовольствиями рисующего; и имеются цвета, которые обладают красотой и удовольствиями такого же характера…» / Платон.Филеб./ В "Филебе" Платон пишет о "красоте линий, поверхностей и пространственных форм, независимых от всякого подражания видимым предметам, от всякого мимезиса". Такая красота, по мнению Платона, имеет не относительный, а безусловный, абсолютный характер. Этот платонический анализ красоты, которая объединяет кубистический акцент на математическом с оценкой цвета у В.Кандинского, может быть прочитан как подоплека раннего искусства 20 века. Таким образом, мы можем проследить переход от греческой философии к периоду художественной истории, представляющему для нас интерес. Можно сказать, что беспредметное искусство - проявление платонизма в художественном творчестве(авт.)

[58] Аристотель говоря о трагедии, делал ударение на том, что это лишь “имитация деиствия”. Аристотель. О трагедии // Аристотель.Собр. соч. В 4-х томах. М.:1976 . Также, разрабатывая теорию формы в “Метафизике”, он пишет:“.....я хочу сказать, что делать медь круглой не значит делать круглое или шар, а значит делать нечто иное, именно осуществлять эту форму в чем-то другом....то, что делает человек- это медный шар, ибо он делает его из меди и из шара....То, что обозначено как форма, или сущность, не возникает, а возникает сочетание, получающее от нее свое наименование, и что во всем возникающем есть материя. Так что одно есть материя, а другое - форма...” / Аристотель. Метафизика. Гл.8, кн.6. // Аристотель. Собр. соч. В 4-х томах. М.: 1976

пантеистически - как к части окружающей человека действительности, прекрасной и гармоничной. Иное же мироощущение было свойственно восточному менталитету - повсеместно господствовавшие мистические учения подводили к другому пониманию прекрасного. Здесь красота становилась служительницей культа, существующего «из» и «для» мира неземного. Уже в первых веках нашей эры позднеантичная и византийская эстетика подошли к пониманию творческого процесса как трансляции «невыразимой» истины. Быть может, новая религия, соединившая в себе высокое понимание прекрасного античности, глубину и духовность древнееврейских понятий о «свете», заставила полностью пересмотреть специфику творения как такового, но факт в том, что новая эстетика нематериальной красоты, основанная на неоплатонической эстетике и теории Плотина, открыла новые горизонты для живописи. Идея уподобления Бога художнику, сотворившему мир из ничего, преобразовавшему бесформенную материю в устроенный космос, принадлежит всей духовной атмосфере поздней античности[59].

Византийская эстетика начиная с IV века была пронизана пониманием художественного творения как таинства созидания бытия из небытия. Таким образом, искусство обращалось к самым основам миропорядка в стремлении не только созидать новую реальность, но и воспринять искусство как ритуал откровения иной «иерархии»[60], а также выразить отношения существующие внутри нее. Период иконоборчества в христианстве, своеобразный провозвестник абстракции XX века, впервые затронул проблемы соотнесения изображения и идеи, за ним стоящей. Но даже Иоанн Дамаскин, общеизвестный защитник образа в искусстве писал : « ..Изображениями являются видимые вещи, телесно выражающие те предметы, которые невидимы и лишены формы, чтобы они хоть неясно были постигаемы умом»[61]. Таким образом, внутренне понимая невозможность реализма как такового в тех областях искусства, которые граничат с сокровенным знанием, он настаивает на приближении последнего к человеку, видя насколько был далек абстрактный символизм от человеческого понимания и восприятия. Но, тем не менее, именно в это время был впервые поднят вопрос о соотнесении невыразимой истины и возможности ее художественной интерпретации.

Похожая проблема соотношения истинного образа и его художественного отображения становится ключевой в спорах приверженцев реализма и представителей авангарда в начале XX века. Стремление вернуть искусству утраченное им за тысячелетия

---

[59] Особенно часто подобные мысли встречаются у Цицерона, Лактанция //Лосев А. История античной эстетики в 4 т.Кн.2, ч.2 М.:1992.

[60] Псевдо-Дионисий Ареопагит(1 в), изучая проблемы символизма в искусстве, считал, что небесная иерархия является иерархией образов, все более вниз удаляющейся от архетипа, и символический способ передачи знания - тайный и невысказываемый, доступный лишь посредством искусства- есть высший способ передачи знания об истине/Бычков ВВ. На путях«незнаемого знания».К публикации сочинений из Corpus Areopaciticum// Историко-философский ежегодник:90.

[61] Дамаскин И. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. Спб.:

развития объединяло поиски художников начала двадцатого столетия. Такие категории беспредметного искусства как отсутствие диалога, интуитивность, ассоциативность, открытость телесному ритму и вместе с тем стремление в процессе непосредственного внутреннего движения передавать информацию на языке символов и знаков - все это безумно отодвигает, или, наоборот, продвигает нефигуративное искусство за рамки направлений и памятников живописи, существовавших в пределах нескольких столетий ранее. Как писал М. Мерло-Понти, «...мы не понимаем сверх того, что можем помыслить. Новое слово составляется из старых слов...»[62] Беспредметная живопись стоит у начала эпохи «нового Средневековья», о которой писал П.Флоренский, где символ, как « то, что больше себя» и как «сущность энергии, которая в себе несет энергию высшей сущности»[63], снова займет главное место в искусстве. А П.Мондриан считал, что "…живопись безусловно стала декоративным или орнаментальным искусством. Некоторые византийские мозаики или античные китайские работы, например, даже будучи плоскими, не являются декоративными в этом смысле. Что поражает нас так это их истинность. Натуралистическая живопись может заставить нас чувствовать гармонию трагического, но не может выразить это определенно. Это лишь пластический эквивалент трагического, но не само оно... Мы не должны оглядываться назад на натуральное, но должны смотреть через него, должны видеть глубже, должны воспринимать абстрактно и особенно универсально... "[64]

Иная цель творчества в XX веке предполагала и совершенно иные особенности внутренней структуры произведения, где понятия пространства, времени, ритма, а также позиции автора претерпевают значительные изменения. Художники обращаются к «зауми», к синтезу художественных средств, к иной динамике и пространственному построению, но основная задача, стоявшая перед ними была передача идей, стоявших «за рамками» понимания, которые художники интуитивно проецируют на картинную плоскость, пользуясь той свободой, которую открывал авангард в начале XX столетия.

Абстракция всегда пыталась как бы выйти за рамки искусства к некой иной области человеческой деятельности, в которой сопрягается с одной стороны бессознательное творчество (сродни шаманским практикам язычества), а с другой –интеллектуальное(сфера метафизики и философии). Художественная абстракция - способ творческого мышления. Психологически и содержательно она была совершенно новым витком культуры, отделившим XX век от предыдущих столетий, несмотря на то, что беспредметная живопись не изобрела собственного изобразительного языка (что во многом и было причиной столь быстрого

1997.

[62] Мерло-Понти М. Тело как выражение и речь// Онтология, эстетика, религиозная философия. Труды высшей религиозно-философской школы.Спб.:1993.С.213

[63] Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях.М.: 1993. С. 302

[64] Mondrian P. Natural Reality and Abstract Reality. An Essay in Trialogue Form. NY.: 1995. C. 31- 38.

«истощения» этого направления), а лишь использовала абстрактный метод художественного мышления существовавший ранее как художественный прием и проявлявшийся, когда художник передавал изобразительными средствами информационные смыслы, выходящее за пределы материальной реальности. *Абстрактный способ мышления,* в качестве скрытого процесса передачи неизвестных реальности смыслов, существовавший на протяжении столетий, становится художественной реальностью в XX веке и воплощается в художественной практике XX века как беспредметная живопись, которая трактовала его как своеобразную концепцию.

В довоенной России абстрактный метод как специфический способ искусства прошел путь от зарождения, стремительного развития, кульминации, (в «Черном квадрате» К.Малевича как первом концептуальном произведении, соединившем абстракт и философию), до растворения в прикладных жанрах и промышленном дизайне. Более того, новая культурная политика в начале XX века в России способствовала пониманию абстрактного искусства как комплекса «художественных матриц», неких формул, которые могли бы нести не только эстетическую функцию, но и реализовать обыкновенно несвойственные искусству задачи.[65]

Послевоенное абстрактное искусство в России, развиваясь уже в русле постмодернизма, синтезирует в себе опыт русского авангарда и предыдущих эпох и отражает трансцендентальные идеи своего времени, выходя на качественно иной уровень художественности в жестких политических условиях того времени. К концу XX века абстрактный художественный метод растворяется в прикладных видах искусства и дизайне уже на новом витке, повторяя довоенную эволюцию абстрактной живописи от станкового произведения до дизайна. Подобный выход за пределы жанра был не средством художественного выживания в условиях нарастающего политического давления, а органичной ступенью развития языка абстракции. Языка, внутренне запрограммированного на поиск новых изобразительных форм, но программно заявившего о себе и максимально проявившего себя в беспредметной живописи начала и середины века.

Таким образом, если до XX века абстракция существовала как художественный прием, переросший затем в мощное художественное течение середины и начала XX столетия, то к концу века она растворяется, превращаясь снова в прием, активно использующийся с одной стороны промышленным искусством и дизайном (примером тому компьютерный дизайн Джона Маэды или «Новые идеи» Студии Артемия Лебедева), а с другой - современным искусством как таковым, свободно варьирующим язык абстракции (здесь можно вспомнить «Сад» И.Кабакова.).Но, наряду с этим, невозможно

[65] Одной из таких задач было первоначальное стремление таких лидеров как Луначарский «окончательно покончить с искусством прошлого»/Подробнее см.: Sheila Fitzpatrick. The Commissariat of Enlightenment. Cambridge University Press: 1970. С.127

охарактеризовать абстракцию как художественное явление только приемом, это гораздо глубже. Абстракция, доведя до логической изобразительности абстрактный метод, должна была дать путь «невыразимому», но вся история направления в течение XX столетия показала невозможность этого вследствие условности формального языка, а также неподготовленности зрителя воспринять этот язык.

Определение понятия «абстрактное искусство» достаточно сложная задача. Множество определений абстрактного искусства встречается в литературе, как то: “Абстракционизм- крайняя форма модернизма как последовательного разрушения реального зрительного образа, воссоздающего окружающий человека мир….Беспредметное искусство выражало анархически-бунтарские тенденции, лихорадочное смятение перед действительностью, в которой они видели лишь торжество иррационального начала и хаос.[66] В словаре В.Власова «Абстрактивизм»(франц. abstractivisme от лал. abstractio- отвлечение))- это тенденция художественного мышления к абстрагированию, отвлечению изобразительных образов от конкретных материальных объектов. В истории искусства абстрагирующая тенденция присутствует постоянно, в своем крайнем выражении она приводит к геометризации, превращая в декоративном искусстве изображение в орнамент, а в станковом- в абстрактную картину».[67]

Другое мнение, что «абстрактное искусство – нерепрезентационное искусство, возникшее в Европе в 1910 - 20 годах где два подхода породили различные абстрактные стили :

- Изображение образов которые были извлечены (abstracted) из мира природы и больше не отображают традиционную реальность
- Беспредметные, “чистые” формы искусства, без всяких намеков на предметный мир.» [68]

Вышеуказанное определение из The Hutchinson Dictionary of Arts наиболее верно раскрывает саму природу понятия абстрактное искусство, как искусства не только отказавшегося от отображения предмета, но и заимствовавшего объект из предметного мира и изменившего его традиционную роль. Именно последнее сыграло очень важную роль во всем искусстве второй половины XX века, если вспомнить , что идея подмены роли обьекта в окружающем нас мире была центральной для таких различных художников как француз Жан Дюбюффе (“Шезлонг 2”,1967) или швед Клаус Ольденбург(“Дорожный знак 1”1960 и “Тарелка с тостами”, 1961) и др.

---

[66] Мальцева Н. Западная Америка и Европа после 1917 г. // История зарубежного искусства, под ред. Кузьминой, Мальцевой. М.1984. С. 314-318

[67] Власов В. Абстрактивизм. Абстрактное искусство// Власов В . Стили в искусстве. М.1996. С.34

[68] The term “abstract art”, a concise summary/The Hutchinson Dictionary of the arts/ www.dieter-obrecht.com/art/

Таким образом, абстракция - это художественная система, использующая беспредметные образы в своем языке, и, согласно концепции абстрактного метода, передающая неприсущую реальности и объектному миру информацию отвлеченными изобразительными средствами. История абстрактного искусства - это история отражения одной из проблем художественного творчества в целом: *проблемы «выражения невыразимого»,* стоящей у основания понимания абстрактного метода художественного мышления. «Выражение невыразимого» - это традиционно религиозный метод передачи смыслов завуалировано, использующийся в искусстве там, где информация должна считываться бессознательно, посредством художественного воплощения (исламская каллиграфия, иконопись). С абстрактным методом художественного мышления, а через него с проблемой «выражения невыразимого» мы сталкиваемся в передаче художником базовых основ мироздания в самом близком человеку творчестве – прикладном (орнамент). Если вспомнить, что основная идея средневекового искусства была «искусно скрывать истину, чтобы скрывая высказать и утаивая выявить ее»[69], то абстрактное искусство тоже пытается выявить скрытое внутри мира и человека лишь слегка приоткрывая, намекая на тайны творения. В середине 20-х годов К.Малевич произрекает свое знаменитое «Бог не скинут», и уточняет: «…религия - высшая точка легкости как состояние вне материи, существующее где материя исчезает в духе, в душе, образе. Это последнее техническое состояние перед беспредметностью/…/ о-художествить все равно что о-божествить, о-святить/…/категории художества стоят первой ступенью после религии, они от наития и вдохновения, души. Дух произведения - их образ »[70].

Проявление абстрактного метода в изобразительном искусстве XX века таково, что мы можем предположить существование матрицы, присутствующей в художественном сознании и появляющейся в те моменты, когда автор пытается передать информацию, выходящую за рамки прямой изобразительности и художественного опыта. Круг проблем, которые мы наблюдаем в данном случае, во - первых ставит нас перед сопряжением интуитивной компоненты художественного творчества и философии; во-вторых, особенную роль художественный метод играет в промышленном искусстве и дизайне, где происходит соединение художественного произведения как уникального творения и схем, способных к моментальному распространению и воздействию. Иным словом, это система передачи базовых «формул» художественного мышления, которая предполагает огромную *информационную насыщенность изображения*[71]. Здесь мы сталкиваемся опять с абстрактным

---

[69] Слова принадлежат известному ранне-христианскому философу Клименту Александрийскому. /Бычков В.Л. На путях «незнаемого знания». К публикации сочинений из Corpus Areopageticum// ВДИ, 1977-3.

[70] Малевич К. Архитектура как степень наибольшего освобождения человека от веса// Малевич К. Черный квадрат. Спб, Азбука: 2001

[71] В абстракционизме мы сталкиваемся с огромной информационной насыщенностью изображения, зачастую скрытой и так и не нашедшей адекватной формулировки в искусстве. Умберто Эко считал,

методом мышления, пользуясь которым художник передает информацию, выходящую за рамки изобразительности. Именно сравнения с математическим кодом, а не обвинения в оппозиции, здесь справедливы, так как произведение беспредметного искусства является проводником тех знаний и процессов, которые человечеству еще предстоит для себя открыть.

Принципиальным отличием процесса восприятия абстрактного произведения от произведения, выполненного в другом художественном методе, является его установка на его свободную смысловую интерпретацию зрителя. При этом происходит рождение каждый раз нового проекта путем взаимодополнения мыслей автора и воспринимающего, и изначальная установка на работу воображения зрителя, на соучастие как основополагающего действия в самом существовании картины, являются основным отличием беспредметной живописи от любого другого визуального искусства. Пространство абстрактной картины – пространство искривленное, деформированное, не имеющее глубины, и поэтому не «втягивающее зрителя» в себя, будоражащее, ставящее человека перед выбором: либо отказаться от взаимодействия с картиной, либо воспринять предлагаемый им диалог, в котором зритель становится «не только читающим, но и читаемым»[72]. Пространство абстрактного произведения - это пространство воображения воспринимающего человека. Таким образом, в абстрактном произведении мы наблюдаем внутреннюю установку произведения искусства на *сотворчество* человека, воспринимающего искусство. Иными словами, стандартная позиция «художника- зрителя» претерпевает трансформацию в сторону создания между автором, который не скрывается более за портретируемые образами

что «можно поставить вопрос о том, не составляет ли произведение нефигуративной живописи оппозицию отрицаемым ею фигуративным и математическо-геометрическим кодам и не следует ли его в таком случае рассматривать как попытку передать максимально возможный объем информации...»/Эко У. Отсутствующая структура/. Художники пробуют сконцентрировать и сжать изобразительность до уровня знака и формулы, приветствуя «взрыв научного творчества», открытие новых возможностей работы с информацией и совершенно иные перспективы развития человечества. Павел Филонов, особым путем подошедший к отрицанию изобразительности, углубляется в предмет, анализируя его изнутри. Василий Кандинский старается услышать тайные движения земной материи и разговор красок на холсте; Казимир Малевич творил разумную, новую, первичную форму, положив в основу творчества утилитарное , видя Божество в том, что «утилитарный и творящий для обихода жизни разум выходит из ничего» . Таким образом, художники-беспредметники, отталкиваются совершенно от иных ориентиров в своем творчестве, предпочитая исследование материи ее изображению. Павел Филонов нередко называл свои произведения «формулами », пытаясь сконцентрировать информацию о мире в рамках одной картины, давая нам краткую запись движения материи, алгоритм бытия. Малевич конструирует свои произведения во времени и пространстве, в том законе, «где бы их бесконечному впечатлению движения не угрожала бы катастрофа».

[72] В. Подорога, анализируя «Страх и трепет » С.Киркегора, пишет следующее: «…при анализе той или иной коммуникативной стратегии необходимо прежде всего учитывать то, что она развертывается в пространстве чтения, вступая в которое читающий не только читает, но и становится читаемым/../Наша читаемость- существенный добавок, который позволяет создать коммуникативный канал/…/процесс чтения регулируется не нами, а совместным телесным ритмом, которому соподчиняются и тело, и письмо»// Подорога В. Авраам в земле Мориа. Серен Киркегор// Подорога В. Выражение и смысл, М., Ad Marginem.:1995.

реальности, и человеком, воспринимающем искусство, «коммуникативного коридора», или пространства где происходит сам процесс творения.[73]

Таким образом, фактически решая пространственные задачи, беспредметная живопись впервые в истории обострила вопрос о месте человека в системе искусства. Истинно то, что искусство, объявившее свободу от мира изображений в живописи, машинально рассчитывало на такое же свободное, творческое восприятие у зрителя. «Воображение - это способность творить образы, выходящие за пределы реальности, заклинающие реальность. Это сверхчеловеческая способность. А человек является человеком в той степени, в какой он сверхчеловечен» [74] И этот парадокс явился одним из основополагающих столпов его доктрины. Искусство, подобное диалогу-спору, двустороннему размышлению в общем коммуникативном пространстве, где художник лишь обрисовывает тему размышления, заставляет задуматься над совершенно иной задачей искусства, возникшего на рубеже XIX - XX веков с позиции человека, живущего в начале третьего тысячелетия. Подобная работа произведения искусства - это диалог далеко не художника и не картины со зрителем, а взаимодействие пространства, первосущества мира с человеком посредством художественного произведения. Мартин Хайдеггер в одной из своих работ писал: «...творение дает Богу пребывать, оно само есть Бог» [75], что значит : внутренний диалог, спор в абстрактном произведении позволяет истине войти в мир человеческих отношений и существовать в нем. Поэтому, рассматривая развитие абстрактного метода, выкристаллизовавшегося в столетнее развитие абстрактного искусства в XX веке, многие отмечают его инаковость среди направлений может быть более значимых, более того, понятых и услышанных в XX столетии. Эта непохожесть и нестандартность формы беспредметного произведения для изобразительного искусства открыли дорогу для многочисленных трактовок этого явления : от информационно-математических (Ю. Злотников) до понимания абстракции как реализации в двадцатом столетии романтической утопии (С.Батракова), тогда как очевидно что это явление невозможно трактовать в терминах изобразительного искусства вообще.

---

[73] Андрей Наков подчеркивает одну важную особенность : “Вопреки убеждению ряда исследователей, абстрактное искусство представляет собой не только логическое завершение изобразительности в живописи, но и становится новаторским этапом , на котором, как можно констатировать, те пространственные понятия , которые выработало искусство Западной Европы за четыре или пять последних столетий , претерпевают радикальную трансформацию. Привнося в прежние пространственные представления новые параметры, создатели абстрактного искусства отваживаются на ниспровержение фундаментальных понятий о месте человека в мироздании. И это не просто место, которое отведено человеку, но изменение самих экзистенциальных параметров его существования: человек воссоздает космос , и смена его роли в этом новом космосе оказывается первейшим и неизбежным следствием создания новой космогонии...” // Андрей Наков Вступление. Абстрактное искусство двадцатых годов: страсть к системам //Наков А. Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство. Россия - Польша. М. Искусство.: 1997. С.15

[74] Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи. М.:1998.С.65

[75] Хайдеггер М. Исток художественного творения.// Хайдеггер М. Работы разных лет.М.:1990.

В целом, абстрактную живопись можно представить как цвето-ритмическое образование, оформленное композиционно. Среди основных свойств абстрактной живописи цвет и ритм, и именно ритм особенно акцентируется и становится не только одной из особенностей беспредметного произведения, но более того - потребностью человека в XX веке, что отсылает к архаичным практикам, когда культ и искусство были едины. «Ритм и темп включают поэта в действо, где диктует только разум. Сам поэт - невидящий»(К.Малевич)[76] Телесный ритм, жест «чувствующего чувствуемого», как определял тело Э.Левинас, приоткрывает как перед художником, так и перед человеком воспринимающим, пласты сознания и бытия, скрытые в мире обыденных вещей. Только в начале XX столетия могли быть сказаны слова: «основание искусства не красота, но ритм, сводящийся в конце концов к деятельности сердечных мускул и нервных центров….ритмические потребности человека будут осуществляться созерцанием математических формул. В дальнейшем ограничатся втягиванием воздуха через правую ноздрю, и выпусканием через левую ».[77] Понятие ритма, серийности, повторяемости базовых элементов отсылает нас к искусству дизайна конца XX века, которое берет за основу структурные элементы абстрактного произведения. Последний Интернет-проект Студии А. Лебедева «Новые постеры»(2001) мог бы стать иллюстрацией подобного приема, где ритм повторяющихся элементов проходит через весь проект, и становиться одной из базовых точек даже в названиях произведений: «Новые манускрипты», «Новые эквалайзеры», «Новые радиомачты», «Новые частоты», etc. Более того, повторяемость элементов заставляет зрителя воспринимать предмет уже на подсознательном уровне, примером тому культовые действа, вводящие человека в своеобразный транс монотонным ритмичным речитативом или техника гипноза, с присущей ей ритмичностью.

Трактовка времени в абстрактном произведении тесно связана с пониманием ритма. В отличие от других направлений, интересовавшихся проблемой времени, художник-абстракционист не изображает время в виде подсознательных символов и не понимает его как повышенную экспрессивность пространства, а пытается постичь само существо времени как отвлеченного понятия, что отсылает нас к архаичным практикам искусства как процесса, действа, Творчества. Время в абстрактном произведении не существует как таковое, оно заменено трансцендентальным пониманием времени как *процесса творения и восприятия* (примером тому мог бы быть тот же проект Артемия Лебедева «Новые постеры»(2001)) [78] . К тому же, измененная иным видением трактовка предмета ведет к более глубокому его

[76] Малевич К. О поэзии// Малевич К. Собр.сочинений в 5-ти тт. Т.1 Теоретические работы. М.:1995.
[77] Аксенов И. Пикассо и окрестности// Вопросы искусствознания, 1998-2.
[78] Данный проект не закончен, а продолжается во времени с новыми поступлениями постеров на саит www.artlebedev.ru/posters. Таким образом, иллюстрируя одну из специфических черт произведения, использующего абстрактный метод в своей основе как процесса - творения, не имеющего точки завершения, в которое вовлечено бесконечное множество незнакомых друг другу людей(авт.)

пониманию, нежели привычное изображение. Мы наблюдаем лишь след предмета, позволяющий догадываться об истинной его форме[79]. К.Малевич считал, что изобретенная им супрематическая живопись должна существовать вне правил окружающего мира, «так как вес и тяжесть ведут к атрофии живописи»[80] , и если «...время - это длительность всякой вещи в ее изменении и движении, и время есть само число движения»[81], то супрематизм есть ни что иное, как искусство преодолевшее законы движения и времени, и вышедшее за их пределы.

Что касается персонажа, то внешне оценить его место в системе абстрактного искусства сложно, ибо его присутствие почти не наблюдается в художественных произведениях на протяжении столетнего существования этого направления. Исключения очень редки и имеют место лишь когда абстрактное искусство подходит к синтезу жанров и концепций. Человек как объект изображения в беспредметной живописи отсутствует, но он отсутствует лишь в привычном понимании искусства как сфере визуально-эмоционального впечатления. Человеческое в абстракции присутствует, как *творческий центр,* вокруг которого происходит сам процесс творения.

Абстракционизм в XX столетии являл собой нечто одновременно бесконечно архаичное в своем обращении к матрицам, мира, и нечто визионерское, созвучное стремительному прогрессу и часто опережающее его. Эта архаичность с одной, и ультрасовременность с другой стороны, были неразделимыми атрибутами как живописи Дж.Поллока, так и творчества А.Родченко, К.Малевича и Ю.Злотникова. Абстрактное искусство провозгласило свободу от всего - от предмета, от идеи предмета, от литературного сюжета и идеологии и, позднее, от присутствия индивидуальности художника в произведении вообще. Что это - последняя дань “романтической утопии” или иная попытка изменить само бытование искусства? Так или иначе, абстракционист от очевидной гегемонии в системе художник-картина-зритель приходит в конце концов на заре беспредметного искусства к полному самоотстранению в минимализме, повторяя попытки анонимности в первом русском авангарде.

Явление абстракции как живописное направление не могло иметь долгой истории - оно вышло из других форм искусства, и в них же и ушло, растворившись в дизайне, архитектуре и иных видах художественного творчества. *Междужанровость* одна из ярких особенностей абстрактного искусства.

---

[79] В проекте 1999 года «Инвентаризация желтого дождя»(Санкт-Петербург, галерея «Navicula Artis», 1999), А.Кострома, несколько повторяя эксперимент Ива Кляйна, пытался запечатлеть след капель дождя на холсте. Таким образом окончательно мы сталкиваемся лишь со следом объекта в произведении искусства, тогда как сам объект - дождь, - остается непостижимым(авт.)

[80] Малевич К. От кубизма к супрематизму// Малевич К. Соб. Соч. в 5 т. Т.1.Теоретические работы. М.:1995.С.136

[81] Никулин А.В. Декарт Рене. Пространство и время в метафизике XVII века. Новгород:1993.С.35

Таким образом, все вышесказанное позволяет сделать вывод о том, что беспредметная живопись, при всей своей оригинальности, использовала издавна существовавший в мировом искусстве абстрактный прием, который в XX веке был переосмыслен и развит до значимости художественного метода в абстрактной живописи XX столетия. В нефигуративной живописи впервые были разработаны его основные принципы.

Таким образом, основываясь на определении абстрактного метода как своеобразной «матрицы», были выявлены специфические особенности беспредметного произведения, среди которых: 1) *Стремление «выразить невыразимое»*, в котором соединяются интуитивное восприятие реальности, состояние «над разумом», свобода самоощущения в мире и субъективная(экзистенциальная) компонента живописи. 2) *Информационная насыщенность.* В абстракционизме мы сталкиваемся с огромной информационной насыщенностью изображения, зачастую скрытой и так и не нашедшей адекватной формулировки в искусстве. 3)*Соучастие*, ориентация авторов на активное творческое участие воспринимающего в процессе создания художественного образа произведения. Одной из важных особенностей абстрактного искусства является 4) *междужанровость*, ибо абстрактный метод позволяет объединить различные виды и жанры искусства, обеспечивая их стилевое единство.

В целом, абстрактную живопись можно представить как цвето-ритмическое образование, оформленное композиционно. Среди основных свойств абстрактной живописи цвет и ритм, и именно *ритм* особенно акцентируется и становится не только одной из особенностей беспредметного произведения, но более того - потребностью человека в XX веке, что отсылает к архаичным процессуальным практикам, когда культ и искусство были едины. Время в абстрактном произведении понимается как *процесс творения и восприятия* зрителем, а человек из наблюдателя становится креативным творческим центром самого процесса Творения.

1.2. Историческое развитие абстрактного метода в живописи.

«... Образ предмета в душе зрителя зависит от зрительной «установки»: смотрит ли зритель обычным «телесным зрением»(opsis ommaton) или же «внутренним взором»(on blepei)» *Плотин.*

Изобразительный прием, называемый нами абстрактным художественным методом, входил в системы многих художников и имеет на самом деле долгую художественную историю. Мы обнаруживаем подобный подход в арабской и китайской каллиграфии, японской керамике, в орнаменте, а так же в некоторых формах примитивного искусства,

явившегося источником вдохновения для художественных поисков XX века как в Европе (например, русское народное искусство для художников русского авангарда, примитивное искусство Северной Африки для художников “Де Сталь”, а также для Пауля Клее и Аугуста Макке[82]), так и в Америке (живопись северо-американских индейцев, колумбийская тотемная скульптура и резьба по дереву Океании [83]).

Как было уже сказано ранее, в культуре и искусстве на протяжении веков постоянно существовало представление о выражении «невыразимого» как завуалированной передаче метафизических смыслов, обретавших существование в системе искусства. Свободная работа с формой существовала в искусстве всегда, и лишь в условиях классических эпох (т.е. обращающихся к греческой классике как прототипу) укладывалась в общепринятые нормы идеала. Как уже было сказано ранее, поиски иного языка, отображающего природу иррационального, были знакомы практически всем последующим эпохам. Деформация, преображение формы предмета - все это имело глубокий изобразительный смысл, ведущий нас к пониманию природы беспредметного, абстрактного искусства.

Эпоха Средневековья пестрит примерами обращения к иррациональному и божественному, но ключевой парадокс существования абстрактного метода берет свое начало с появлением масляной живописи, ставшей в XX веке первой «абстрактной» техникой. Масляная живопись обострила противоречие между реальным и иррациональным, будучи изначально плодом реалистического искусства, ведущим свое начало с портрета. Уже в Эпоху Возрождения многие живописцы подходят к использованию художественного языка, близкого к абстрактному, который они используют пока как художественный прием. Переход к иному художественному языку мы констатируем у таких мастеров Высокого Возрождения как Микеланджело, Тициана, в меньшей степени у Леонардо да Винчи[84].

---

[82] “….многие акварели и рисунки Ван дер Лека, стоявшего у основания голландского неопластицизма, были сделаны в 1919 году в Северной Африке, где он проводил много времени, изучая примитивное искусство, подобно Клее и Макке....”. См. Hammacher, A.M. Pr. Mondrian , De Stijl and their impact//Ex. Cat. Pr. Mondrian in Stedelijk Museum. Amsterdam. April: 1964.

[83] Подробнее см. David Graven. Abstract Expressionism and Third World Art: a Post-Colonial Approach to American Art// The Oxford Art Journal – 14:1, 1991, p.44-66, а так же Stiff Richard. Performing An Appearance, in Abstract Expressionism: The critical Developments.Buffalo, Albright-Knox Gallery: 1987, а также наиболее интересный анализ истоков американского абстрактного экспрессионизма в примитивном и народном искусстве индейцев Северной Америки можно найти в Belgard Daniel. The Avant- Garde and the American Indian // The Culture of SpontaneityThe University of Chicago Press, Ltd. London, 1998.

[84] Идеальное зеркало, о котором мечтал Леонардо да Винчи, являлось парадоксальным тупиком в самом себе. Отражения, как мастерски бы ни были нарисованные - это еще не собственная реальность, а лишь некий суррогат реальности внешней. Леонардо считал, что между трехмерным пространством картины и зрителем должна быть стеклянная стена, но уже маньеризм разбивает эту несуществующую плоскость; тела и предметы в беспорядочном, с точки зрения классики, движении заполняют плоскость и вырываются вперед. Маньеризм переходит грань различающую внешнее и внутреннее. В своих поздних работах Тициан обрушивает на зрителя весь трагизм и тревогу своего времени, он преломляет привычную трактовку образов и являет зрителю уже иную форму переживания художником реальности - не наблюдая, а «вчувствуваясь». Эль Греко доводит подобную субъективность в живописи до невиданной Ренессансу силы. Он соединяет мистику и суровую

Например, поздние картины Тициана дают яркое представление об этом. Пытаясь передать не визуальное изображение, а ощущение страдания, художник помещает Святого Себастьяна («Св. Себастьян», ГЭ) в пульсирующее, лишенное перспективы цветовое пространство, где нет более привычных отношений света, формы, пространства. Он старается запечатлеть напряжение и перейти грань, разделяющую предметную изобразительность и иррациональный духовный поиск. Несмотря на то, что Тициан был полностью ренессансным художником, воспринявшим идеологию Возрождения и дошедшим до совершенства в своем творчестве, его поздние картины уже предстают перед нами как произведения, разрушающие привычные каноны классического.

В более позднюю эпоху маньеризма готическая трансформированность Пантормо, футуризм Россо и световая экспрессивность Корреджо представили нам уже иной образ мира. Это был реванш иррациональности и субъективного восприятия окружающего мира. В очередной раз художники пытаются приблизиться к той цели, которую преследовали художники средневековья, пытаясь выразить тайные смыслы, и средства используемые ими были деструкция объекта и выявление его скрытых качеств. Художники-маньеристы, используя деформацию формы, ритмичность, преувеличивая и растягивая пропорции, наполняя произведения лихорадочным движением приближают нас к пониманию того способа выражения, который мы назвали абстрактным методом художественного мышления и с которым мы сталкиваемся во многих направлениях искусства XX века.

Интересно, что нагромождение складок, как правило, пришедшее из готики, (О.Шпенглер, например, называл складки на готических фигурах «орнаментом высокой интенсивности и выразительности»[85]) довольно частое явление в живописи Барокко, позволяющее передать ощущение космоса, находящегося тут же - рядом с человеком, в обыкновенной случайности материала, заставляющей вспомнить о тайных законах мироздания. Бесконечные складки на одеянии «Мадонны каноника Ван дер Палле» Я.ван Эйка или «Читающей Магдалины« Р. ван дер Вейдена могли бы проиллюстрировать достаточно простую мысль - передавая подобным образом человеческий облик, художник изображает не материал, украшающий героя, а материю, окружающую его. Это впечатление

экстатичность средневековой греко-византийской иконописи с мастерским реализмом итальянской школы. В Италии Пантормо, Россо, Корреджо подобно футуристам XX века взрывают спокойную и устойчивую форму искусства: готическая изогнутость, обратная перспектива, необъяснимые источники света, экстатичность, одновременность разнесенных по времени событий в одной картине - все это свидетельствовало об ином понимании природы искусства. Интересно несколько отчужденное отношение маньеристов к портрету - этому коньку возрожденческих художников - хрестоматийные образы Пармеджанино холодны и безжизненны. Единственный жанр - портрет, в котором леонардовская «зеркальность» в передаче натуры могла бы иметь место, ибо назначение портрета испокон веков быть похожим, маньеристы доводят до абсурда (вспомнить ту же «Мадонну с длинной шеей» Пармиджанино). Такое странное «обращение» с реальностью долгое время вводило в заблуждение (считалось, что подобные опыты были последствием деградации живописи и потери мастерства) и стало причиной того, что маньеризм как художественное явление был оценен лишь во второй половине XX столетия(авт.)

формируется благодаря абстрактному художественному приему - особому способу неизобразительного, ритмичного построения, которое наложено на предметно-изобразительный ряд. Одна из последних картин Караваджо[86] - «Смерть Марии», является подтверждением той мысли, что для выражения определенных смыслов художник прибегает к парадоксальным, зачастую абстрактным приемам. Огромная драпированная красная материя, необъяснимо появляющаяся в верхней части картины, здесь ни что иное, как символическая попытка художника выразить непостижимое, странное чувство иного мира. Интересно, что на это обратил внимание Ж.Делез, говоря уже об искусстве барокко. Он сравнивает складки с партитурами поверхности и называет барокко абстрактным по преимуществу, так как оно пытается на земле, на уровне почвы постичь «текстуры материи». «Материя образует фон, а складки - его проявления(манеры)»[87] . Нагромождение, неистовство материи в барочной живописи, где материал обретает значимость сам по себе и получает совершенно иное истолкование, приближает нас к эстетическим концепциям XX века[88]. Подобная «автономия» материи, обретающей самостоятельное существование в живописном произведении Барокко, могла быть свидетельством того, что ощущение потенциала, скрытого в абстрактном методе, открывающим возможность для выражения неких смыслов, предчувствуемых, но не способных быть выраженными в образах предметного мира, было знакомо художнику любой эпохи.

Острое и всеобъемлющее внимание к миру субъективного, стремление выразить невыразимое, имеет истоком искусство романтиков, рожденное воображением, для которого были условны и тематические, и жанровые, и стилистические границы.[89] Романтическое сознание, во многом предопределившее направление поисков в искусстве, философии и психологии XX столетия, было еще далеко от идеи полного отрицания фигуративности. Но именно в этот период зарождаются идеи, ставшие решающими для позднейших поисков в искусстве.[90] Ф.Шеллинг в «Философии искусства» пишет: «искусство не стремиться в своих

---

[85] Шпенглер О. Музыка и пластика// Шпенглер О. Закат Европы.М.:1990.С. 312

[86] Интересно заметить что именно Караваджо зачастую называют «отцом европейского реализма»(авт.)

[87] Ж.Делез .Сгибы в душе// Ж.Делез. Складка. Лейбниц и барокко. М.:1998.С.140

[88] Имеются ввиду теории об автоматическом в искусстве (авт.)

[89] Романтической идее открытого, разомкнутого, не скованного системой и канонами творчества сопутствовало ощущение еще не измеренной глубины жизни. Но в такой свободе таилась и опасность - недаром еще Гегель окрестил вольность романтического субъекта "безумством самомнения"(авт.)

[90] Эпоха романтизма в недрах романтической эстетики подготовила основные идеи не только для реализма X1X века, но и нового искусства века 20-го. Романтизм был этапом, в котором впервые очень активно и определенно заявляется право автора на субъективное понимание смысла явлений и на субъективную трактовку образа (безусловно, в эпоху романтизма трудно говорить в полном смысле слова о «трактовке образа» . Романтики лишь заявили о том, что будет реализовано много позже). И.-В.Гете, пытаясь объяснить сложную ситуацию современности, в одной из своих работ называет существующую эпоху временем обыденной прозы, растворенной в повседневности, где чувственность как основная категория восприятия бытия пришла на смену разуму и воображению предыдущих эпох. Дальше, считает немецкий мыслитель, «только смятение, противоборство и распад». Гете предлагал следующую характеристику эпох духовного развития , как «первичных начал, глубоко рассмотренных и удачно поименнованных»:

пластических произведениях состязаться с соответствующими порождениями природы во всем том, что касается реального…художник должен снять покров с недр природы.» [91]. Романтики, противопоставлявшие сухому академическому искусству французской революции в своей попытке достучаться до человеческой сути свое иное мироощущение, были близки идее освобождения искусства от натуралистичности изображения. Субъективность занимала в их творчестве все большее значение, к примеру, на полотнах К.-Д. Фридриха мы сталкиваемся не с обыденным пейзажем, а с передачей некой таинственной жизни, в которой словно запечатлен опыт ращения кристаллического космоса из природы.. «Невыразимость» смыслов как попытка живописным путем приоткрыть тайны мира проходит через все творчество Фридриха, заставляя нас задуматься о внутреннем методе подобного искусства, ибо пейзаж Фридриха это не констатация природы, а выявление неких неслышимых истин через него. «...Геологические сны, которые могут снится только кристаллическим существам, в них нет места человеческому участию. Один удел: молитва, благоговение и скорбь...»(В.Подорога)[92].

Внутреннее пространство человека как тот действенный мир, который заслуживает внимания художника, открывает свои новые и интересные стороны также перед идеологами символизма, венчавшего романтические поиски в искусстве. Художники-символисты во многом противопоставляют свою утонченную эстетику темному и таинственному самопогружению романтиков. Противопоставив свой дендизм романтическому уединению Э.Т.А. Гофмана и И.В. Гете, они, тем не менее, были прямыми наследниками последних. Генеральная идея и тех, и других – постижение и создание иной реальности[93],

---

Поэзия	Народная вера	Деятельно	Воображение
Теология	Идеальное возвышенное	Священно	Разум
Философия	Разъясняющее снижение	Умно	Рассудок
Проза	Растворение в повседневности	Обыденно	Чувственность

Все вышеописанные «эпохи» предшествовали у Гете хаосу и распаду современности. / См. Гете И.-В. Эпохи духовного развития// Гете И.В. Об искусстве. М.:1975.С.430.

Вслед за Гете Вагнер предлагал иные пути выхода из ситуации современности в своей теории Gesamtkunstverk, где искусству пришедшему к кризису непонимания, что в значительной мере обусловлено буржуазной гегемонией искусства как «частного дела», сведенного до уровня развлечения, он противопоставлял свое синтетическое понятие, способное привести к единству и забытой экспрессии выражения, черпающей начало в греческой трагедии.../ См. Вагнер Р. Произведение искусства будущего// Вагнер Р. Избранные работы. М.:1978. С.167

[91] Шеллинг Ф. Философия искусства. М.:1985. С. 212-230

[92] Подорога В. Выражение и смысл. М.: 1994.

[93] Сомнения, возникшие среди теоретиков искусства относительно правомерности развития искусства в русле традиции, основанной на подражании природе, начиная с Платона , волновали мыслителей и в XVIII веке. Лессинг в одной из своих работ писал : «...или подражание природе не должно быть принципом искусства, или, если ему следуют, искусство перестает быть искусством или, по крайней мере, становится не выше того, которое на гипсе хочет изобразить разноцветные жилки мрамора...»/ Лессинг Г.-Э. Гамбургская драматургия/ И Дидро, и Батте, и Шефтсбери, и Гедер постепенно приходят к иному пониманию подражания. В 1788 году появляется трактат Карла-Филиппа Морица « О подражании, творящем прекрасное», где впервые после мыслителей поздней античности и ранней патристики, художник понимается подражающим природе в самой ее деятельной сути, понимаемой как принцип созидания. Наконец подлинный художник должен не довольствоваться наблюдением за

противопоставление своего внутреннего мира внешнему.[94] Подобный подход был близок к пониманию творчества в XX веке. Лишь отсутствие свободы, которая была предоставлена художникам XX века, было препятствием на пути к более раннему появлению абстрактного живописного языка как самостоятельного направления в искусстве.

Таким образом, художественный прием, лежащий в основе выявленного нами абстрактного художественного метода, входил в творческие системы многих художников и имеет на самом деле долгую художественную историю. Мы обнаруживаем подобный подход в арабской и китайской каллиграфии, японской керамике, в орнаменте, а так же в некоторых формах примитивного искусства, явившегося источником вдохновения для художественных поисков XX века, как в Европе, так и в Америке. Но основные свойства абстрактного метода проявляются с появлением масляной живописи, ставшей в XX веке первой «абстрактной» техникой и создавшей новые условия для выражения иррационального. В истории художественной культуры мы часто сталкиваемся с элементами проявления частично абстрактного метода художественного мышления, прибегающего к абстрактному художественному приему - особому способу неизобразительного, ритмичного построения, которое наложено на обычный изобразительный ряд.

Таким образом, неизобразительные приемы существовали в искусстве всегда - художники старались найти ответы на вопросы о внешнем мире не копируя видимое, а пытаясь добраться до сути явления - стремление, которое объясняло поиски художников и мыслителей, настойчиво пытающихся найти средства запечатления внутреннего и иррационального.

1.3. Историко-художественные предпосылки возникновения абстрактного искусства и его основные тенденции.

Для преодоления грани между фигуративностью и абстракцией был проделан огромный интеллектуальный труд в Европе - ранее уже упоминались имена И.В.Гете,

---

природой, а «брать ее за образец и творить как она». «Мимесис» в данном случае понимается «как поэсис» /Цит.по Тодоров Ц. Неудачи подражания // Тодоров Ц . Теории символа.М.1998.С.160/ Очевидно и по этой причине многие пытались иначе трактовать сами понятия «подражание» и «прекрасное», но, тем не менее, вероятность спонтанного и свободного от диктата внешнего мира творчества была недостижимой до начала нашего столетия.(авт.)

[94] Интересна мысль о том, что «...в эстетике романтизма свобода творить, черпая из любого источника, широко раздвигала границы авторской фантазии. В то же время она обременяла художника быстро растущей личной ответственностью, постоянно тая в себе опасность неуправляемой оригинальности, которая в XX веке ломает устойчивые границы не только художественного образа, но и искусства как такового...»/ Кудрявцева С. К вопросу абсолютизации творческого метода художника XX века. История одной полемики. //Искусство XX века. Итоги столетия. Тезисы докладов международной конференции. Спб.ГЭ.1999.С.27

В.Воррингера, Ф.Ницше, А.Бергсона, Р.Штайнера. Во второй половине века на теорию и практику абстрактного искусства влияют психоанализ Фрейда и экзистенциализм Сартра, а позже – структурализм и «текстовая» теория культуры. Таким образом, психоанализ, экзистенциализм и теоретическое наследие сюрреализма подготовили почву для возникновения мошной традиции абстрактной живописи века, шедшей К человеку, а не От него. Безусловно, повышенное внимание к человеку в XX веке не могло повлиять на то, что искусство стало пониматься как отображение внутреннего мира автора. Слова К.Юнга о том, что художественное творчество «снизу доверху раздирает завесу, расписанную образами космоса и дает заглянуть в непостижимые глубины становящегося и еще не ставшего» [95] могли быть написаны уже в то время, когда природа искусства и природа человека были кардинально пересмотрены. Именно отсюда повышенный интерес к субъективному, которое постепенно начинает превалировать над реальностью - единственным предметом искусства на протяжении столетий - и в XX веке занимает доминирующее положение. Для появления беспредметной живописи был пройден путь в философии, и будущий стиль имел множество теоретиков, даже не успев родиться. «Ритуал откровения иной иерархии», «исчезновение категорий ума», - множество подобных идей витало в воздухе Европы.

Теоретические основания творчества претерпевают изменения в XX веке. «Нарушаются все твердые грани бытия, все декристаллизуется, распластывается, распыляется. Человек переходит в предметы, предметы - в человека, все плоскости смещаются, все планы бытия смешиваются... Искусство судорожно стремиться выйти за свои пределы. Нарушаются грани, отделяющие одно искусство от другого, и искусство вообще от того, что не есть уже искусство, что выше или ниже его.»[96] О новом предназначении художника возвещает Ф.Ницше: «...Художник уже свободен от своей индивидуальной воли, и стал как бы средой, через которую единый истинно-сущий субъект празднует свое освобождение в иллюзии...» Он , «затосковавший по мистерии и органичности»[97], больше не противопоставляет себя окружающей действительности, подобно бунтарям-романтикам, а вбирает в себя мир, соединяется с ним, прислушивается к своим внутренним ощущениям. По своему позицию творца трактовал М.Хайдеггер : «...в искусстве художник что-то безразличное по сравнению с творением. Он подобен уничтожающемуся по мере созидания проходу, по которому происходит творение...»[98] Так или иначе, понимание творчества как органичного действа процесса мироздания, в котором понятия «творение» и «творчество» переплетаются, а искусство более не украшает или объясняет, но открывает человеку

[95] Юнг К. Психология и поэтическое творчество//Самосознание европейской культуры XX века.М.:1990.С.78
[96] Бердяев Н. Кризис искусства. М.:1918. С.2.
[97] Там же
[98] Хайдеггер М. Исток художественного творения. // Хайдеггер М. Работы разных лет. М.:1990.

истинную сущность вещей, пронизывает многие художественные направления начала XX века.

Все это не могло не отразится на формировании языка абстрактного искусства. Его появлению также способствовало то, что в двадцатом столетии наука впервые выходит из области, интересовавшей одиночек, и становится определяющим фактором развития человечества. Таким образом, новое время, охваченное утопическими идеями и верой в технический прогресс, не могло не изобрести совершенно новой формы. Картина мира кардинально поменялась, как только человечество стало с огромной скоростью отдаляться от мира естественного, расширяя искусственное пространство городов, полностью спроектированных и построенных человеком, пользуясь вещами, созданными людьми и размышляя о понятиях, недоступных сознанию человека, жившего столетием ранее. Человек становится одновременно как мельчайшей частицей мира, так и творцом собственной вселенной.

Из X1X века были взяты и идеи о связи «абстракции» в живописи с музыкой и некоторыми теориями физической природы света. Импрессионисты в конце X1X века первыми начинают вглядываться в мимолетное, а формальная сторона произведения начинает преобладать над классической композиционной основой. У Тернера, Э.Мане и Э.Писсаро пейзаж растворяется в свете, приближаясь к той грани, где остается лишь чистое наслаждение живописной поверхностью. О «музыкальности» много говорил и писал В. Кандинский, предлагая создавать живопись, которая бы «не иллюстрировала музыку», но брала за основы «её ритмы и формы». Г. Аполлинер связывал орфизм Р. Делоне с музыкальными формами искусства. Сам Р. Делоне, опираясь на идеи Ж. Сёра, выработал «световые» концепции абстракции. Ими же увлекались М. Ларионов и А.Лентулов. Таким образом, «световая мифология» позднего импрессионизма, пройдя через стилизацию эпохи Ар Нуво, становилась «абстракцией». Р. Делоне опирался на теории Э. Шеврейля , которым интересовались Э. Делакруа, импрессионисты и неоимпрессионисты. В целом, поиски «говорящих линий», поиски абстрактных структур орнамента, арабески, означали борьбу против имитационности и перспективности, а в конечном счете против изображения реальности.

В России, художники-абстракционисты первой половины века активно интересуются наукой и оккультизмом: теорию четвертого измерения П.Успенского изучал серьезно М.Матюшин, многие представители русского авангарда живо интересовались антропософским учением Р.Штайнера, космологией Е.Блаватской, что не мешало им увлекаться физикой А.Эйнштейна. Ссылаясь на теорию относительности, беспредметники заявляли о стремлении средствами искусства выразить идею четырехмерного пространств (а

поисками четвертого измерения были увлечены некоторые художники и во второй половине века.)

В начале XX столетия интерес к художнику становится иным, индивидуальное, выражавшееся на протяжение веков сначала в мастерстве(идеализация художественного труда и личности творца в эпоху Возрождения), потом в собственном видении реальности своеобразно трансформируется. На рубеже столетия постепенно утверждается творческая субъективность и невероятно возрастает роль зрителя, что приводит, наконец, к отказу от авторства вообще(примером тому бригадное творчество Пролеткульта, коллективное творчество в процессуальных формах искусства в XX веке).

Интересно, что абстрактное искусство, чей апогей пришелся на 20-50-е годы, явилось и своеобразным водоразделом идеологий, и барьером, которое беспредметному искусству, стремившемуся к тотальности, не суждено было преодолеть в XX столетии. С 60-х годов наблюдается возвращение искусства к романтической системе «Я» как творческого центра мироздания. Интересно суждение М.Лифшица по этому поводу, который считает, что «модернистские течения постоянно колеблются между крайностями бунта и восстановлением жесткой дисциплины духа, между новаторством и возвращением к средневековой и первобытной соборности, между абстрактным экспрессионизмом и мнимым возвращением к действительности, к мещанскому вкусу в поп-арте»[99].

Таким образом, абстракция, как уникальное художественное течение, проявляется в XX веке с четкой программой, воплощая максимально те искания, которые были свойственны культуре на протяжении веков. Выражение «иррационального», «скрытого» было объединяющей позицией многих философских исканий, начиная с античности. Также, возникновение абстрактного искусства было подготовлено направлением теоретических исследований XIX-XX веков. XX век, благодаря новым открытиям в психологии и философии творчества, становится тем временем, когда поиски и условия для выражения иррационального полностью сформировались и становятся художественной реальностью. Как художественное направление абстрактное искусство было представлено тремя самыми значительными школами - русской, европейской и американской[100], которые, не смотря на единство формального языка, были различны в подходах и внутренней философии творчества. Используя абстрактный метод как базис, абстрактное искусство в XX веке развивается в нескольких направлениях, выходя в результате за рамки живописи как таковой.

---

[99] Лифшиц М. Модернизм в искусстве/ Лифшиц М. Собр.соч. в 5 т. М.:1988/ Безусловно, это мнение человека, писавшего в условиях марксистско-ленинской эстетики, но, тем не менее, он прав в том, что поп-арт был ироничной реакцией на тотальное засилье абстрактных образов в середине века. Искусство вдруг вернулось к иной точке отсчета(поп-арт), где идеологическом центром творчества был человек , а не абстрактное чувство тотального единения художника , «лишенного собственной роли».(авт.)

[100] Более подробное описание развития школ абстракции в XX веке см. Приложение «Основные этапы развития абстракционизма в мире. Европейские и американские школы”

Но говоря именно о беспредметной живописи, следует заметить что здесь в первой половине XX века различаются две тенденции - абстракция, тяготеющая к интуитивному, экспрессивному, спонтанному выражению или лирическая(В.Кандинский, В.де Куннинг, Дж.Поллок), ставшая концептуальной основой американского абстрактного экспрессионизма и геометрическое, аналитическое направление(П.Мондриан, М. Ротко, Б.Ньюмен).В России определить границы той или иной тенденции достаточно сложно, так как в творчестве многих художников, таких как К.Малевич, А.Родченко, В.Татлин, М.Матюшин, они синтезируются.

1.4. Истоки и развитие абстрактного искусства в России первой половины XX века.

Появление абстракции в России было следствием более глубоких механизмов, как в самом русском искусстве, так и в философско-религиозном мировоззрении русского человека. Россия, унаследовав почти полностью поздневизантийскую культуру, религию и алфавит, тем не менее, сохранила в своем фольклоре и народном искусстве живую память язычества. Альтернативное поздневизантийское мистическое течение, исихазм[101], порывая с общепринятыми церковными канонами в своем утверждении творческого, высшего положения человека в мировой иерархии [102], развился на русской почве и дал ростки, хотя официальная религия покорно и даже несколько идолопоклоннически лишь только наследовала всю византийскую теорию и практику, восприняв каноны и им следуя. В России

[101] Исихазм от исихия(греч)безмолвие, поздневизантийская мистическая практика в восточном христианстве, утверждавшая в лице таких личностей как Макарий Египетский, Клементий Александрийский , и главным образом, Григорий Палама, интеллектуальную непостижимость Бога, полную его невыразимость в обычном мире. Только путем духовной практики, безмолвия, просветления сердца- главного центра духовной жизни в человеке, можно достигнуть обожения, соединения с божеством и озарения светом, что и есть исихая. И. во многом близок мистическому учению суфиев в исламе. В XVI веке, в результате противостояния «заволжцев», сторонников собственно отшельничества и мистицизма, последователей Нила Сорского и «иосифлян», сторонников Иосифа Волоцкого, ратовавшего за религиозно-земское общежительство, победили последние, предопределив т.о. развитие церковного института в России. Исихазм в России – это мистическое мировоззрение, передававшееся в монастырях и пустынях. Путь молчания и отшельничества. /См. Климков О. Опыт безмолвия . Человек в миросозерцании византийских исихастов. Серия Византийская библиотека, Спб, 2001.; Лосский В. Очерк мистического богословия Восточной Церкви, Киев, 1991; Богданов К.А. Очерки по антропологии молчания, Спб, РХГИ, 1998.

[102] Григорий Палама, одним из последователей которого был известный в России старец Серафим Саровский, вознес телесность человека, настаивая на том, что человеческое существо стоит в иерархии выше ангелов именно тем, что ему дано тело для совершенствования в жизни. Творчеству в системе исихазма уделено особое место- Палама говорит, что дар творчества роднит нас с Богом Творяшим, ибо человек способен творить нечто , что не существует в реальном мире : ”человек призван творить и тем возвыситься над миром ангелов...ибо человеческий ум это отображение Вечного Первого Ума...” Бог в исихазме - это источник и праобраз истинной красоты, Он и есть сама Красота / См. Климков О. Опыт безмолвия. Человек в миросозерцании византийских исихастов. Серия Византийская библиотека, Спб, 2001.С.189-200

почти не было церковных мыслителей, подобных византийским Василию Великому, Иоанну Дамаскину или неизвестному автору Corpus Areopageticum. Не создав церковной теории, церковь не могла создать никакой другой философии, кроме почитаемой старой - греческой и византийской. Философии как светской науки, обычно отделяющейся от религиозного знания, до конца XIX – начала XX века фактически не существовало. Роль философии в девятнадцатом веке общеизвестно взяла на себя русская литература, а в 20-е годы XX века роль философов, теоретиков и реформаторов сознания взял на себя русский авангард.

Главная уникальность русского авангарда и причина столь пристального к нему внимания и интереса на Западе в том, что он находился на стыке рационализма Запада, метафизики Востока и неискорененного, неистового язычества самой национальной русской культуры. «Суть стратегии русского футуризма не в отрицании Запада, а в объявлении его частным случаем Востока…Лозунгом русского авангарда стала «сплошность Иного»[103] Обращение к “восточному, скифскому, варварскому” было присуще и русскому символизму, обратившемуся к древнерусской истории, и таким пионерам авангарда как Н.Гончарова, М.Ларионов, братья Бурлюки и другие.

Истоки русской абстракции лежат в народном искусстве, лубке, орнаменте, в деревянной скульптуре, в игрушке - в том, что было не подвержено многочисленным западным влияниям (кубофутуристы, наряду с русскими художниками, изучавшими ремесла в Талашкино, народное искусство внимательно штудировали и повторяли). «…Первоэлементы Малевича- крест, круг, квадрат- основа канонического композиционного строя любой иконы…»[104] Икона также являлась беспрецедентным образцом искусства, которое соединяло художественное изображение, сопрягавшее массу моментов времени одновременно, и текстовое поле- своеобразное толкование. К подобной структуре произведения, соединяющего изобразительность и слово, впоследствии обращаются многие художники-беспредметники в России.

В декоративной деревянной резьбе - узорочье - прослеживаются орнаментальные, лишенные прямой изобразительности восточные мотивы в бесконечности линий и изгибов, что уже не западный орнамент, а восточная орнаментика, влияние которой сказывалось в сложной трактовке символов и в ковровом характере узора. В первую очередь здесь обращает на себя внимание ритм и отвлеченность от предмета на структуру самого полотна - текст то, или орнамент, или роспись. Примером тому - Царские врата церкви Ивана Богослова близ Ростова Великого или Царское место Софийского собора в Новгороде. Также и в керамических народных изделиях явно прослеживается влияние восточного - скифского ,

[103] Деготь Е. Заумный проект// Деготь Е . Русское искусство XX века. М.:2000.
[104] Шихерева О. Беспредметный мир в русском искусстве начала XX века.// Кат.выст. Абстракция в России. XX век. Т.2. ГРМ. Спб.: 2001.

византийского, в через Византию и персидского- искусства.[105]. Каким-то образом, через церковные источники, через византийские и греческие орнаментированные церковные книги - но это выжило и продолжалось в народном и религиозном искусстве. Также, безусловно не могла не повлиять на русскую орнаментику[106] и монгольская синтетическая культура, вобравшая в себя все традиции Востока - от Китая до Персии.

Еще одна причина возникновения беспредметного искусства в России, и его особенность- это игровое начало русской балаганной культуры, которое было подхвачено кубофутуристами и продолжено в условности и знаковости беспредметной живописи, ее балансировании на грани между анализом формы и игрой с формой, в ее синтезе театрального и пластических искусств. В этом с одной стороны было и продолжение народных, фольклорных традиций и обращение к игровой модели сознания, его динамике и ассоциативности /« ....механизм игрового эффекта заключается не в неподвижном, одновременном сосуществовании различных значений, а в постоянном сознании возможности других значений, чем то, которое сейчас принимается.(....)каждое осмысление образует отдельный синхронный срез, но хранит при этом память о предшествующих значениях и сознание возможности будущих...»/[107]. Игра подразумевает отсутствие зрителя и автора[108], она развивается так же органично, как и сама жизнь. В этом смысле русское беспредметное искусство, в своем безразличии к позиции наблюдателя, отсутствии рефлексии в этом смысле, в своем стремлении к анонимности или отсутствию автора в пользу коллективного произведения, предвосхитило поиски модернизма середины века в его процессуальных формах. Обращение к игре как к «народному», массовому языку понятному каждому (а супрематизм в лице Малевича мечтал о своеобразной гегемонии, не менее чем вожди пролетариата мечтали о победе мировой революции) было характерно для кубофутуристов. Игра, народный ритуал, обряд как мистическое заклинание сил природы, ровно как церковная литургия находят продолжение в теоретических идеях К.Малевича, обращавшегося к процессуальности, Действу в искусстве, вне установки на результат.

Оторвавшись от власти классических канонов, русское искусство возвращается к истокам и здесь немаловажную роль сыграли и обращение к народным традициям и балаганной культуре, и контакты с европейским авангардом, и революционные настроения, но ключевую роль в определении четкой специфики отечественной беспредметной живописи сыграла та восточность русской культуры, открыв для себя которую художники

---

[105] См. сборник статей «Русское Декоративное искусство от древнейшего до XVIII века». Т.1. М.:1962.

[106] Для русского фольклорного искусства характерны квадраты и ромбические мотивы, связанные с древнейшим культом солнца. В народном ткачестве, узор из ромбов с ровными краями так и назывался- «круги», «гребенчатый ромб», особенностью этого искусства было преобладание красного цвета (авт.)

[107] Лотман Ю. Искусство в ряду моделирующих систем// Лотман Ю. Об искусстве, М.: 1998. С. 387

[108] «..именно то, что в корне отличает игру от искусства, есть принципиальное отсутствие зрителя и автора. Игра, с точки зрения играющих, не предполагает находящегося вне игры зрителя….»/ Бахтин

пересматривают свое понимание природы творчества. Восток, соединивший в себе метафизику и скрытость истины, которая завуалирована как ключевое ядро в понимании красоты как проводника высших смыслов, более чем проводника прекрасного, был тем внутренним центром, от которого подсознательно отталкивается новое русское искусство, пусть даже внешне преследовавшее иные цели. Религиозная составляющая поздневизантийского исихазма, которую чутко уловил К.Малевич в своем понимании творца как «служителя знаков», а Творчества как высшей «литургии», действа, выражающего те невыразимые истины, которые зачастую чужды человеку, незаметно превалировала во внутренней идеологии русского абстрактного искусства первой половины века. Из восточного византийского искусства, через неофициальные религиозные культы, книги византийских авторов и святых в наше время приходит идея «выражения невыразимого», основа абстрактного художественного метода. Отсюда постоянная склонность русского абстрактного искусства к концептуальности, литературности, излишнему философскому наполнению как к возможности передать истины через искусство. «Всякое изображение делает ясными скрытые вещи и показывает их»(И.Дамаскин).

Русский абстракционизм был концептуален изначально, так как ставил во главу угла визуальное выражение идей, стремясь к переустройству мира. Под последним понималось как промышленное творчество, так и творчество исключительно политическое: во многих текстах К.Малевича философия, политика и искусство слиты воедино. Абстрактный метод художественного творчества, заложенный в искусстве как проводник невыразимых иррациональных идей, становится концептуальной основой русского абстрактного искусства. В России мы наблюдаем очень стремительное развитие абстракта, где живопись проходит путь от трансформации в творчество, разрушающее границы между жанрами и категориями художественного, в литургию как «ритм и темп, выявляющие божество»(К.Малевич, О поэзии), а после переплетается с философией и концептуальным творчеством, где искусство становится текстом, посланием.[109] С другой стороны, живопись сливается с производничеством, о котором Малевич говорил как о «высшем утилитарном разуме», сравнивая его с «чудом»(К.Малевич, От кубизма к супрематизму). Последнее также во много перекликается с пониманием вещи как творения высшего порядка в философии востока, считавшей что «вещь бесконечна во времени и пространстве»[110] .

В довоенном абстрактном искусстве в России можно выделить два этапа, где первый этап представлен поисками выражения абстрактного метода в живописи в таких наиболее

М. Автор и герой в эстетической деятельности//Бахтин М. Работы 20-х годов. Киев: 1994

[109] Что опять же наводит на параллели с восточным пониманием культуры и человека как текста, где человек- «список сакрального текста»/ Брагинский В. Традиционная эстетика Востока –бытие-культура.// Эстетика бытия, эстетика текста в культурах Востока. РАН. М.:1995.

[110] Шукуров Н. Художественное творчество и проблема теодиции // Эстетика бытия, эстетика текста в культурах Востока. РАН. М.: 1995.

ярких направлениях как супрематизм(К.Малевич), лучизм (Н.Гончарова и М.Ларионов), аналитическое искусство(П.Филонов), выросших из первоначальных «будетлянства» и «кубофотуризма» (1910-1915), а второй (1915-1930-е)- есть выход сформировавшейся концепции беспредметного произведения в междужанровость: производничество, промышленный дизайн, и ,как следствие, в творчество, соединившее в себе открытия абстракции и идеологию. На втором этапе развивается русский конструктивизм (В.Татлин, А.Родченко) как концептуальная основа советской архитектуры и дизайна[111].

Таким образом, беспредметное искусство стало базисом для многочисленных поисков в прикладных и пограничных искусствах, так как в самой его основе была заложена возможность тиражирования и способность к широкому распространению. Интерьер, пространственные решения, оформление павильонов и площадей, работа с тканью, с костюмом, моделирование мебели, электроприборов - развитие советского дизайна стало органичным следствием развития супрематизма. Сам К.Малевич пишет, что «..живопись давно изжита, и художник- предрассудок прошлого.....Утилитарный и творящий для обихода разум выходит из ничего – здесь Божество, повелевающее кристаллам выйти в другою форму существования...»[112]. С другой стороны, Н.Пунин пишет о супрематической живописи, что “художественное движение теряет здесь свое значение. Это замкнутый концентрат”[113] Позже, в середине 30-х годов мы зачастую мы наблюдаем как структура беспредметного произведения становилась основой советского художественного произведения, ставившего перед собой идеологические задачи. Так или иначе, мечты Малевича, о «новом экономическом порядке сложения рытвин творческого мозга для совершения своего дальнейшего продвижения в бесконечное», начинают сбываться в новом понимании искусства как транслятора идей идеологами соцреализма.

В России абстракционизм наглядно продемонстрировал путь превращения-преобразования традиционной станковой живописи через формообразование к работе художника в новых областях творчества и в новом качестве. Безусловно, это было рождение технической эстетики и дизайна как художественного акта в первую очередь. Это был выход искусства и творческой мысли в новые сферы конструирования и промышленности. Супрематизм проделал этот путь с поразительной скоростью - за какие-то 10 лет. Причиной подобного рывка было и большое количество художников, занятых в этом процессе[114], какое-то время поддержка новой власти, и ,безусловно, дикий энтузиазм по «переустройству мира».

---

[111] Как считает Е. Деготь, в русском авангарде существовало два этапа. Где первый этап(1910-е) автономизировал художественные средства, а второй этап(1920-30-е) понимает произведение искусства как средство, транслятор идей подсознания/ Деготь Е. Заумный проект// Деготь Е. Русское искусство XX века. М.:2000.

[112] Малевич К. От кубизма к супрематизму// Малевич К. Собрание сочинений, Т.1. М. 1990. С. 167.

[113] Наков А. Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное. Россия- Польша. М.1998.

[114] Два официальных учреждения по изучению формы и цвета - ГИНХУК и ВХУТЕМАС, УНОВИС в Витебске, многочисленные мастерские и школы(авт.)

Это было действительно действенное формообразующее направление, меняющее основной подход и к материалу, и к цели творчества. Русские формотворцы, изобретя новую идеологию искусства, вышли за пределы живописи очень быстро - в силу ограниченности формального живописного языка с одной стороны, и применимости, и даже необходимости, его в сфере технической эстетики, дизайна, архитектуры, декоративно-прикладного искусства.

Безусловно, что «абстракт» в России как законченный образец реализации абстрактного метода мышления, это не только первый пример концептуализма, ярким образцом которого становиться «Черный квадрат» К.Малевича, но и новый виток культуры, где изменение мира понималось через Творчество. Мощное развитие нового искусства во всех областях художественной деятельности от космических городов до проектирования тканей, стало своеобразным апогеем довоенного периода развития беспредметного искусства, так как новая политическая власть довольно скоро осознала некую опасность подобного взрыва в искусстве.

Насколько «родиной» – абстрактного искусства была Россия тяжело сегодня судить, но, тем не менее, первыми «сбросили» предмет и модель с их постамента именно русские художники. Это была общая тенденция - после импрессионизма и кубизма тяжело было не поддаться соблазну деструкции прежней классической формы, чтобы собрать из нее нечто новое. Все более увеличивающаяся условность искусства во всем мире была следствием перелома художественного языка, перестройки художественной системы текста произведения.[115] Тенденция расшатывания формы в искусстве была общеевропейской на рубеже 19 и 20 веков - на границе эпохи романтизма и века научно-технической революции, новых ритмов и открытий. Идея беспредметного искусства к началу XX века уже возникла в мире и витала в воздухе, а революция и революционные настроения в России явились катализаторами этого процесса. На рубеже веков, известном периоде способствующем творческим экспериментам, близко к абстрагированию форм подходят В.Милиоти, Н.Гончарова, М.Ларионов, П. Уткин, К.Юон и С.Судейкин, конечно же, М.Врубель. Кроме того, более или менее все художники, кто испытал влияние символизма, были зачарованы структурой и недосказанностью абстрактной живописной плоскости, оставляющей всегда в себе что-то от первоначального “творения”, импровизации. Уже даже в социальной структуре русского символизма были видны будущие черты авангарда - Камила Грей, говоря об

[115] Ю. Лотман пишет: «...сама антитеза естественность- условность возникает в эпоху культурных кризисов, резких сдвигов, когда на систему смотрят извне – глазами другой системы(....)причем странное или чужое искусство, играя революционную роль, может восприниматься либо как примитивное, либо как усложненное, но чаще всего оно следствие расширения культурного ареала(...)Первое- происходит пространственное вторжение культур, второе- вторжение культур прошедших эпох..». / Лотман Ю. Искусство в ряду моделирующих систем// Лотман Ю. Об искусстве, М.: 1998.

объединении “Мир искусства” отмечает “концепцию искусства как единого целого, общий источник вдохновения независимо от способа выражения”[116]

Интерес к неопримитивизму, фольклорному искусству был очевидным и всеобщим в 10-20 годы в художественной среде. В 1912 году Н. Гончарова провозглашает : ”...кубизм это положительный феномен, но не новый. Скифские каменные изображения, разрисованные деревянные куклы, продающиеся на ярмарках – все это те же самые кубистические работы[117],” Александр Шевченко пишет: “Простая, лишенная излишней усложненности красота лубка, ярость примитивизма, механическая точность конструкции...это наш пароль и девиз”[118] К.Малевич считает, что в искусстве «народ всегда грамотен был и будет» и что примитивы крестьянства являются «весьма ценными, ибо в них уже три творения: мы видим истину изображения, примитив истины и непримитив искусства»[119] . А.Шевченко, Н.Гончарова, М.Ларионов, а также В.Кандинский[120] и другие знаковые фигуры русского авангарда, подняли на небывалую высоту художественную форму русского народного искусства- иконы, лубки, доски, подчеркивая их истинную ценность и живописную красоту.[121]

Лозунг «Искусство для народа» был с энтузиазмом подхвачен русским авангардом как способ поиска новых форм и возможностей, где понятное искусство есть искусство простое, знаковое. Авангард начала века использует путь упрощения, схематизации формы для того, чтобы выйти на новый семантический уровень художественного языка – «чем скупее, тем характеристичнее». Но как выяснилось в 30-х, когда русский авангард был объявлен “формализмом”, простота этого языка была слишком сложной для тех, кто предпочел в итоге вернуться к реалистической традиции художников-передвижников.

В России абстрактное искусство развивалось необычным путем. Несомненно, «беспредметничество» было определяющим лицом русского авангарда первой половины века, и перечислять в данной работе всех тех, кто внес свой вклад в развитие русского абстракционизма, было бы довольно сложно. С началом первой мировой войны в Россию возвращаются из-за рубежа русские художники, и именно 1914 год считается точкой отсчета русского авангарда. Первые абстрактные композиции Кандинский создал, еще не зная П.Пикассо и Ж.Брака в 1907-1909 годах, а знаменитые “Импровизации” датированы

---

[116] Grey Camilla. The Russian Experiment in Art 1863-1922 . London.:1962.

[117] Письмо Гончаровой 1912 года// John Bowlt, Russian Art of the Avant-Garde, Theory and Criticism 1902-1934, NY.:1976. P.78

[118] Александр Шевченко. Неопримитивизм: его теория его возможности, его достижения, Москва. :1913.

[119] Малевич К. Искусство. О субъективном и объективном в искусстве или вообще // Малевич К. Черный квадрат. Спб, 2001

[120] Дискуссии В.Кандинского о связи примитивизма и истинности искусства (См. В. Кандинский О духовном в искусстве)были частью оживленных дебатов о значении художественного творения во всей Европе.

[121] Вторая Всероссийская Выставка Народного Искусства в С. Петербурге, выставка заново открытых и отреставрированных икон, организованная Институтом Археологии в Москве, а также выставка Русского Народного Искусства и Ремесел в Парижском Осеннем Салоне (все выставки 1913 года)

1910 годом. Скандальная выставка кубофутуристов “Ослиный Хвост ” была проведена в Москве в 1912 году, а опера “Победа над солнцем”, созданная К.Малевичем, А.Крученых и М.Матюшиным и ставшая “программным” произведением супрематизма была представлена публике в 1913 году. В 1915 году супрематизм уже громко заявляет о себе выставками “0.10” в Петрограде, “Цель” в Москве и др. Теория «зауми», как над-индивидуального, над-рационального яыка становится центральной идеей К.Малевича, М.Матюшина и А.Крученых, а идея «всечества», выдвинутая И.Здневичем в 1913 году, становится определяющей идеологией русского абстрактного искусства, стремившегося к небывалому космополитизму. «русские «всеки» обьявили себя победившими время и пространство…художник должен черпать из любых источников»[122]

В России в 10-30 годах XX века были условия, позволившие ей сделать огромный шаг в направлении абстракции и формотворчества – революционные настроения, а потом свершившаяся революция. В XX веке не было в мире страны с такой яркой, как тогда казалось, перспективой, которая открывалась России и русскому искусству. Событие, оказавшееся страшным и фатальным для всей страны впоследствии, в те годы явилось мощнейшим импульсом к поиску нового языка, новой эстетики, нового искусства. Россия была одержима строительством, футуристическими идеями, страстью и тягой в будущее. Безусловно, это была утопичная позиция, но какое-то время это позволило искусству в нашей стране сделать сильный рывок, и немаловажная причина тому была в том, что идеологами этого развития стали в первую очередь индивидуальности такого масштаба как К.Малевич, В.Татлин, А.Крученых, А.Родченко и др. Их руками и мыслью искусство вышло на улицы, на площади, за пределы земной орбиты, «в массы». Более того, всегда полезно помнить слова Ле Карбюзье, о том, что “ утопия это лишь реальность завтрашнего дня, и сегодняшняя реальность- это вчерашняя утопия”[123]

Вместе с 1917 годом появляется и плеяда молодых критиков и теоретиков, поддерживавших новое искусство, хотя и сами художники, такие как А.Экстер, О.Розанова, И.Пуни и К.Малевич теоретически обосновывали новые принципы искусства. О.Розанова, известная всему миру как одна из “амазонок” авангарда, пишет: “...новый базис утверждает самодостаточность нового искусства...принципы, неизвестные до сих пор утверждают новую эру в творчестве- эру чисто художественных достижений...”[124] Н.Пунин, Б.Арватов и Э.Голлербах были одними из тех, кто приветствовал рождение целого поколения русского авангарда. Н.Пунин в своем цикле лекций взывает к критике, “которая была бы научной, а не

имели огромное значение в изменении отношения и в переоценке фольклорного искусства.

[122] Деготь Е. Заумный проект// Деготь Е . Русское искусство XX века. М.:2000.

[123] Le Corbusier, Urbanisme (The city of tomorrow).

[124] Розанова О. Основы нового творчества и причины его понимания// Союз Молодежи, Санкт-Петербург, 1913 –3, С.20

так, как раньше, литературной..[125] ", а Б.Арватов пишет : "...станковое классическое искусство умерло вместе с обществом, которое его породило. Пре-революционная станковая живопись и скульптура были продолжением Эго художника, и по этой самой причине были враждебны коллективному обществу."[126] Многие из нового поколения критиков[127] отвергали индивидуальность художника в новой системе искусства, или, по крайней мере, пытались уменьшить ее до минимума.

Николай Пунин фактически был одним из нескольких критиков, кто считал и анализировал картину почти что математически. В своих циклах лекций 1919 года он сводит процесс творчества к формуле: S(Pi+Pii+Piii+P...)Y=T, где S равняется сумме принципов(P), Y- это интуиция, а T – художественное творчество. Он утверждал, что единственный путь творчества это приложить интуицию художника не к конструкциям уже известным, но к системе понятий и эстетических принципов, которые формируют субструктуру любого изобретенного феномена. Он подчеркивал, что любая новая художественная идея в долгу перед канонами искусства, таким образом, расходясь в главном с первоначальной эстетикой ПролетКульта. Он считал, что новые художники в их неведении либо полагаются полностью на интуицию, либо абсолютно отрицают ее, таким образом не создавая ничего оригинального[128] (например Любовь Попова считала, что "максимальная конструктивность или энергия, должна быть критерием отличающим хорошую живопись от плохой " [129]). Будучи одним из немногих в этом поколении "низвергателей всего", Пунин полагал -в чем-то перекликаясь с понятием творчества Т.Элиота[130] – что новое искусство должно базироваться на ранее известных принципах искусства. В противоположность его точке зрения, эстетика ПролетКульта призывала создавать массовое, машинное, всеобщее искусство и в живописи, и в литературе, полностью порывающее с прошлым. Натан Альтман утверждал, что "…футуристическая картина живет коллективной жизнью, только футуристическое искусство это искусство пролетариата"[131]

В.Кандинский и К.Малевич в начале века заложили базовые теоретические основы беспредметного творчества. В.Кандинский иррационален, ссылается на бессознательное и интуитивное, на демонический голос «внутреннего диктата», сохраняет связь с эстетикой психологического состояния символистов.. Для него абстракция – это не мировоззрение и

---

[125] Пунин Н. Циклы лекций. Петроград, 1920. С.63.
[126] Bowlt John. E, Russian Formalism and the Visual Arts// 20th Century Studies. Russian Formalism, edited by Stephen Bann and John Bowlt, 1973.
[127] Такие как Арватов, Чужак и , в меньшей степени, Пунин
[128] Пунин Н. Циклы лекций. Петроград.: 1920.
[129] Попова Л. Вступление к каталогу к 10-й Государственной Выставке "Беспредметное творчество и супрематизм", Москва, 1919. С.23-26.
[130] Как известно Элиот не был поклонником выказывания Личного в искусстве, считая, что великий артист покидает сковывающие его границы «Я» через безразличное изучение и , даже, повиновение традиции// T.S. Eliot, Tradition and the Individual Talent., in Selected Essays, NY, 1932, 3-11. Electric Library.
[131] Альтман Н. Футуризм и пролетарское искусство// Искусство Комунны, 1918-2.

новый порядок, как для К.Малевича, а мистика природы.[132] Точка зрения К.Малевича была отличной, он творил искусство, но вместе с тем параллельно он создавал мистическую практику, отталкиваясь от собственного понимания высшего, наддуховного служения - своеобразной литургии. «В чем выражается дух- в звуках, в знаках, чистых, без объяснений, - действо. В действе служения мы видим движение знаков, но не замечаем рисунка, который рисуют знаки. Всякое движение знака идет по рисунку, который в пути своей траектории образует графику духовного состояния...служитель знаков явлен Богом, таким же таинственным и непонятным. Он становится природной частицей творческого Бога...»[133] Слова К.Малевича необычайно точно перекликаются с понятием творчества в традиции исихазма, где человек творящий близок Богу, стремясь в своем творчестве к совершенству, и с идеологией строителей социалистического реализма, где с «понятием творчества ассоциировались такие определения как витализм, стихийность, органичность…творчество ассоциировалось с духовным порывом, преодолевающим косность материи».[134] «Человек – организм энергии, крупица стремящаяся к образованию единого центра»(К.Малевич). Тогда как В.Кандинский погружался в глубины мира, К.Малевич стремился к выходу за пределы искусства к творчеству всеобщему - к служению, к полифонии, в которую были бы включены все. Для него искусство было своеобразной религией, но похожий мистический суррогат – массовую идеологию - создавали и большевики, и националисты.

К.Малевич в своем манифесте супрематизма (1915)настаивает, что все беспредметные формы имеют смысл лишь в тот момент, когда им дают жизнь, то есть когда художник избирает новую концепцию пространственного существования, чем был супрематизм для него. “...В искусстве нужна истина, а не искренность.”, пишет К.Малевич в своей работе “О супрематизме”, отделяя таким образом свою позицию от художников, кто , подобно Василию Кандинскому, обращались к интуиции, внутреннему эмоциональному миру. Понятие “истины” же предполагало плоскость более обширную, нежели чистое искусство. Сам по себе К.Малевич был одновременно творец и дитя идеологии, продукт и органичное звено системы. К тому же не стоит упускать из виду и потенциально религиозное мировоззрение русского человека. Телеологическая логика всегда запрограммирована внутри самой культуры и культура воспроизводит саму себя, свое рождение, устройство, и человека в этой системе. Что было характерно для религиозных представлений русского человека, их несколько восточный созерцательный характер - отрицание «Я»(отсюда коллективизм,

---

[132] "…Искусство выходит из границ, в которые его хочет втиснуть время, и указывает содержание будущего…Не все видимо и допустимо или, лучше сказать, под видимым и допустимым лежит невидимое и недопустимое. Мы стоим ныне на пороге времени, перед которым все более ясно обозначается одна – и только одна – ведущая в глубину ступень. Во всяком случае, мы предчувствуем ныне, в каком направлении нога должна искать эту следующую ступень. И это – спасение…/ Кандинский .В. Точка и линия в плоскости // Сб. Синий всадник. М.:1992.

[133] Там же

[134] Бобринская Е. Искусство и воображение масс// Художественный журнал, 2001-36.

«соборность», за которую так держались славянофилы- А.Хомяков, К.Аксаков, а также К.Леонтьев, В.Розанов, кн. Трубецкой), растворение в окружающем, внутреннее «делание» (исихазм), в противовес активному, личностному началу католицизма. Вышел ли авангард из подобного отрицания «Я» - отчасти. Проблема анонимности уже поднималась и ранее - безусловно, фактов анонимности произведений не было, но бригадное, коллективное творчество, следствием которого было авторство 5-10-ти и более человек являлось некоторым продолжением древнерусской традиции творчества без автора и с другой стороны - коллективного авторства. И в первом и во втором случаях автор растворен в «служении», он часть чего-то целого, того, что над ним.

Многие художники в начале 20-х начинают экспериментировать в пограничных областях искусства - в фарфоре, текстиле, архитектуре. А.Родченко, Л.Попова, Н. Суетин, В. Татлин, ровно как и К. Малевич, занимаются развитием «формотворчества» как всеобьемлющей эстетической концепции, способной стать основой любого художественного творчества. Производничество, как выход в «утилитарное», был специфической чертой русского абстрактного искусства. Если посмотреть на проблему абстрактная живопись - производничество более глобально, то напрашивается следствие, что в поиске диалога, соучастия абстракция как акоммуникативность пытается в изобретении вещей и новых форм находить общий язык с миром. То, что многие считают упадком и исчезновением абстракции как направления, есть лишь трансформация ее в соответствии с новым языком времени в эпоху «технической воспроизводимости». Перерождение абстракции как живописи стало истинным рождением абстракции как формотворчества, перешедшего на новый, иной уровень коммуникации.

Культурная политика в середине 20-х меняет свое направление- А. Луначарский, нарком просвещения, определявший судьбы искусства до 1929 года и ранее поддерживавший новую живопись, приходит к выводу, что радикальные направления непонятны народным массам.[135] С начала 20-х годов начинается новая культурная политика- попытки адаптировать фольклорное искусство к принципам пролетарского искусства, так как старания распространять революционные идей путем формалистической живописи и абстрактных монументов провалились. Начинается массовая программа по поддержке

---

[135] Он осознавал, лучше чем остальные политики, связь между старанием нео-примитивистов и футуристов “разобрать на болты и гайки” дореволюционное про-классическое искусство и так же необходимые в тот момент эксперименты конструктивистов по внедрению искусства в каждодневную жизнь. “Динамизм и методы коллективной творческой работы , которые характеризуют футуристическое искусство абсолютно точно определяют вид взаомоотношений, которые пролетарское искусство должно создать в художественном творчестве”/Луначарский А. Статьи об искусстве.М: 1986./ Но тем не менее, новое искусство оказалось слишком “искусством” для нового государства, нуждающегося еше в более мощной и легко-воспринимаемой пропаганде.

ремесел в Мстере, Холмогорах, в Сергиевом Пасаде, и по организации народных кружков и студий[136].

Живопись в начале 30-х годов переживает тоже странную трансформацию, меняется и структура абстрактного произведения. Для второго этапа довоенного искусства характерны синтез жанров, синтез изображения и текста, использование в качестве формальных элементов картины фигуративных изображений. Возвращаясь к традиционности и внешней изобразительности, художники сохраняют абстрактную структуру произведения, где «Я» полностью поглощено «МЫ». Здесь видно ни одного предмета, ни одного лица, ни одного отдельно взятого объекта изображения - все равно и все безлично, как то очевидно в работах С.Лучишкина, С. Лучинского и группы «Электроорганизм [137]. Перед нами стройные колонны, все та же синхронность, серийность, ритм абстрактной живописи, но это уже люди, а не «архитектоны» и пространственные кубы супрематизма. Парадоксально, но в самой живописной структуре это произведение беспредметной живописи, где абстрактный метод воплощается реалистическими изобразительными средствами в отличие от предыдущего периода авангарда и ясно читается во внутренней структуре произведения как транслятора идеи. Только в отличие от супрематизма, пытавшегося воплотить концепцию «живописного» так такового, в произведениях советского периода внутренней концепцией становиться идеология .[138]

Интересно, что использование абстрактного метода в те годы сочеталось с методом реалистическим, примерно по такому же принципу, как это было известно истории искусства. Например, творчество А.Дейнеки, сложившееся после кульминационного периода довоенного абстрактного искусства, впитало в себя ряд его методов. В его искусстве формальные принципы выражения нередко подчиняют себе предметный ряд с явной ориентацией на создание общего эмоционального впечатления, передачи некого внутреннего заряда, но никак

---

[136] Мастерские в Палехе и Федоскино применяют ранее иконную технику и структуру миниатюры для изображения революционных сцен и портретов вождей. Подобная ситуация применения фолклорной техники и структуры изображения наблюдается и в фарфоре, и в оформлении агитационных поездов, и в плакате. Например, Окна Роста (Маяковский,Альтман, Лебедев и др) в своих агитационных плакатах используют фигуры, структурно схожие с русской деревянной игрушкой, а также композиции, основанные на композициях лубочной живописи. Пропагандистские выставки подобного фолклорного искусства, синтезированного с политическими идеями, проводятся в Вене, Милане, Праге, Лейпциге и Стокгольме/ Подробнее: Подробнее см. Hilton Alison L. Remaking Folk Art: from Russian Revival to Proletcult //New Perspectives on Russian and Soviet Artistic Culture. Selected Papers from the 4th World Congress for Soviet and East European Studies, Harrogate, 1990.P.80

[137] Например, Лучинский С.А, Массовый праздник(1932), Лучишкин С. Шар улетел(1926), Яковлев В. Белые Ночи(1931)ГТГ.

[138] Помимо художников ОСТа, разрабатывавшего принципы новой советской эстетики, появляется группа проекционистов, разрабатывающих систему живописи «после геометрии». (группа «Электроорганизм», в которую входили Никритин, Редько, Лучишкин, Тышлер, Лабас). Декларацией «Электроорганизма» было соединение экстремального техницизма с мистикой тела(1922). Формализированные полотна группы «Электроорганизм» были продолжением абстрактной традиции в своей структурной основе, использовавшей все составляющие беспредметного произведения.

не попытка портретирования реальности.[139] А.Дейнека являл собой новый тип «человека-художника-системы», но в отличие от так или иначе свободно творящих супрематистов, восхищающихся миром будущего и романтически его воспевающих, он к ней уже принадлежал. И он рисовал уже не будущее, а существующую систему без человека, или иными словами систему, использующую человека как структурное звено, необходимый составляющий элемент (его известное произведение «Оборона Петрограда(1927 г.)» могло бы быть иллюстрацией тому). Новая живопись конца 20-30х[140] отказывает художнику в его индивидуальной творческой позиции, это искусство системы, где каждое мыслящее существо подключено к коллективному подсознанию общего. Как мечтал М.Горький, «все очи –как огненные искры одной большой души»[141].

В 1932 году выходит постановление «О перестройке литературно - художественных организаций» и складывается "канон советского человека», улыбающегося составляющего организма системы. «Беспредметное» тело авангарда, стремившегося к созданию нового индустриального человека, в искусстве сталинизма становится «объективно прекрасным и даже священным»[142]. Но с другой стороны, в архитектуре открытия формотворчества были прочны и основательны, примером тому творчество бр. Весниных, и спортивные арены и киоски В. Кринского. К.Малевич утверждал, что архитектура это степень наибольшего освобождения человека от веса[143], а неоклассицизм был явлением интернациональным в 40-е годы. За исключением сталинского ампира в конце 1930-50, что было в общей сложности меньше 10-ти лет, архитектурная традиция было сильна и жива, и уже в 60-е и в 70-е годы мы наблюдаем прямое продолжение формотворчества авангардистов 20-х. - спальные районы и типовые здания -ячейки, о которых мечтали революционеры-конструктивисты,

---

[139] Его произведение «Бег»(1934), где человеческое тело это только формальный элемент новой реальности, некое составляющее звено общего, завораживающего зрителя движения или «Механизируем Донбасс»(1930), произведение соединяющее плакатную агитационность и формальный живописный подход.

[140] По своему трагизму, совершенно уникальной смысловой и композиционной структуре, новизне и неординарности подхода - если вспомнить "Асфальт" или обложку для "Нового ЛЕФа" А.Родченко(1931) или плакат "Страна должна знать своих героев Г. Клуциса(1931)- произведения этого времени не имеют аналогов в мировом искусстве, продолжавшем развиваться по законам модернизма. Вернувшись к фигуративному искусству, но сохранив и еше более усовершенствовав его формальную структуру, используя монтаж, соединение текста и знака, новые ракурсы и сюжеты художники , даже после ужесточения культурной политики, продолжают создавать уникальнейшие произведения, близкие к поискам концептуального западного искусства 70-х. Равно как уникальна и живопись А. Тышлера, С.Лучишкина, Н. Денисовского, А. Древина. Это живопись после беспредметной живописи, увлеченная именно формальной структурой произведения, использующая агитационные сюжеты лишь как новую, необычную тематику в творчестве, как например "Плавка стали"Денисовского(1930), "Бойня"А.Тышлера, "Площадь с пионерами"А. Лабаса.

[141] Цит. по Бобринская Е. Искусство и воображение масс// Художественный журнал, 2001-36.

[142] Жижек С. Заметки о сталинской модернизации// Художественный журнал, Back in СССР , 2001-36.

[143] Апофеозом стали эскизы Дворца Советов- смелые, экспериментаторские, с явно космическим размахом(бригада ВОПРА,1931 год, Алабин, Керра, Мордвинов и др,; бригада САСС, Лавров, Александров, Кузнецов, 1931) Интересны проекты Иофана и Бронштейна-стилистически это уже архитектура 70-х годов, хотя делалось все в 30-е годы.

столь знакомые однотипные киноконцертные залы в каждом городе, мемориальные комплексы. У нового искусства 30-х были иные задачи- оно делалось именно для масс и должно было «гипнотизирующим седативным препаратом». Тоталитарное искусство этого времени в Советском Союзе и Германии схожи - эти оба общества начинались с концепции нового человека.[144]

Таким образом, то что было позже воплощено в искусстве революции, было подсознательно заложено в отечественной художественной практике: испокон веков творец в России не наблюдает мир, а старается изменить его. Эта позиция творчества была сполна реализована в русском абстрактном искусстве, взявшем на себя ответственность изменить мир и человека в нем. Оторвавшись от принятых канонов в изобразительности, русские художники мгновенно обращаются к базовым задачам природы творчества, и кардинально меняют представление о ней. Более того, что является специфически русской чертой, они возлагают на творчество несвойственные ему задачи. XX век- проявление русского «подсознательного» в культуре, до этого в основном подчинявшейся западному образцу, где искусство, даже если оно сугубо субъективно, лишь отображает реальность и внутренний мир художника. Русская довоенная абстракция стала творчеством, соединившем в себе две вещи: активное личностное начало (в созидании собственной вселенной живущей по новым законам и в новом пространстве - от живописной плоскости до космических архитектонов), и в то же время личность художника стремилась к растворению в мире, «действе», огромной литургии(своеобразный антисубъективизм, свойственный во многом русскому абстрактному искусству и в послевоенное время). Постоянные сравнения художника-творца с богом творящим, например, в теоретических работах Малевича, могли бы охарактеризовать такую позицию как незаметного, но все создающего творческого центра. Таким образом, несмотря на постоянное присутствие религиозных терминов в тех же теоретических трактатах Малевича, это была позиция атеистическая, ставящая человека-творца единственным креативным центром мира.

Таким образом, в России мы наблюдаем стремительное развитие абстрактного метода в изобразительном искусстве. Русское абстрактное искусство было концептуально изначально, о его связи с отечественной философией говорилось не раз. Действительно, особенностью русского искусства была всегда его нравственная ориентация: оно стремилось к изменению человека и окружающей его реальности. Поэтому *идеологичность* стала отличительной чертой русского беспредметного искусства. Довоенное абстрактное искусство в России имело два этапа, где на первом мы наблюдаем становление беспредметного языка в живописи (1910-1915), а на втором(1915-1930е)- выход сформировавшейся концепции

[144] В Германии - с суперчеловека Ницше и мощи Вагнера. В России были другие, но тоже всем известные теоретики, отчасти - славянофилы, воспевавшие коллективное начало и соборность русского народа.(авт.)

беспредметного произведения в «междужанровость» («производственничество», промышленный дизайн), и как следствие в концептуальное произведение.

Глубинными истоками, послужившими появлению абстрактного формотворчества в России, были некоторые особенности русского мировоззрения рубежа веков, развивающим идеи, близкие еще славянофилам, которые выделяли в русском сознании такие черты как соборность и иррационализм, граничащие со стремлением к анонимности и созерцательности. Эти идеи переплелись с восточной традицией, во многом присущей русской национальной культуре, в которой акцентируется знак и абстрактный символ. Нельзя не заметить своеобразность влияний на становление русской абстрактной живописи *игровой балаганной культуры,* роль которой была оценена кубофутуристами, где особенно привлекательны были синтез театрального и пластических искусств и процессуальность, как особое художественное качество. Кроме того, художники-абстракционисты в начале века обращаются к *орнаменту*, а также к семантике и изобразительной структуре *иконы*, соединяющей изобразительность и текст. Немаловажным источником возникновения абстрактного искусства в России стал *исихазм*, альтернативное, но признаваемое центральными церковными институтами мистическое течение, получившее популярность перед революцией и провозглашавшее высшее, творческое начало человека.

Интересно, что в России совпали «богостроительские» планы идеологов социализма, мечтавших о гегемонии пролетариата и преодолении границ индивидуализма в собственном коллективистском мифе, и стремление к гегемонии идеологов русского художественного авангарда, стремившихся к подобной победе утопии творчества как органичного действа над индивидуалистским искусством. Идея глобализации и всеобщего единства политически вылилась в две тирании в странах, являвших собой авангард науки и искусства начала века - в Германии и в России.

Глава 2 . Абстрактная живопись в России в послевоенный период(1950-80)

2.1. Возрождение интереса к абстрактному искусству в России в 1950 –60е годы.

Внешне, для возникновения второй волны абстракции в России существовало несколько причин, а именно: сильная традиция авангарда, продолженная в послевоенном искусстве и влияние западного абстракционизма (в частности, американского абстрактного экспрессионизма), который стал своеобразной категорией свободомыслия , противостоящего официальной советской эстетике. Внутренними причинами возрождения абстрактной живописи после войны были: эволюция абстрактного художественного метода, который не мог не проявиться уже на новом витке развития в русском искусстве и духовный вакуум атеистического общества, в котором абстракция была тем метафорическим языком, способным к трансляции «невыразимых», метафизических истин, преследуемых как ересь в советский период.

В первой половине XX века абстрактное искусство в качестве философской и теоретической концепции было глубоко разработано К.Малевичем, В.Кандинским, отчасти М.Матющиным и П.Филоновым. Ими же создаются способы сопряжения философской основы и изобразительного ряда. В послевоенное время абстрактное искусство проявляется сразу же как синтез философии и живописной формы, будучи изначально концептуальным развитием поисков К.Малевича. В попытке заполнить духовный вакуум с одной стороны, а с другой - предложить альтернативную философско- мировоззренческую позицию, абстракт в это время возрождается в новом качестве. Пренебрежительно названные «духовки», «нетленки» и «исповедальные бумажки»[145] послевоенного времени явились беспрецедентным фактом мировой истории искусства этого периода.

Первые послевоенные годы были временем расцвета сталинского ампира в архитектуре и дидактичного «помпезного» стиля в живописи.[146] Неправильным было бы считать, что русские художники находились в информационном вакууме после войны, так как работы основных теоретиков авангарда, советских критиков, таких как Н.Пунин, В. Шкловский и др. были доступны и легитимизированы, продолжали работать многие свидетели русского довоенного авангарда. Кроме того, традиция довоенной абстрактной живописи была продолжена в советском официальном искусстве именно в том виде, о

[145] Так называли художники маленькие по формату абстрактные работы, по преимущественно развивающие религиозную и мистическую тематику и свойственные искусству 50-70 годов, ориентировавшемуся на подпольные квартирные выставки, а не на открытые экспозиционные пространства. «Исповедальными бумажками» называл свои работы М.Шварцман.

[146] Всем запомнилась недавняя выставка в ГРМ "Агитация за счастье", где послевоенный социалистический реализм можно было увидеть во всем его разнообразии.(авт.)

котором писал К.Малевич, говоря об архитектуре, как об искусстве, которое используя идеологию остается беспредметным, чистым творчеством, «..ибо впоследствии, когда идеологии забудутся, люди будут воспринимать его исключительно беспредметно/…/как совершенный скелет, потерявший свою оболочку…/…/ все искусство беспредметно, даже если в нем и поселяются бездомные идеологии»[147]. Послевоенное официальное искусство, слившись с идеологией, зачастую использовало формальную схему абстрактного произведения, и внешнюю идеологическую оболочку, о чем свидетельствует творчество многих художников, работавших в рамках соцреализма(например, М. Соколов «Работы в котловане Красноярской ГЭС », 1963, М. Волкова«В колхозе», 1950-е, Борис Иорданский «На пляже», 1972). Эти произведения, несмотря на идеологическое содержание, достаточно формальны по своей живописной структуре, ибо как только жесткая фаза сталинского академизма себя изжила, в русле официальной живописи появляются новаторские с точки зрения формы, но выдержанные в рамках содержательных советских канонов работы, продолжавшие традиции прогрессивного довоенного Общества Станковистов.

После второй мировой войны и репрессий, оставшиеся в живых апологеты первого русского авангарда занимались творчеством, где можно было оставаться честным с самим собой и менее всего подверженным идеологии: книжной графикой, дизайном, сценографией, архитектурой. И, как только политическая ситуация в 50-х годах позволила вернуться к своей профессии, некоторые художники снова пришли к живописи и преподаванию. В Москве это были Н.Удальцова, Р.Фальк, В.Татлин, А.Родченко, В.Фаворский, Б.Эндер, В.Степанова, В.Стенберг, П.Митуруч; в Ленинграде- бр.Эндеры, Т.Глебова, П.Кондратьев, В.Стерлигов, Н.Курдов, А.Лепорская, Н.Суетин, И.Чашник, Н.Альтман и Н.Акимов, бр.Траугот. И вряд ли в этом случае мы имеем дело с «процессами саморазвития искусства»[148], так как в лице этих художников Россия имела слишком мощную отечественную традицию беспредметной живописи, которая не могла остаться без продолжения на своей исторической родине. Как только идеологический пресс в середине 50-х стал ослабевать, перед советскими художниками серьезно встали проблема собственной идентификации в контексте современного мирового художественного процесса и задача продолжения нити авангардной культуры, пропавшей из поля зрения и оказавшейся в странном положении между идеологической машиной и личной свободой художника в 1930-е.

С одной стороны, после войны художники в творческом отношении жили как бы «в эстетическом палеолите», будучи убеждены, что подлинное искусство, созвучное им по духу,

---

[147] Малевич К. Живопись// Малевич К .Черный Квадрат, Спб, Азбука: 2001. Стр. 322

[148] А. Боровский пишет: «…мы имеем дело с процессами саморазвития искусства. Оно, воспользовавшись малейшими изменениями ситуации, задействовало ту часть сознания, которая была связана с абстракцией./../Ожили матрицы /…/Это был процессы жизненно необходимые самому искусству, его российской ветви: с абстрактным искусством в него возвращалась установка , без которой оно было обречено на маргинализацию.»// А. Боровский. Замри, умри, воскресни. Абстрактное искусство в России.//Кат.выст. Абстракция в России. XX век. Т.2. ГРМ: 2001.

твориться и за рубежом, с другой - в 50-60-е политический гнет ослабевает и начинает появляться информация о западном искусстве и искусстве русского авангарда. В Москве и Ленинграде стали появляться творческие очаги, в которых сохранялась традиция авангардного искусства. Так, например, в Москве существовал полиграфический институт, в котором преподавали многие свидетели художественных поисков 20-х. В середине 50-х появляется довольно осведомленный о мировом художественном процессе и русском авангарде кружок Э.Белютина. В начале 60-х начинают издаваться журналы «Знание» и «Знание-Сила», где большое значение имела работа художников-оформителей, выпускаются журналы «Америка» и «Польша». Часто первое знакомство с западным современным искусством происходило в Московской Библиотеке Иностранной Литературы, где были доступны такие журналы, как Studio, Arts Magazine, ARTnews. Другими источниками информации о русском авангарде и западном модернизме были Ленинская Библиотека и Библиотека Музея Маяковского. В те годы уже началось подпольное общение с западными искусствоведами и коллекционерами, хотя беспредметная живопись привлекала последних менее всего в силу своей аполитичности, запоздалости и «пресыщенности» Запада нефигуративным искусством. Многие московские художники часто посещали Георгия Костаки, собравшего уникальную коллекцию русского авангарда, а в начале 60-х появляются и коллекционеры послевоенного авангарда, такие как Л.Талочкин, А.Глезер, Т.Колодзей, А. Русанов.

Необыкновенную популярность абстрактного искусства после войны можно объяснить как необходимостью развития традиции, так отчасти и западной модой, в чем послевоенное абстрактное искусство нередко обвиняли . Событием, послужившим своеобразным водоразделом и мощнейшим импульсом в творчестве для целого поколения русских абстракционистов второго поколения стали выставки в Москве, организованные USIA[149] по материалам архивов американского современного искусства в 1959 году и выставка современного французского искусства в 1961 году. Именно американский абстрактный экспрессионизм более всего повлиял на возникновение и развитие послевоенной абстрактной школы в России, причиной чему было потепление отношений в конце 50-х между СССР и США, а также доступность информации об американском искусстве, которое в глазах русских художников было квинтэссенцией «западной свободы». Как писали П.Ваиль и А.Генис : «60-е Америки не знали, но в нее верили. Огромная, еще не открытая страна целиком помещалась в радостном контексте советского подсознания»[150] После смерти Сталина Россия и Америка стремительно двигались навстречу друг другу, свидетельством чему были организация журнала «Америка», издание американской литературы, презентация

[149] United States Information Agency- Информационное Агенство США, проводит выставки нового американского искусства по всему миру в конце 50-х. См. Приложение об американском абстракном экспрессионизме.

американского искусства в Москве, визиты Никсона в Россию и Хрущова в США, и т.п. Таким образом, послевоенная абстракция в России во многих случаях подсознательно сравнивала себя с американским «прототипом» и без анализа американского абстрактного экспрессионизма[151] невозможно понять творчество художников-абстракционистов в послевоенной России, так как в той или иной степени у них присутствовало некое рефлексивное отношение, постоянное сравнение своего творчества с тем, что делалось с противоположной стороны железного занавеса. Как справедливо отмечает Б. Каргалицкий, «СССР положил начало модернизационной гонке…. XX век можно определить как русский век, а можно - как американский»[152]. В 1956 в Москве проходит ретроспективная выставка Пикассо, в 1957- VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов, в 1958- выставка польских абстракционистов. После экспозиций современного западного искусства в Москве появляется целая группа русских художников, использовавших в своем творчестве технику, подобную технике американских абстрактных экспрессионистов и французской art informel (А.Зверев, М.Кулаков, Е.Михнов-Войтенко). Но в отличие от американской абстрактной живописи, русские художники здесь редко переступали барьер “натура-абстракция”, лишь доведя технику спонтанной, свободной живописи до почти неразличимости фигуративных элементов, как у А.Зверева, например[153].

Как считают американские ученые, занявшиеся в последнее исследованием послевоенной советской абстрактной живописи, “оригинальность периода 1950-1970 годов может быть объяснена как абстрактная живопись “однажды отодвинутая”... но в этом случае, быть отодвинутым от традиции заставляет включать в ее объяснение как местную, так и более удаленную истории. Что так же гарантирует компилятивную переписку этих историй. Однако, случайные связи с внешним миром могли быть (контакт означал соответствие в смысле производства чего-то злободневного, своего) другими практиками /зачастую политическим интересом - примеч. авт. / Как это случилось с дореволюционным поколением художников авангарда, процесс выставления еще не означает ассимиляцию, принятие и понимание этого искусства... „[154]

Культ свободы и запрещенности вокруг американского абстрактного искусства тоже стал своеобразным катализатором развития послевоенной абстракции в России и ,как следствие, источником многочисленных подражаний , нередко дилетантства. Дилетантство

---

[150] Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М.:1996.

[151] Подробный анализ американского абстрактного искусства см. Приложение.

[152] Каргалицкий Б. СССР: модернизация и освобождение// Художественный журнал, Back in СССР, 2001-36.

[153] Подобное влияние абстрактного экспрессионизма можно наблюдать и в Италии(где традиции фигуративной живописи всегда превалировали) – спонтанная живопись Франческо Клементе балансирует на грани между абстракцией и фигуративным искусством, то же самое мы наблюдаем в немецком нео-экспрессионизме, в частности, у Ансельма Кифера. (авт.)

[154] Sharp J.A., Late Soviet Abstract Painting: Repetition and Difference// Introduction to exhibition “Realities and Utopias: Abstract painting from the Dodge Collection“ in Zimmerly Art Museum: 2001.

также проявлялось и в достаточно однобоком, чисто формальном отношении к традиции авангарда ряда авторов, бравших за основу исключительно внешние атрибуты довоенной абстрактной школы и спекулировавших на этом, игнорируя внутреннюю философскую направленность довоенного авангарда. Тем не менее, в 50-е годы появляется целая плеяда художников, начавших экспериментировать с абстратным языком в живописи. Многое из создававшегося балансировало на грани между фигуративным искусством и абстракцией, заимствуя элементы и оп-арта, и сюрреализма.

Ставить знаки равенства между беспредметным искусством в России и им же за рубежом в этом случае невозможно, как и невозможно объяснить систему возникновения и бытования первого, используя стандартные обобщения, ставшие классическими на Западе. Объяснять русское абстрактное искусство в терминах К.Гринберга или Х.Розенберга, в системе философии Мейера Шапиро и М.Мерло-Понти возможно лишь с той стороны, что абстракция как в Америке, так и в России теоретически стремилась к своей автономии и чистоте, что зачастую оказывалось обратным на практике. Но в послевоенной России в отличие от США не было: развитой критики и теории абстрактной живописи, развитой системы поддержки художников со стороны музеев и институтов, поддержки со стороны государства и популязиционной государственной политики по отношению к подобному искусству, наконец. Наоборот, художники- беспредметники в начале 60-х столкнулись с крайне негативным отношением центральной культурной политики, с крайне небольшим количеством информации по теории и истории первого русского авангарда, с отсутствием собственной системы критики и зачастую брались за нее самостоятельно, подобно О.Розановой и К.Малевичу в 1910-е. Ф.Инфанте и Л.Нуссберг, Л. Ламм, Д.Лион, Ю. Злотников, В.Стерлигов, Н. Акимов – все они были не чужды теоретизированию, и абстрактное искусство создавалось, как правило, людьми эрудированными, получившими часто не только художественное образование, а окончившими физический, биологический или филологический факультеты. Известны лозунги А.Родченко : « Искусство - есть одна из областей математики, как всякая наука. Сознание, опыт, конструкция, техника и математика - вот братья современного искусства»[155]. Синдром теоретичности диктовал подходы к творческому процессу, и “знакомство с азами теории информации, проблемами строения Вселенной казались чуть ли не обязательными…»[156] Книга художника Анатолия Дмитриева «Опыт реабилитации абстракционизма и апологии его исключительности. Аспекты абстракционизма»(1988), напечатанная несколькими экземплярами и разошедшаяся по коллегам художникам представляла собой яркий пример подобного самостоятельного теоретизирования, зачастую теоретического дилетантизма, так как являлась невольным

[155] Кат.выставки: Мастерская конструктивизма.Геометрия.Структура.Орнамент.Цвет. М. ГТГ.: 1998.
[156]Турчин В.С. “Вторая школа абстракции» в Москве: 1950-1960-е годы. Судьбы, имена, художественные поиски// Вопросы искусствознания, VIII (1/96).С.115-120

повторением материала, хорошо известного специалистам и публиковавшегося в специальных изданиях.

Развиваясь в рамках неофициального искусства абстракция имела поверхностно «прозападную» направленность, и даже будучи формально изолированным явлением, не затрагивавшем вопросы политики и идеологии, беспредметное искусство всегда подразумевалось как максимально «буржуазное» в своей идеологической структуре течение. Между тем, послевоенная абстрактная живопись в России, развивавшаяся скорее по законам сопротивления в рамках культуры неофициального периода, была уникальным витком отечественного искусства. Абстрактное искусство уже не является проводником идей базировавшихся на переустройстве сознания подобно русскому авангарду, мечтавшему о создании нового человека, а пытается восстановить утраченные в период модернистической гонки советского режима идеалы - отсюда так называемая «возвышенно мечтательность», психологизм, интерес к внутреннему миру человека, мистицизм. Абстракция, будучи направлением безусловно популярным, но несколько отодвинутым от художественной активности как официального, так и неофициального искусства, развивалась в послевоенное время балансируя между внешней «ненужностью» и внутренней «необходимостью». Но в отличие от довоенного авангарда, в котором теоретические системы К.Малевича, М.Матюшина и В.Кандинского были определяющей направляющей для целой группы окружающих их художников, в послевоенном абстрактном искусстве фактически каждый художник(Д.Лион, Ю.Злотников, Л.Нуссберг, М.Шварцман, Э.Штейнберг и др.) конструирует свою собственную философскую систему, а также суверенную «инфраструктуру» вокруг своего художественного мира, отталкиваюсь от опыта авангарда как философского, концептуального явления в первую очередь. Если американское абстрактное искусство пытается освободится от идеологии и политических «надстроек», то русское искусство развивается как философское, символистическое творчество.

Русское послевоенное абстрактное искусство создавалось как правило одиночками. Существовало всего лишь нескольких объединений, вроде студии Э.Белютина и группы «Движение» в Москве или «Стерлиговской Академии» в Ленинграде. Причиной тому были и политические обстоятельства, и известный страх «быть замеченным». В отличие от западных художников, русские беспредметники были вынуждены принять свою безвестность как должное, искренне исповедуя трансцендентность своего искусства. Самодостаточность была одним из отличительных свойств художников-абстракционистов послевоенного периода.

Таким образом, абстракция как искусство использующее метод, предполагающий некий диктат сверху, передачу той самой «невыразимой» информации становится в период противостояния идеологий для отечественной культуры во- первых, искусством, пытающимся в атеистическом обществе обращаться к мистическому, своеобразно толкуя его и переживая свой собственный метафизический опыт; во-вторых, послевоенные художники-

беспредметники восстанавливают теоретическое наследие авангарда, развивая своеобразную археологическую, исследовательскую деятельность; в–третьих, абстрактное искусство этого периода, претерпевая многочисленные сравнения с «буржуазным» модернизмом желая того или нет, являет собой некий идеал запрещенной свободы, а также некий стандарт свободомыслия, будучи частично и фактом эстетической анти-политики. По сравнению с довоенной беспредметной живописью, открывавшей новые области, технологии и функции искусства, послевоенная абстракция качественно развивает внутреннюю концепцию художественного произведения как концентрата запрещенного знания, запрещенной свободы. Так или иначе, концептуально послевоенная абстракция являла собой очень сложное и многослойное явление.

Резюмируя вышесказанное, можно сказать, что причинами для возникновения послевоенной абстракции были: сильная традиция авангарда, продолженная в послевоенном искусстве, влияние западного абстракционизма, который стал своеобразным символом свободомыслия, противостоящего официальной советской эстетике и поиски «иррационального» в творческой среде, где обращение к подобной тематике строго регламентировалось.

Послевоенное абстрактное искусство было органичной эволюционной стадией довоенного абстракционизма несмотря на видимую оторванность от исторического наследия русского авангарда. Довоенная абстракция подошла вплотную к синтезу искусства и философии, а также к выходу за пределы жанра в производственничество и формотворчество как таковое. Послевоенная беспредметная живопись берет за основу синтез жанров и внутреннее концептуальное наполнение.

Не вопреки, а именно *благодаря* эстетической замкнутости внутри Железного Занавеса, отрицанию абстрактного искусства в рамках советской культурной политики, отгороженности от радикального нонконформизма, русское искусство этого направления шло своим, уникальным путем, создавая произведения на стыке абстракции и фигуративности.

Абстракция как искусство использующее метод, предполагающий передачу той самой «невыразимой» информации становится в период противостояния идеологий для отечественной культуры: 1) искусством, пытающимся в атеистическом обществе обращаться к мистическому и к истокам религии, своеобразно толкуя ее; 2) искусством, восстанавливающим теоретическое наследие авангарда, что имело следствием развитие своеобразной исследовательской деятельности; 3) некий идеалом запрещенной свободы. Таким образом, по сравнению с довоенной беспредметной живописью, открывавшей новые области, технологии и функции искусства, послевоенная абстракция качественно развивает внутреннюю концепцию абстрактного художественного произведения.

2.2. Нонконформизм и абстрактное искусство в контексте русской художественной культуры второй половины XX века.

Кроме советской живописи, использовавшей формальные наработки авангарда и зачастую приемы абстрактного искусства, которая представляет собой очень интересное со структурной точки зрение «постмодернистское» явление, после второй мировой войны появляется собственно абстрактная живопись внутри неофициального искусства. Это было отчасти модой, отчасти вызовом времени, но иногда в рамках этого искусства возникали поразительные и уникальные явления.

С постановления 1932 года о “Творческих союзах” начинается непростая для русского авангарда эпоха и, как следствие, проблема противостояния двух художественных идеологий: официальной и подпольной, вследствие чего история русского искусства второй половины века могла бы иметь два прочтения: как в рамках официальной культуры, имевшей свою иерархию и полную иллюзионизма идеологию, так и в русле неофициальной. Насколько можно вписать в эту схему абстрактное искусство, программными требованиями которого были анти-идеологичность и внимание исключительно к формальной стороне творчества, тяжело сегодня судить. Тем не менее, послевоенное абстрактное искусство как правило связывается с нонконформизмом, то есть радикально настроенным, нередко политизированным послевоенным искусством.

По сравнению с русским авангардом начала века в послевоенном творчестве, развивавшемся в рамках запрещенного искусства, отсутствует целостная эстетика. Такое явление как неофициальное русское искусство таит множество вопросов, главный из которых - проблема мастерства (и, как следствие, дилетантства в среде неофициального искусства[157]) и оценки произведений неофициальных художников, поднятый в статье немецкого искусствоведа Ханса-Петера Ризе[158]. Находясь на стыке политики и искусства, нонконформизм ставит критиков, большей частью западных, в заблуждение. Посредством этого творчества в условиях гнета официальной идеологии художники пытались своеобразным зашифрованным языком передать информацию единомышленникам, как в стране, так и за рубежом. Произведения нонконформистов являются своеобразными концептуальными «кодами» - поэтому было бы однобоко подходить к их оценке только с позиций эстетики (как в принципе и ко всему русскому искусству XX века). Подобная

---

[157] «…недоверие к рационализму и ко всем проявлениям официального вкуса были причиной дилетантизма. Дилетантизм был способом освободиться от косности эстетических требований официальной художественной школы и прямым выражением маргинальности культуры/../ Дилетантизм напрямую связан с маргинальностью и эклектичностью андеграунда»//Шехтер Т. Неофициальная культура Петербурга(Ленинграда) как явление культуры второй половины XX века. Спб, 1995.

[158] См. Ризе Ханс-Петер . Об оценке русского современного искусства// Декоративное искусство, 1996-2/4. С.13-16.

политическая направленность сохранялась в отечественном неофициальном искусстве, за редким исключением, вплоть до недавнего времени. Таким образом, главная трудность всеми отмечаемая в послевоенном русском искусстве- это понять, где проходила грань между политикой и искусством, между «партизанами-художниками» в тылу официоза, и творцами, независимыми в своем стремлении. Нортон Додж, известный всему миру как коллекционер послевоенного неофициального искусства, в своем интервью на NPR[159] заметил, что "невозможно провести грань между политической и чисто художественной сторонами этого искусства. Это искусство соединяет и то, и другое". Тяжело судить об этой эпохе с сегодняшней точки зрения человеку родившемуся вне системы и вне тоталитарного строя, тем более что роман с властью начали еще русские супрематисты и какое-то время это был плодотворный союз. Критика власти была характерной чертой передвижников, единогласие с властью - русского авангарда, прославление власти - особенностью соцреализма. Искусство и политика сплетены в очень запутанный клубок уже более сотни лет в России.

Чем дальше от нас тоталитарная эпоха, тем легче делать выводы по поводу художественной культуры того времени. Постепенно искусственная популярность неофициального искусства падает. 17-ти летний срок, прошедший со времени снятия Железного Занавеса дает о себе знать и "эйфория обретения свободы", за которой последовали большое количество выставок и публикаций о нонконформистском искусстве, соц-арте и других видах альтернативного искусства в России, повышенный интерес зарубежных специалистов и критиков сменилась постепенным осознанием действительных ценностей, которые имели место в отечественном послевоенном искусстве. После прекращения холодной войны и ослабления политического напряжения были несколько пересмотрены ориентиры в искусстве[160] - на сегодняшний день многое кажется более явным и очевидным. Как был по прошествии полувека оценен русский авангард, так, думается, будет заново переосмыслено и искусство оттепели, и русская культура последних 50-ти лет XX века.

Теоретически, нонконформизм использовал метафорический метод, использовавший разнообразные художественные языки от экспрессионизма до поп-арта для трансляции политических концепций. В своеобразной борьбе с режимом неофициальное искусство использовало такие же дидактические приемы передвижничества, как и искусство официальное, только наполняя художественное произведение смыслом прямо противоположным. В послевоенной неофициальной живописи господствует символизм,

---

[159] По ту сторону железного занавеса. Интервью с Нортоном Доджем для National Public Radio(USA)/ On the other side of Iron Curtain , interview with N. Dodge. www.npr.com

[160] Один из виднейших представителей петербургской художественной среды и лидер неоакадемизма Тимур Новиков считает абстрактное искусство "американским оружием", искусственно изобретенным Западом во времена холодной войны, для борьбы с тоталитарным академизмом. На самом деле абстракция, по его мнению, не представляет никакой иной ценности, кроме политической

часто- литературность как попытка высказаться через живопись, а позже- передать Туда, за железный занавес, информацию Отсюда.

Но в отличие от довоенной абстракции, пользовавшейся нефигуративным методом интуитивно для передачи трансцендентальных концепций и видения нового мироздания, послевоенная неофициальная живопись использует метафорический язык, в основном реалистичный, для трансляции абсолютно четко выраженных идей. Зачастую, многое что делалось, было иллюстративным, но, тем не менее, возник «новый тип художника, если не со своими специальными атрибутами жизни, то с невольной андеграундностью и богемностью, келейной замкнутостью и обязательными разговорами и размышлениями. За официальными художниками были техника, умение и державная поддержка, за диссидентами - дерзость и неприятие традиции, которую они отождествляли чуть ли не с самой системой».[161]

Абстракционизм, взявший огонь на себя в неравной битве официоза и андеграунда, был громче всех обвинен критикой и прессой в «формализме», «безыдейности», «стилизации», «пессимизме» и, наконец, в «искусстве для искусства» как самом главном. В свое время фраза: «Это искусство - без образа, и следовательно, безобразие», была главным аргументом в борьбе с «буржуазным мракобесием» и его отечественными последователями. Непонятное искусство, к которому невозможно применить готовые схемы, используемые в советской эстетике, всегда внушало непреодолимый страх - хотя абстракционисты и не нарушали знаменитого табу «3-х нет» практиковавшегося выставкомом в 1974 году в ДК «Газа»: нет религии, нет антисоветской пропаганде, нет порнографии. Только вряд ли имело смысл искать примеры преступлений в отстраненных монотипиях Е. Михнова-Войтенко или космических «Сигналах» Ю.Злотникова - это искусство стерильно чисто: вне деклараций, вне нарочитой эмоциональности, вне идеологии.

Подобный парадокс, когда исключительно традиционное, и некогда активно поддерживавшееся центральной культурной политикой искусство объявляется пагубным влиянием Запада и “безобразием”, едва ли легко объясним даже сегодня и даже с позиции противостояния идеологий во время «холодной войны». И вряд ли это может быть объяснимо некомпетентностью людей, стоявших у власти в те годы. Казалось бы, чем больше послевоенное абстрактное искусство открещивалось от политики, тем больше официальная художественная критика обвиняла его в «западничестве». Абстрактное искусство в этой ситуации господства идиологем и метафор оставалось наиболее формально чистым явлением, хоть и раздробленным внутренне, вобравшим в себя и переосмысляющим различные стили и художественные языки от доренессансных эпох до XX века.

Как справедливо считает Джейн Шарп, являющаяся так же куратором исследований в собрании Н. Доджа, считает, что “нет единой парадигмы для объяснения такой

различности послевоенной абстрактной живописи в Советском Союзе. Это наводит на попытки объяснения в известных терминах и теоретических конструкциях....но такой подход имеет риск несоответствия с самой историей искусств”[162]

Абстрактное искусство в подобной ситуации существования нескольких “планов” в послевоенном искусстве (официального и неофициального), казалось, не в силах примкнуть ни к одному из этих лагерей. Для радикального нонконформизма беспредметное творчество было неактуальным в силу своей антиполитической позиции, для официального Союза Художников абстрактная живопись была «крайним проявление модернизма в искусстве». При всей внешней, и для советского человека явной, “буржуазности”[163] абстракция была областью искусства, не имеющей к политическим вопросам никакого отношения.

Не все, что в 1960-70-е годы делалось под именем абстрактного искусства, являлось «искусством» (хотя 30 лет - достаточно небольшой срок для того чтобы оценить какое-либо явление искусства с точки зрения его значимости), или даже абстракцией в чистом виде. Зачастую это было модой, а именно повторением, симуляцией либо раннего авангарда, либо запоздалым откликом американского абстракционизма[164] : во многом новые отечественные беспредметные художники ориентировались именно на творчество абстрактных экспрессионистов, нежели на традиции авангарда.

Таким образом, одна из особенностей послевоенного беспредметного искусства, которая гарантировала ему внутреннюю свободу, была его *равноудаленность* как от идеологии официального искусства, так и от радикальных поисков и эпатажа политически настроенных неофициальных художников . Не вопреки, а именно благодаря эстетической замкнутости внутри Железного Занавеса, отрицанию абстрактного искусства в рамках советской культурной политики, отгороженности от радикального нонконформизма, русское искусство этого направления шло своим, уникальным путем, создавая произведения на стыке абстракции и фигуративности. Таким образом, по сравнению с довоенной беспредметной живописью, открывавшей новые области, технологии и функции искусства, послевоенная

---

[161] Герман М. Между "ДА" и "НЕТ". /кат. НЕТ! - и конформисты. Варшава, 1994.С.20-22.

[162] Sharp J.A. Introduction and Acknowledgement // Ex. Cat. Late Soviet Abstract Painting, Zimmerly Art Museum. 2001.

[163] Что тоже парадоксально- политические круги сыграли роль своеобразного “испорченного телефона” во время Холодной Воины, преподнося абстракцию в ее американском варианте в Советском Союзе как крайне буржуазное, левое искусство, несмотря на то, что для самой буржуазии подобная живопись долгое время была про-марксистским и тоже, таким образом, левым искусством.(авт.)

[164] Любопытно, что и сами нонконформисты, и официальная идеология воспринимали абстрактное искусство, в основном, как западное, "пришлое" явление - однако при внимательном рассмотрении отечественной абстракции налицо и исконно отечественные фольклорные традиции, и традиции конструктивизма, лучизма и супрематизма. Послевоенная беспредметная живопись была глубоко национальна, самодостаточна, сосредоточена на формальных живописных задачах и абсолютно самобытна в контексте мирового послевоенного искусства ибо была чужда и американской живописи жеста, и немецкому нео-экспрессионизму в силу своей самопогруженности , камерности и интимности.

абстракция качественно развивает внутреннюю концепцию абстрактного художественного произведения. Абстракция, будучи искусством, использующим в России традиционно формальную оболочку для выражения «невыразимых» идей, в послевоенное время берет как внутреннюю основу произведения именно мистическое, психологическое, религиозное, миссионерски восполняя отсутствие подобного опыта в советской культуре.

2.3. Основные этапы развития послевоенного абстрактного искусства.

После войны абстрактное искусство теряет свою актуальность во всем мире, что почти не затрагивает Россию, частично из-за Железного Занавеса, частично из-за мощной традиции довоенной абстрактной школы. Спад популярности абстрактного искусства в России можно наблюдать только в конце 70-х начале 80-х годов, но по сей день беспредметное искусство продолжает существовать, находя новые формы выражения. Анализируя беспредметное искусство послевоенного периода можно констатировать наиболее характерные свойства и особенности этого художественного языка, прошедшего на этом этапе испытание временем и доказавшего необходимость своего постоянного присутствия в культуре. Если в первой половине века абстракция о себе мощно заявляет, то во второй половине - себя проверяет, развиваясь в русле постмодернизма.

Пожалуй, самое интересное и яркое во всем отечественном послевоенном искусстве, вплоть до сегодняшнего дня, было создано за короткий период оттепели, который оказался крайне важным для многих русских художников. «Художественная культура советского региона не просто «эсхатологична» в общем смысле этого слова, а посткатастрофична, что включает в себя сложную семантику «гибели и надежды» в образах советского искусства.»[165]

«Посткатастрофичная» стадия началась сразу после завершения самой жесткой фазы тоталитаризма , а именно со смертью Сталина и с восстановлением обычной жизни после военной разрухи – то есть с середины 50-х годов. В этот период конца 50-х начала 60-х годов отечественное искусство пережило своеобразный ренессанс, в котором роль возрождаемого наследия выполняли надолго забытые в силу идеологических причин русский авангард и искусство Серебряного Века. Множество причин обусловили подобный подъем в художественной культуре.

Одним из главных факторов был политический либерализм 60-х. Другим фактором было пережитое во время войны и репрессий. Искусство становится в такие периоды тем способом выражения мыслей, который человечество выбирает интуитивно, стараясь сохранить себя в будущем. Стоит вспомнить сербского строителя Милорада Павича,

[165] Якимович А.К. Проблемы советского искусства //Советское искусствознание, 1989-25 .С.20-28.

творящего, чтобы оправдать свое существование и может, оставить хоть что-то после себя.[166] Художники-шестидесятники во многом напоминают таких строителей, которые выполняли , как им казалось, предназначенное им, не взирая на преследования. Они бережно и по крупицам восстанавливали наследие авангарда - вне поддержки институтов, вне теоретического контекста, лишь искренне веря в необходимость своего творчества. «…серьезные и честные усилия пятидесятников и шестидесятников вернуть искусство в границы своей автономии, развернуть дискурс на следующем этапе не были осознаны в свое время, а впоследствии извращены нападками молодых, пытавшихся влиться в «мировой меинстрим»[167]

Послевоенная художественная среда была лишена энтузиазма жизнестроительства и всемирного владычества первого русского авангарда, она была на первый взгляд более охранительной, чем новаторской. Как в официальном, так и в неофициальном искусстве снова стали появляться национальные черты, что было не свойственно ранней довоенной советской культуре, настроенной на всеобщность и глобализм. Камерность, интимность становятся основными чертами послевоенного как московского, так и ленинградского беспредметного искусства. «Психология 60-х – это было такое возвышенномечтательное состояние души, которое игнорировало все исторические и прошлые разрывы между собственной ситуацией и ситуацией тех людей, с которыми велся великий диалог. Это очень хорошо описано и теоретизировано у Бахтина: я сижу в Ижевске, но беседую с Платоном.»[168]

Послевоенное абстрактное искусство можно разделить на два периода, которые характеризует совершенно различная концептуальная основа произведения. Первый, наиболее интересный для исследователей период - это эпоха нонконформизма, формально закончившаяся с падением советской власти. И второй период- абстракция, развивавшаяся с середины 70-х годов. Эти два этапа своеобразно повторяют этапы довоенного абстрактного искусства, где первый- это развитие абстракции в рамках живописного произведения (здесь можно поставить в один ряд композиции К.Малевича сделанные в русле аналитического кубизма в начале 1910-х и «иературы » М.Шварцмана, аналитическую абстракцию Э.Штейнберга 1960-70х), а второй этап- выход абстракции за пределы живописного жанра (здесь можно сопоставить «Победу над солнцем» К.Малевича и М. Матюшина, производственное искусство и искусство среды, выход в дизайн Инны Рухиной, синтетическое творчество А.Костромы и компьютерное искусство 1970-90-х).

В. Турчин охарактеризовал движение абстракции, которое пришлось на 60-е годы как «мистически-романтическое, думающее, героически противостоящее действительности». «Первое поколение, заявившее о себе на рубеже 50-х – 60-х годов – большой частью

---

[166] Павич М. Леандр// Павич Милорад. Внутренняя сторона ветра. Роман о Геро и Леандре. Спб.1998.
[167] Бессонова М. Можно ли обойтись без термина «авангард»?// Вопросы искусствознания. 1998-2.
[168] Гройс Б. Россия и проект модерна //Художественный журнал, 2001-36.

«сциентистское», «мистически-романтическое». Следующее (70-е) – представляют создатели жестких структур (hard-edge); третье – «эстетствующие»; а нынешнее, живущее в конце 90-х – сторонники индивидуальной мифологии. Первый период – «героический», второй – «экспериментирующий», третий – «медитативный», четвертый – «метафорический». Первые – думали, вторые – узнавали, третьи – хотели, а четвертые – делают. Одни – самообучались, а другие пришли в это течение уже сверхобученными.»[169]

Как считает В. Турчин, прямой преемственности между этими поколениями не существует.[170] Но именно Московский Полиграфический Институт, где преподавали многие участники русского авангарда, стал своеобразной колыбелью послевоенной абстрактной живописи в Москве. Как правило те, кто преподавали в художественных институтах в 60-х были свидетелями и участниками довоенного радикального движения в искусстве. Непосредственная связь между художниками и поколениями всегда сохранялась- как то Яков Черников был учителем Леонида Ламма, Петр Митурич –Валерия Юрлова в Московском Полиграфическом Институте и Дмитрия Лиона, Лев Нуссберг часто встречался с Анной Лепорской, а Николай Акимов был учителем Михаила Кулакова и Евгения Михнова-Войтенко во ЛГИТМИКе. Скорее всего, выводы об отсутствии связи и традиции напрашиваются как следствие разноплановости, различности, некой раздробленности и в теории, и в технике, и в композиционных решениях по сравнению с целостностью и яркой общей спецификой авангарда первой половины века. Но именно это и является отличительной чертой и своеобразной уникальностью послевоенной абстрактной живописи в СССР – ее разноплановость , и таким образом отличие от стандартизированных западных направлений в абстракции, создававшихся в одной системе. Многие художники имели хорошую школу в графике, дизайне и полиграфии. В.Бруй, Л.Ламм, В.Юрлов, В.Юликов, В.Пивоваров- все эти московские художники прошли через графику или архитектурный дизайн. Ф.Инфанте изучал живопись, а потом- дизайн, Васильев учился на графическом факультете Суриковского Института. Р.Миел и Л.Борисов получили инженерное образование.

Известно о существовании московской, ленинградской, прибалтийской, грузинской, среднеазиатской и сибирской школ абстрактного искусства в бывшем СССР[171]. Москва

---

[169] Классификация по В. Турчину. См. Турчин В.С. “Вторая школа абстракции» в Москве: 1950-1960-е годы. Судьбы, имена, художественные поиски// Вопросы искусствознания, VIII (1/96).Сс.115-120

[170] … Первое "возрождение" абстракции спустя годы словно не замечалось и, как правило, последующая генерация своих предшественников не знает. Когда на рубеже 50-х – 60-х Россия подключилась к общехудожественным процессам в Европе и США, возникли некие запаздалые параллели абстрактному экспрессионизму, минималь, ташизму. С другой стороны, поколение 80-90-х обращается к творчеству Лисицкого, Кандинского, Малевича, Поллока, Кунинга и Танги, не зная о существовании абстрактного движения 50-х – 60-х годов. Таким образом, творчество этих четырех поколений не представляло единой исторической субстанции, и в каждом десятилетии превалировали собственные тенденции./ Турчин В.С. “Вторая школа абстракции» в Москве: 1950-1960-е годы. Судьбы, имена, художественные поиски// Вопросы искусствознания, VIII (1/96).С.115-120

[171] Не стоит забывать и о "русской школе за границей", представителями которой были С. Поляков, А. Ланской, Н. Де Сталь, Н. Леже, Н. Мансуров, С. Делоне-Терк, А. Архипенко, В. Баранов-Россинэ,

начала это движение, дала много имен и по сей день генерирует новые идеи. Самостоятельное направление существовало в Казахстане[172], продолжавшее традиции авангарда и поиски В. Стерлигова в лице Хальфмана и Зальцмана, высланных туда в свое время, а также более молодых Шаймардана Сариева и Абдарашида Сыдыханова . Прибалтика, как область отличавшаяся повышенным вниманием к форме и дизайну, генерировала геометрические идеи в абстрактном искусстве. Тонис Винт, Сирже Рунге, выпускница факультета дизайна Таллинского Художественного Института, Рауль Миил, ученик Тониса Винта, Леонид Лапин, - все они работали в русле геометрической абстракции в Таллине.

Первыми в Москве в абстрактном направлении на рубеже 50х-60х годов выступили: В. Акулин, Ф. Инфанте, Л. Нуссберг, Ю. Злотников, Л. Кропивницкий, В. Слепян, В. Юрлов, Э. Белютин, А. Зверев. К середине 60-х годов к ним присоединились Э. Булатов, С. Бордачев, В. Колейчук, М. Шварцман, Э. Штейнберг, Д. Лион. Московская школа послевоенного абстрактного искусства отличалась сциентизмом и серьезной теоретической подготовкой : многое из того, что делалось здесь, являлось уникальным фактом соединения лингвистико - математического творчества и живописи.

Ленинградское абстрактное искусство развивало принципы «органического роста», переосмысляя наследие П.Филонова, К.Малевича и М.Матюшина, обращалась к архаичной символике и экспрессионизму. Ленинградскому искусству, которое страшнейшим образом регламентировалось, всегда был свойственен культ интимности как некая форма духовного сопротивления; отсюда – крохотные по размеру картинки, которые можно взять в руки, спрятать, передать, “чемоданный формат” живописи, рассчитанной на квартирные выставки, а не на просторные залы музеев… «Причиной особой уникальности и особой трудности изучения ленинградского андеграунда является то, что он совершенно искренне не был заинтересован в экспансии ни в стране , ни за границей, что делало его программно замкнутым. Его участники хотя и были информированы об остальном мире, но не собирались информировать его о себе».[173] В западных коллекциях ленинградское искусство обычно представлено несколькими именами, но его яркой отличительной чертой является не только программная “замкнутость”, но и большая сосредоточенность на формальных, живописных проблемах.[174] Ленинградская неофициальная культура была большей частью

К. Богуславская (Пуни), Н. Габо, А. Певзнер, И. Зданевич, П. Мансуров, А. Экстер, М. Ротко, осевшие во Франции и США. Они сохранили традиции культуры, её заповеди, жили как "выходцы из России вне России". Их значение для 1910-1920 и для 1950-1960 годов нельзя недооценивать, хотя постоянной связи между ними и художниками, работавшими в Союзе не существовало.

[172] В результате эвакуации и часто ссылки, в Средней Азии оказались многие талантливые художники. Именно коллекционированием неофициального искусства Средней Азии занимается сегодня музей Нортона Доджа и , в частности, Джейн Шарп.

[173] Гройс Б. Имена города.// Гройс Б. Утопия и обмен.М.:1993.

[174] Неофициальное искусство 1960-1980-х годов в Ленинграде прочно ассоциируется с понятием «газоневщина», ведущим свое название от двух важных для ленинградского нонконформизма выставок в ДК Газа(1974) и Невском(1975). Между первой попыткой выставить неофициальное искусство в Эрмитаже в 1964 году и вышеупомянутыми выставками было десятилетие полулегальных квартирных

«охранительной», что вызывало многочисленные обвинения в консерватизме. Ряды ленинградской абстракции не были столь многочисленными, как в Москве.

И в Москве, и в Ленинграде художники-абстракционисты обращаются к эстетике сюрреализма, метафизической живописи, экспрессионизма. Они нередко используют язык фигуративного искусства в своих произведениях. В сущности, художественная культура этого времени была изначально явлением, адаптировавшим к современности многие течения и концепции XX века и зачастую смешивавшим их смыслы – это было сложное постмодернистское явление, вобравшее в себя предыдущее художественное наследие и наделявшее его современным звучанием. Символическое абстрактное направление, сосредоточенное на знаке, тексте, внутренней мифологии произведения искусства, и во многом пересекающееся с концептуализмом , было свойственно и доминировало и в Москве, и в Северной столице. Если же проводить параллели с зарубежным искусством того времени, то в творчестве московских беспредметников возобладала геометрическая тенденция, характерная общемировой постживописной абстракции 60-х . Несмотря на ряд московских выставок американского абстрактного экспрессионизма , европейского ташизма и информель увлечение лирической абстракцией в Москве было эпизодическим (что касается студии Белютина, то чистая абстракция не была для них самоцелью). Параллели с западным художественным процессом - кинетизм и оп-арт группы «Движение», тотальное искусство группы «Мир» и даже поп-арт М.Рогинского - возникали спонтанно и самостоятельно, как часто это случается в науке и искусстве.

Ленинград продолжал линию богатой ассоциациями, аллегорической лирической абстрактной традиции. И если в Москве активно развивалась структурная сциентистская школа, то в Ленинграде абстракция становилась медитацией, аллегорической формулой нового видения мира. Абстрактное искусство в Ленинграде появилось достаточно поздно в отличие от Москвы - в конце 60-х начале 70-х годов, что, безусловно связано с некоторой замкнутостью ленинградской художественной сцены. Сциентизм здесь уступил место интуиции, а структура и ломка формы - развитию её «как организма», усложнению и углублению в картинную плоскость, органике, археологии. Художники-абстракционисты, жившие в северной столице, имели очень мощный творческий потенциал, но первоначально - разрозненность, а в 70-х массовая эмиграция сделали в очередной раз то, что на протяжении XX века преследует нашу культуру: с таким трудом восстановленная нить традиции 20х опять оказалась прерванной. И это проблема не только Ленинграда, но и Москвы, с той лишь

экспозиций, что тоже дало свой отпечаток. ««Газоневщина»,- будут говорить художники, упоминая о произведениях несамостоятельных, претенциозных, вульгарно трактующих традицию. Иначе говоря, понятием «газоневщина» обозначается «клюква» в неофициальном искусстве, но работы хорошие были..»/Шехтер Т./ Таким образом, уже существуя как факт культуры, неофициальное искусство 60-80-х годов в Ленинграде было предметом глубокой рефлексии и неуверенности художников, что было результатом и неинформированности о западном искусстве, и , зачастую, внутренней разобщенности.

разницей, что когорта московских художников была шире и сплоченней, дав тем самым толчок дальнейшему развитию художественного процесса.

Таким образом, русское искусство 2-й половины XX века вышло ЗА пределы абстрактного языка, ассимилировав его и создав живопись на стыке внешней фигуративности и внутренней формальной структуры[175], где ударение делалось именно на последнем, еще в конце 1930-40 годах и эти поиски формального языка продолжились далее в творчестве шестидесятников.

Послевоенное абстрактное искусство можно разделить на два периода, которые характеризует совершенно различная концептуальная основа произведения. Первый, наиболее интересный для исследователей период- это эпоха нонконформизма. В это время абстрактное искусство развивается в рамках картины и синтезирует глубокое философское содержание и сжатое визуальное решение. В этот период художники, находясь в информационном вакууме, вне институтов и развитой системы критики, конструируют свои собственные философские и теоретические системы, обеспечивая своеобразное суверенное самодостаточное положение своего искусства, которое было концептуально изначально. Богоискательство с одной стороны, а теоретическое творчество с другой, были своеобразными смысловыми ориентирами беспредметного искусства в 50-70е годы, балансировавшего на грани между абстракционизмом и более поздним концептуализмом. В первый период (1950-70 годы) развивается символическая и, отчасти, лирическая тенденции (М.Шварцман, Д.Лион, Э.Штейнберг, А.Зверев).

Второй период - абстрактное искусство выходит за пределы живописного жанра синтезируя различные художественные языки. Во второй период (с 1970-х годов) наряду с символической и лирической тенденцией развивается геометрическое направление, обращающееся к эстетике дизайна. Во второй период художники синтезируют поиски довоенного супрематизма, послевоенную техническую эстетику, дизайн и концептуальное творчество(Инфанте, Борисов, Злотников, Кострома), что ведет за собой выход за пределы живописного жанра как такового. Эти два этапа своеобразно повторяют этапы довоенного абстрактного искусства, где первый- это развитие абстракции в рамках живописного произведения, а второй этап- творчество, синтезирующее в себе множество языков. Синтетизм и обращение к производственному искусству и конструированию были свойственны позднему русскому довоенному авангарду, соединявшему в себе апелляцию к массовому сознанию и новые технологии. Подобная ситуация повторяется в послевоенной абстрактной живописи второго периода, обращающейся к синтезу дизайна, технологий и

[175] Параллели можно продолжать и продолжать, где композиционная структура живописи Джоржии О' Киффе 1960-х схожа с самыми поздними работами Малевича и Матюшина, абстрактные композиции Суе Вильямса и Малколма Морли конца 90-х[175] вызывают ассоциации с живописью С.Лучишкина и

концептуального творчества. Типологически послевоенное абстрактное искусство дифференциируется на три тенденции- лирическую, символическую и геометрическую.

Глава 3. Основные тенденции в русской абстрактной живописи второй полвины XX века.

3.1.Символическая тенденция в абстрактном искусстве.

Невозможно определить четко грань где проходило разделение тенденций в послевоенном абстрактном искусстве, так как развиваясь в рамках уже постмодернистских тенденций послевоенная абстрактная живопись синтезировала как современные влияния, так и опыт авангарда.

Символическая тенденция в абстрактном искусстве, к которой обращаются художники в послевоенное время, являлась синтетическим переосмыслением не только традиций авангарда, но и современных художественных концепций. Абстрактный метод, соединявший в себе спонтанность «живописи жест»а и внутреннюю информативную насыщенность, предполагал создание некой формулы,собственного символического языка, где смысловая определяющая доминировала. Подобная концепция произведения была свойственна искусству П.Филонова, К.Малевича, советской живописи 30-40 годов. Таким образом, отталкиваясь от опыта русского авангарда, открывавшего новые измерения в искусстве и использовавшего многие способы и жанры для претворения идей, послевоенное абстрактное искусство пытается соединять живопись и смысловой концентрат. Нередко представители этой тенденции обращаются к литературному концепту в своих произведениях.

Таким образом, знаковое, информативно насыщенное искусство, обращающееся к тексту и слову, характерно для многих художников, развивавших символистическое направление в послевоенной абстракции и пытавшихся вместить в формулу картины свою внутреннюю философию (что отсылает в первую очередь к традициям иконописи как литературно-художественного явления) Такие художники как М.Шварцман, легендарный «изотерик» 60-х, Э.Штейнберг, Д. Лион, В.Юрлов явились яркими представителями этой тенденцию и , развивали ее, продолжив «богоискательскую» традицию Казимира Малевича.

П. Митурича 1930-50-х, с работами Е. Михнова-Воитенко и Д.Лиона 1960-70 годов.

Символистские тенденции преобладают в послевоенной абстрактной живописи, ибо символизм как в первую очередь литературная тенденция, метафора, получив широкое развитие во время войны, был особенно близок русскому сознанию. Многие художники, чье творчество развивалось в русле символической абстрактной тенденции[176], продолжавшей во

[176] Жесткий по своей концепции Валерий Юрлов(р.1932), оригинальный представитель символической абстрактной тенденции в послевоенном искусстве, изучает жесты форм в пространстве и продолжает супрематические традиции Малевича, соединяя теоретическое творчество и символические изображения. Познакомившись с Петром Митуричем, преподававшим в МПИ, В. Юрлов впервые сталкивается с творчеством Малевича, Татлина, Матюшина и художников русского авангарда. Так же во время учебы он знакомится с Виктором Шкловским, знаменитым теоретиком русской футуристической литературы. На Кавказе оо, отдалившись от активных событий в искусства, работает над “фонетикой цвета”, теорией формы и созданием музыкальной шкалы изобразительного пространства, что во многом перекликалось к теоретическоми поисками Кандинского и Матюшина.[176] С 1958 года он работает над "законом "пары форм"- его композиции разделены на две части: в одной из них небрежно "кустовыми" ударами кисти нанесены красочные пятна; в другой -жесткие структуры: квадраты, круги, отдельные линии. В целом - возникает своего рода "концептуализированная" абстракция. Многие картины-знаки Юрлова спровоцированы изучением иконописи.

Юло Соостер(1924-1970) и Николай Вечтомов (р.1923)ведут поиски художественного языка на грани символической абстракции и сюрреализма, обращаясь в своем творчестве к философии и метафорическому языку, в смысловой насыщенности близкому языку концептуализма.

Поиски своеобразного абстрактного языка на протяжении всей жизни практиковал Виктор Пивоваров(р.1937), более известный сегодня как художник-концептуалист. Как и многие другие беспредметники, он учился в Московском Полиграфическом Институте. Подбно Ламму и Кабакову, тоже закончившим Полиграфический Институт, активно работал как книжный иллюстратор , смело экспериментируя в той области, что была не сильно заметна для уполномоченных властями цензоров. В 1967 году появляется его первая серия монотипий “Искушение Св.Антония”, а в 70-80 серия альбомов, соединивших в себе текст и медиа. С конца 70-х он рисует абстрактные картины, многие из которых напоминают образы его альбомов и более ранних работ. В 1982 году он эмигрирует в Прагу, где и живет по сегодняшний день.

Владимир Янкилевский(р.1938), несмотря на то, что называет себя «реалистом», соединяет абстрактные образы и предметные изображения в своеобразные формулы, знаки, зачастую обращаясь к символике мужского и женского, инь и янь. Его творчество также предвосхищает язык концептуального искусства и часто пересекается с ним.

Олег Васильев (р.1931) соединяет традиции русского авангарда, в частности, конструктивизма, с реалистической живописью. Некоторые из его работ полностью лишены фигуративности, другие – используют одновременно и репрезентативные элементы, и абстрактные формы. Как сам он считает, его “ живопись соединяет энергетическое живописное пространство и максимально реалистичное отображение субьективного мира ”[176] Долгие годы он работал вместе с Эриком Булатовым в книжной графике. В 1990 он эмигрировал в США и в настоящий момент живет в Нью-Йорке.

Александр Юликов(р.1943) воспринимает мир как рациональную математическую структуру, потенциально взрываемую иррациональными элементами. Внутреннее давление, напряжение между двумя формами - основа его искусства. В своей живописи он использует чистые, геометрические образы. В 70-е он примкнул к движению нонконформистов и принял участие в знаменитой Бульдозерной Выставке в Измайлове в 1974. Хотя Юликов явно наследует в своем творчестве традиции русского авангарда и супрематизма, его искусство часто отличает ироничное отношение к наследию русского супрематизма, что приближает его к кругу художников соц-арта.

"Академия Стерлигова и Глебовой" или «Домашняя Академия»(В.Стерлигов, Т.Глебова, Батурин, Зубков, Смирнов, Церуш, Кожин, Носов, Гостинцев) стоит у истоков неофициальной культуры Ленинграда и творчество представителей этого объединения может быть отнесено как к символической абстрактной тенденции, так и к геометрической. "Невидимый институт", как называли себя члены этой группы, связывал свою деятельность с реставрацией наследия русского авангарда, отталкиваясь от "постсупрематизма" Малевича и произведений позднего Филонова. Но, несмотря на подобную программную направленность, черты «продолженного» постсупрематизма Малевича можно проследить только в творчестве самого В. Стрелигова, выпускника ГИНХУКа, так как творчество большей части участников академии балансирует на грани между пост-сезаннизмом и кубизмом. Теоретические труды В.Стерлигова до сих пор полностью не опубликованы, а изобретенное им «чашечно-купольное пространство» как базовая структура мира, соединяющая в себе начала

многом теоретические поиски Казимира Малевича[177], так или иначе предвосхитили появление концептуализма в России, и зачастую их произведения балансируют на грани между абстрактным искусством и концептуальным.

Символический абстрактный язык был широко используем в Ленинграде. Как уже говорилось, в Ленинграде возобладали традиции таких мастеров Института Художественной Культуры, как М.Матюшин, К.Малевич, П.Мансуров и П.Филонов, развивавших принципы органики, направленной против механической геометризации - что и проявилось в творчестве последователей академии В.Стерлигова и Т. Глебовой, школы Н.Акимова, в характере живописи отдельных художников.

Одним из виднейших представителей этого направления был М.Шварцман, художник, принадлежащий к самому первому поколению неофициального искусства. Он мало участвовал в выставках и его творчество незнакомо в широких кругах, тем не менее, произведения Михаила Шварцмана с их сложной иконографией и самоуглубленным философским поиском являют собой наивысшие достижения искусства этого периода. Художник вел параллельные поиски абстрактного языка, создавая «иррациональное» абсолютное искусство, глубоко символичное, знаковое. Иконные каноны М.Шварцмана - т. н .»иературы» -создавались как - бы для себя и для круга посвященных. Они выражают страх смерти, уход в небытие, несут печать омертвения форм. Свои произведения он создает в основном на дереве, апеллируя таким образом к технике иконописи, а сложный, знаковый композиционный строй его картин отсылает в первую очередь к культовому, архаическому искусству, где знак - это и оберег, и одновременно символ скрытого знания(в таких работах, например, как «Выход», 1972, «Белое воплощение», 1970) Сам М.Шварцман впоследствии свои работы называл «исповедальными бумажками», более известными в «художественном наречии» как «духовка» или «нетленка». Творчество М.Шварцмана наиболее ярко иллюстрирует символическую абстрактную тенденцию, развивавшуюся в послевоенное

материальное и духовное по-разному трактуется его учениками. "Стерлиговцы", преодолевавшие геометрию ради органики, хотя и были прямыми продолжателями мастеров–формотворцев ГИНХУКа, занимаясь изучением пластических задач в рамках классических жанров: пейзажа и натюрморта. Абстрактное формотворчество было скорее исключением в практике "стерлиговской академии", нежели нормой. Исключительно беспредметная живопись появляется у более молодых членов этой группы[176], несмотря на то, что главным принципом школы Стерлигова всегда было используя формальные открытия ГИНХУКа выйти из супрематизма, преодолев абстракцию. Устремив свое основное внимание на реконструкцию традиции, а не на продолжение ее, художники зачастую оказывались в технических рамках масляной живописи и холста, не осмеливаясь экспериментировать с иными жанрами и языками искусства. «Преодолевая абстракцию», но не видя способов дальнейшего ее развития, многие из художников Стерлиговской Академии возвращаются к реалистичному художественному методу, так и не подойдя к концептуальному творчеству как таковому, которое на самом деле и являлось итогом эволюции супрематизма Малевича.

Соединение символических и сюрреалистических тенденций мы наблюдаем в творчестве Анатолия Путилина, где фантастический реализм трансформируется в абстракцию: рождаются новые формы - эллипсы и сфероиды, взаимодействующие на плоскости с супрематическими прямыми.

[177] Который в свое время вплотную подошел к пониманию искусства как концептуального проекта и , как известно, предлагал выставлять теоретические работы как равноценные художественным.

время, так как в нем соединились метафизические поиски этого времени, а также формальный формульный язык абстракции к которому прибегают многие художники в этот период, стараясь передать некие смыслы бытия путем своего искусства. Здесь мы наблюдаем соединение, сопряжение интуитивной компоненты художественного творчества и философии, которое свойственно абстрактному методу творчества, и которое наиболее полно раскрылось именно в русском искусстве.

Эдуард Штейнберг, сын Аркадия Штейнберга, поэта и выпускника ВХУТЕМАСа примкнул к лианозовской группе в середине 60-х.[178] Знакомство с супрематическими композициями К.Малевича из коллекции Г.Костаки, который приобрел в 1964 году две работы Э.Штейнберга, явилось отправной точкой в его творчестве - супрематизм стал стилистической основой его отстранённых «пейзажей». Мистические концепции К.Малевича в свою очередь сильно повлияли на художника, и продолжая супрематическую эстетику в своем творчестве Э.Штейнберг синтезирует абстракцию и предметный мир, духовное и конкретное. Художник является наряду с М.Шварцманом ярким представителем символической абстрактной тенденции в России, продолжающей развивать идеологию и философию К.Малевича в своем стремлении постигнуть тайны материи и духовного мира. «Ландшафт часто ложится в основу даже самых абстрактных его работ, становится убежищем памяти, защитой от мира. «[179] Такая философская направленность легко прочитывается в работах, сконцентрированных на текстурах поверхностей, камней, раковин. В 1970-е органические формы его произведений преображаются в более четкие, геометрические образы, он часто использует текст в своих работах(«Зимний день», 1980). В 80-х годах он снова поворачивается к иконографии деревни, соединяя фигуративность и абстракцию, ландшафт и супрематические элементы. Информативная наполненность его работ и глубокий символизм открывают новые слои в абстрактном произведении, и , в отличие М.Шварцмана, Эдуард Штейнберг своим творчеством являет органичный переход от символической абстракции к концептуализму («Квадрат Малевича и окно дома Фисы Зайцева», 1985)

К трактовке художественного произведения как текста, письма, литературно-художественного символа обращается Леонид Ламм, открывший для себя беспредметную живопись учась в послевоенные годы на архитектурном факультете Московского Строительного Института, где встретил Якова Черникова, видного архитектора и теоретика русского авангарда. Долгое время он проработал как архитектор и иллюстратор. В 1959, после

[178] Постоянные аресты отца, который долгое время провел в ГУЛАГе, вынужденный отъезд из Москвы в Тарусу - все это наложило отпечаток на творчество Штенберга - младшего. Живя в Тарусе, он начал свое обучение к копирования старых мастеров, рисования пейзажей и случайных портретов. В 1961 году по возвращении в Москву его мастерская становится местом встречи многих художников-нонконформистов. См. также Brossard , Jean-Pierre, ed. Eduard Shteinberg. An attempt at a Monograph. Moscow: joint publication by EDN(Switzerland) and Art MIF Publishers: 1992.

[179]Кат. Выст.: Нонконформизм. Коллекция Бар-Гера и русский андеграунд. WIENAND: 1996

знаменитой выставки Американской Живописи и Скульптуры в Сокольниках, его творчество меняется. В середине 60-х он начинает изучать Каббалу и приходит к теории “суперсигналов” как манифестации божественного духа, создающего бытие и объекты, таким образом переходя от абстрактного формотворчества к концептуальному - он поясняет свои идеи живописными произведениями и инсталляциями[180], увлекается поэзией ОБЕРЕУтов и активно экспериментирует со словом, вербальными образами, звуками. Результаты этой работы были представлены на первой персональной выставке в Firebird Gallery в Вирджинии(США) в 1985.[181] В конце 70-х две его персональных выставки выли проведены в московском ЦДХ и в Музее Достоевского в Ленинграде. В 1982 он эмигрирует в США, где какое-то время продолжает работать как художник-абстракционист, а потом присоединяется к более актуальному в послеперестроечное время Соц-арту. В настоящий момент Л.Ламм живет в Нью-Йорке.

К эстетике символа, текста апеллирует творчество Вилли Бруя. Он связывает свою художническую деятельность с традицией Каббалы и занимается «текстоподобными абстракциями». Несмотря на явное обращение к наследию К.Малевича, этот художник далек от «геометрии» и конструктивизма, его произведения органичны (наиболее известна серия «Этрусски»). Художник обращается к книге, соединяя ,таким образом, текст и изобразительное искусство и продолжая таким образом мощную традицию искусства книги русского авангарда. На протяжении трех лет он работает вместе со своим другом Грабовым (Грегорием Капелян) над книгой EX ADVERSO, соединившей в себе современную технику и традиции супрематизма. В 1971 году он покинул Советский Союз, и после недолгого пребывания в Израиле, переехал в Париж, где по сей день пробует создать некий синтез супрематической живописи и фотографии, используя живые модели.

Одним из ярчайших представителей символической тенденции в отечественном искусстве является Дмитрий Лион(1925-1993) одним из первых художников послевоенного времени соединивший концептуализм и абстракцию с внутренними философскими поисками. Апелляция к тексту, знаку, философскому наполнению произведения искусства характерна для его работ, в которых он обращается к религиозной тематике, своеобразно толкуя библейские темы. Концептуальное наполнение и символическое выражение специфично для его искусства, а внешняя скупость его работ заставляет вспомнить об эстетике «экономии» К.Малевича.

---

[180] Baigell,Matthew. Cabbalistic Creativity. Jewish Misticism and Soviet Gulags Left T
heir Marks on Leonid Lamm//Lifestyles 23 – 126.

[181] Ex. Cat. Leonid Lamm: Recollections from the Twilight Zone 1973-1985. Alexandria, VA:Firebird Gallery, 1985.; Leonid Lamm: Birth of an Image. Durham,NC: Duke University Museum of Art, 1998.; Leonid Lamm. Welcome to Equality. Sots-Geo. The Procrustean Bed: Project and Installation. NY, 1990.

Дмитрий Лион, работая в рамках минималистического черно-белого рисунка тушью, тростниковой палочкой и пером[182], оставался одиночкой в среде художников-графиков, тем более что графика как жанр всегда являлась чем-то второстепенным по сравнению с живописью. Всего лишь одна выставка «Шествие» в 1990 за три года до его смерти подытожила его деятельность и определила его уникальную позицию в среде послевоенного авангарда.

«Художник постигая становится единообразным, единосущным. Единосущность - знак приближения к истине»[183]

Своеобразное миссионерство в творчестве отражало картину послевоенного мира, где искусство понималось зачастую не как игра, а как способ нахождения истины, зачастую метафизической. С этой позиции, творчество Дмитрия Лиона предстает как одна бесконечная пишущаяся сама по себе книга, подобно нереализованной книге Стефана Малларме, в которой художник лишь констатирует факт своего присутствия, но ничего не направляет. Не утверждение своего Я как центра творчества, а растворение, разрушение некой воли художника, а через это вновь созидание. Как писал Дмитрий Лион в своих записках: «Пафос неведения. Художник должен уметь многого не видеть. Не видя многое- многое видит. Умение не видеть - умение видеть».

Дмитрий Лион был учеником Чекмазова и Захарова в Полиграфическом Институте, колыбели послевоенной абстракции в Москве, и продолжателем традиций и философии искусства Петра Митурича, считавшего что художник должен быть «тонким сейсмографом», где высшие энергии выражают себя через душу и руку художника.

Дмитрий Лион всю свою жизнь посвятивший себя работе с линией и текстом, абстрагированным до уровня спонтанного нечитаемого наброска, преследовал иные цели в своем постоянном обращении к библейской мифологии, к еврейской истории, к символике Пути. Его цикл «Благословите идущих»(«Шествие»)(1959-1988), черно-белый скупой конспект глубоких внутренних исканий художника, представляет собой сложную структуру, где семантика текста как «письменности» - подсознательной памяти человечества, переплетена с интуитивным, автоматическим рисунком художника. «Письмена, тексты не просто информативны, они часть рисунка, ландшафта, элементы фигуративности. В письменах участвуют подсознание, творит природа. Соединенные с рисунком тексты созидают характеры и чувства полные и свободные, без разрушающей штриховой опеки»[184]. Рисунки из серии, бывшей центральной идеей автора на протяжении 30 лет, такие как «Перед

---

[182] Интересно что «…черно-белая графика считалас- делом еврейским, в 70-е годы возник даже эвфемизм «тихая графика», так называемое «еврейское рисование»…у Лиона, развивавшего стиль пикассовской рисовальной спонтанности был список из более чем сорока последователей и подражателей.. »/ Сальников В. Чем был Союз Художников?//Художественный Журнал, 2000-36.
[183] Лион Д. Шествие. Каталог выставки. М.: 1990.
[184] Лион Д. Шествие. Каталог выставки. М.:1990.

привалом», «Идут», «Тяжелый путь» и другие соединены одной идеей «пути во времени», попыткой осознания понятия Времени как такового.

Ю.Соболев и Ю.Соостер создали теоретический миф «напряженности», где произведение должно быть «напряжено» в противовес декоративному, и строя изображение, художник должен заботится о сохранении диссонанса, «застывшего взрыва». В цикле «Благословите идущих» Дмитрия Лиона мы прослеживаем тонкую, но мучительную борьбу художника с материалом. Пытаясь проникнуть внутрь явления, выявить метафизику мира, художник медленно и методично приоткрывает реальность, пытаясь сохранить напряженность поиска и недосказанность, «предчувствие изображения».

«Шествие» Д.Лиона – это знаковое произведение для послевоенного русского абстрактного искусства, так как соединило в себе несколько особенностей, ставших ключевыми для многих художников этого периода– процессуальность, протяженность искусства во времени.Здесь искусство является не результатом деятельности художника, а процессом и методом постижения неявленной реальности, воплощая внутренний метод абстрактного мышления как системы передачи невыразимых смыслов. Подобно В.Кандинскому, внимательно постигавшему процессы искусства как бытия[185] и К.Малевичу, старавшемуся выявить в искусстве живописное как скрытую тайну творения, Дмитрий Лион постепенно в цикле-книге, протяженной на десятки лет, приоткрывает для себя таинство материи. В его записках, сопровождающих рисунки, мы видим своеобразные стенограммы борьбы художника:

«...Рисунок- материализация. Материализация духовных усилий. Материализовать - значит разрушить. Наименее разрушенные духовные усилия- наименее разрушенный рисунок. Разрушающие рисунок штрихи, линии как синкопы созидают его...» Пытаясь не разрушить рисунок формой, формальной материализацией, и таким образом сохранить его духовное наполнение, художник приходит к скупому, лишенному цвета, но полному выразительности языку произведения. Своеобразное «богоискательство» было лейтмотивом этого цикла, где Слово – то исчезающий, то проявляющийся главный действующий персонаж.

Знак как составляющая картины с одной стороны оборачивается штрихом, с другой – буквой и словом, ставя человека в двойственное состояние между аналитическим, рациональным восприятием текста и эмоциональным восприятием картины, отсылая нас к концепции «Черного квадрата», как квинтэссенции визуального образа и философского наполнения. Но, по сравнению с программным произведением Малевича, которое является своеобразной застывшей истиной, серия «Шествие» Лиона - это текст, развивающийся в движении. Рисунок, изменяющийся от листа к листу, как своеобразный анимационный

[185] В. Кандинский в ранней книге «Звуки», соединявшей поэзию и графику, пишет: « а может оно еще вовсе и не сдвинулось/ сдвинулся только я сам/белый скачок за белым скачком/ и за этим белым скачком опять белый скачок/ вот это-то и плохо, что ты не видишь мутное/ в мутном –то оно и сидит/

эффект, заставляют воспринимать цикл «Благословите идущих» как динамическое произведение, разворачивающееся не только в бесконечном пространстве, но и во времени. Тем более, что к ритму серии обращаются многие художники конца XX века, стремящиеся развернуть повествование во временном развитии, не ограничивая произведение искусства рамками одной картины.

Дмитрий Лион - яркий представитель русской послевоенной абстракции в ее символической тенденции, являвшейся в своих высших проявлениях синтетическим искусством, соединявшем в себе философские и религиозные искания и формальный язык, использовавший как фигуративные , так и нефигуративные элементы - от образа до текста - заставляя вспомнить о восточной художественной практике, где буква и образ понятия неразделимые. Но, так или иначе, «Благословите идуших» это серия, где идейное содержание явлено не только как желание «выразить невыразимое», но и как открытый мистический поиск, своеобразный идеологический подтекст, без которого абстрактный метод лишен внутреннего обоснования.

«Посткатастрофичность» послевоенного времени и эпохи, помнящей уничтожение Человека во времена сталинский репрессий, «катастрофичность» понятия о еврейской идентичности, и таким образом постоянное преломление темы Скитания и Пути, рукописность, спонтанность как путь заставляющий вспомнить слова Казимира Малевича, что «в искусстве важна истина, а не искренность» и рукописные книги будетлян и футуристов 20-х, а также стремление к незаметному служению в искусстве и тем не менее внутренний духовный поиск - все это явилось уникальными составляющими творчества Дмитрия Лиона, создававшего особый вид творчества, соединившего в себе концептуализм и абстракцию, развивавшего внутреннюю сосредоточенность русского довоенного авангарда.

Таким образом, символическое абстрактное направление в послевоенной живописи соединяет концептуальные идеи и символическое художественное выражение. Эстетика буквы, слова свойственна многим художникам этого направления, заставляя вспомнить о восточной практике представления текста как произведения искусства, так и о тенденции концептуального творчества, изначально подразумевающего внутренний подтекст. Эта тенденция, продолжающая теоретические поиски позднего К.Малевича, сочетавшего теоретико-философское творчество и знаковую, семантическую живопись, была преобладающей в послевоенном абстрактном искусстве и плавно переходила в концептуальное искусство 70-80-х. От абстрактного искусства второго периода 1970-90 гг. символическую абстракцию в основном первого периода отличает трансцендентальность поисков некой неявленной истины, зачастую излишняя серьезность, но именно этот аскетизм, своеобразное служение неким скрытым смыслам бытия являлись сущностным признаком абстрактного искусства этого времени. Подобное качество свойственно и «иературам»

отсюда все и начинается/ Треснуло…»

М.Шварцмана и «супрематизмам» Э.Штейнберга, и скупым текстоподобным абстракциям Д.Лиона. Богоискательство с одной стороны, а теоретическое творчество с другой были своеобразными смысловыми ориентирами беспредметного искусства в 50-70е годы, балансирующего на грани между абстракционизмом и более поздним концептуализмом.

3.2. Лирическая тенденция в послевоенном абстрактном искусстве.

Лирическая абстрактная тенденция[186], продолжавшая традицию В.Кандинского и отталкивающаяся от опыта американского абстрактного экспрессионизма, занимает не столь видное место в послевоенном абстрактном искусстве, концептуально-символическом по преимуществу. Лирическая абстракция строилась на основании послевоенного американского опыта во многом. Спонтанность и субъективность американской «живописи жеста» привлекали, но тем не менее такая тенденция не могла занять преимущественное положение, так как послевоенное русское искусство нуждалось в информационной наполненности. Поэтому экспрессионистическая(лирическая) абстракция была скорее ассимиляцией, повторением опыта американского абстрактного экспрессионизма, чем внутренней необходимостью.

Но на стыке между символической и лирической абстракцией нередко возникали уникальные примеры произведений, соединяющих нередко абстрактные и фигуративные элементы, апеллирующих как к внутреннему созерцанию и размышлению, так и к автоматизму спонтанного жеста.

Лирическое абстрактное направление в послевоенном русском искусстве характеризует внимание, сосредоточенность на постижении тайн материи, тех скрытых истин, которые характеризуют поиски художников прибегавших к абстрактному методу художественного мышления ,а также внимание к художественному материалу, внутренняя сосредоточенность на выявлении его возможностей, стремление соединить беспредметное творчество и объектный мир.

---

[186] Лирическая абстракция или экспрессионистическая (др. названия: "дриппинг", "ташизм", "информель") имела начало в интуитивном творчестве и исключала сознательный контроль над процессом живописи. Виднейшие западные представители: Дж. Поллок, Г. Гартунг, Вольс.(авт.)

Подобная сосредоточенность на выявлении «невыразимого» в лирической абстракции характерна для Е.Михнова-Войтенко, А.Зверева, М. Кулакова, хотя другие представители этого направления нередко стремились к виртуозному живописному исполнению, лишенному внутреннего напряжения.

Многие художники послевоенного времени, занимавшиеся лирической абстракцией, такие как Ал.Смирнов, В.Афанасьев, М.Кулаков, Ю.Дышленко , отталкиваются от синтетических поисков в музыке, пытаясь создавать своеобразные шкалы цвета в их соотношении со звуками, продолжая таким образом раннее исследование «Звуки» В.Кандинского. Таким образом, в отличие от практики американского абстрактного экспрессионизма, художники в России нередко мыслят свое искусство как своего рода исследование при помощи которого они стремятся выразить природу явлений действительности.

Интересно заметить, что в Соединенных Штатах в конце 60х-начале 70-х годов происходит возрождение именно лирической абстракции, отмежевавшейся от минималистической и геометрической традиции. Более эмоциональный, насыщенный колористически, более богатый нюансами язык этой живописи подчеркивал индивидуальность художника, в отличие от анонимности минималистического искусства. Такие художники как Виктория Барр, Джаймс Берес, Карл Клико,Рони Ландфилд, Кеннет Каллахан[187] и Филлип Воффорд аппеллируют в своих произведениях к интуитивному и внутреннему миру[188]. Но даже несмотря на обостренное внимание к именно к американской живописной традиции 50-х, вследствие недостатка информации о современности в первую очередь, отечественные художники создали свой современный, уникальный язык и стиль в 70-е годы.

Эпицентром развития абстрактного искусства в его абстрактно-экспрессионистическом варианте была в Москве студия Э.Белютина[189], созданная в начале 50-х при Московском Полиграфическом Институте. В разное время членами студии были Тамара Тер-Геводян, Валентин Окороков, Майя Филиппова, Леонид Мечников, Тамара Волкова и др..[190] Деятельность Белютина непосредственным образом была связана со стилистикой абстрактного экспрессионизма, которую он феноменальным образом утверждал в Москве среди своих учеников (в полиграфическом, текстильном, архитектурном институтах), и к концу 60-х число его учеников приближалось уже к шестистам. Элий Белютин успел застать

[187] Ex.Catalogue Northwest Visionaries, The Institute of Contemporary Art, Boston.: 1981
[188] Ex. Catalogue Lyrical Abstraction, Whitney Museum of American Art, New York.: 1971.
[189] В одном из августовских номеров 1962 года польский журнал "Политика" в статье о студии Белютина выскажется: "Именно от них исходит наиболее сильная инициатива поиска новых форм в изобразительном искусстве, отвечающих современной советской действительности и современному человеку"//Politica,1962-8/3.
[190] Gautier Raul. Despeinteres et des pays. Ely Bielutin.// Les lettres trancaises. 1962-1305.:

таких мастеров, как А. Лентулов, П. Кузнецов, Л. Бруни,[191] В своем творчестве он соединяет абстрактное искусство и фигуративную живопись, развивая таким образом специфические черты послевоенного отечественного абстрактного искусства. «Белютинцы» синтезировали достижения русского авангарда, американского абстракционизма, экспрессионизма и выдавали собственное, синтетическое искусство.[192] «Абрамцевским аббатством» называли за границей студийцев, выдворенных из мастерских и обосновавшихся в заброшенном доме в Абрамцево. Третьяковская галерея отобрала для своего собрания 98 полотен студийцев - но больших выставок так и не было.

К эстетике абстрактного экспрессионизма обращаются в Москве Ф.Платов, П.Беленок, В.Яковлев[193].

Одной из самых противоречивых и привлекающих внимание фигур в послевоенном московском абстрактном искусстве был Анатолий Зверев(1931-1986). Яркий представитель

---

[191] Отстраненные от жизни союза художников и неожиданно возвращенные к преподаванию, они оказались учителями Белютина в московском суриковском институте. Павел Кузнецов сразу поддержал идею молодого Элия Белютина о создании студии единомышленников, которая бы восставала против ортодоксальности соцреализма и находила пути органичного развития русского искусства, опираясь на древнерусские и авангардистские традиции.
В конце 40-х годов выходит серия роковых постановлений и ученый секретарь Академии Художеств СССР В. Сысоев назовет мастерскую Белютина "гнездом формализма" и разгромит "профессоров-леваков" (Кузнецова и Лентулова), которые были после этого немедленно уволены. Первый официальный статус студии дает Полиграфический Институт (ВИПКРПП), с 1958 г. она переводится в ведение московского горкома художников книги и плаката. После смерти Сталина студия успела провести некоторые выставки: в парке им. Горького, в кафе "Молодежное" с участием Бродского и Алпатова, в Литературном институте, в Доме Кино, печально знаменитую выставку в Манеже, где Идеологическая комиссия во главе с В. Сусловым и С. Герасимовым, а также Н С Хрущев вынесли приговор:" Советскому народу не нужно такое искусство!». На следующий день (2 декабря 1962г.) началась печально известная кампания против "формализма" в искусстве: расторжение договоров с "ненадежными" дизайнерами, художниками , скульпторами… Массовые увольнения, расправы- многие работы художников, изъятые "органами" пропали бесследно. Э Белютин лишился всех мест работы и договора на издание четвертого тома теории русской художественной школы - о практике 20-х годов. Вспышки гнева у власти вызвал успех студийцев за рубежом - в Париже, Лондоне: "…не будучи членами Союза Художников они не имеют права представлять советское искусство..".

[192] Элий Белютин не так давно получил звание Почетного Лауреата Международного Биеннале Фигуративного Искусства, но даже проводись "биеннале абстрактного искусства", этот художник вполне мог стать лауреатом и в этом случае - столь второстепенной была для него и студийцев стилистическая принадлежность к тому или иному направлению.ж

[193] Среди художников, обращавшихся к абстрактному экспрессионизму в Москве стоит упомянуть Петра Беленка(1938-1994), использовавшего спонтанный вихревой жест, соединенный с небольшими вкраплениями фигуративных элементов ready-made(его цикл «Исход», около 150 листов). К эстетике абстрактного экспрессионизма время от времени обращается Владимир Яковлев, трагическая фигура круга неофициального искусства, чье творчество балансирует на грани абстракции и традиций немецкого нео-экспрессионизма.

Бывший поэт-футурист, друг Б. Пастернака ,Ф. Платов, закончивший ВХУТЕМАС, приходит к "абстракции" в 60-е годы, создавая "музыкальную" живопись. К отвлеченному от реальности изображению Платов обратился преднамеренно, мобилизовав "немотивированные, абстрактные элементы" своих предшествующих картин. Так он написал гуаши "Небесное происшествие", "Движение света", которым соответствовали теоретические работы: "Сгущенный образ" и "Теория цвета", восходящие в истоках к периоду учебы в ГАХНе, где преподавал В. Кандинский и объясняющие авторское понятие абстрактности: "…поскольку неизобразительная живопись передает эмоции, она так же реалистична, как и изобразительная. Чувства вне пространства и имеют одно измерение - время; в этом смысле следует понимать их абстрактность.."

экспрессионистической абстракции, соединявшей в своем творчестве спонтанность жеста и непосредственное обращение к фигуративным элементам, он, с его неуемной энергией (как и трагедия его русского «саморазрушающегося, самоистребляющего гения») до сих пор объект несколько двузначных суждений[194]. Он всю жизнь оставался верен абстракционизму в том, что предмет в его работах факт второстепенный, зачастую это лишь зацепка за реальность, а не попытка портретировать ее. Отечественная лирическая тенденция в его искусстве ярко выражена с одной стороны в его обращении к спонтанному творчеству, с другой - в попытке постоянного балансирования на грани между первозданным хаосом абстрактного экспрессионизма и намеками на предметный мир. Всю творческую жизнь, балансируя на грани между чистой абстракцией и абстракцией с элементами фигуративной живописи, художник открывал то скрытое мира, что лежит за внешне простыми вещами. Даже не пытаясь, казалось бы, «искусно скрывать истину, чтобы скрывая высказать и утаивая выявить ее», А.Зверев выявлял внутреннюю сущность мира, его хаос, а через него - гармонию. Анатолий Зверев не раскладывает мир, пытаясь понять его конструкцию, подобно художникам русского авангарда начала века, не выплескивает на картинную плоскость мир внутренних эмоций как делали это представители абстрактного экспрессионизма, а созидает мир из первоначального хаоса явленного как данность в абстракции. Наполняя хаос смыслом, мелодией, приближая его к человеку, своеобразно «объясняя», он в своих поисках предваряет подобные решения в мировом абстрактном искусстве.

Его предмет, извлеченный из традиционного мира, исполняет исключительно коммуникативную функцию, посредством которой происходит взаимодействие автора и зрителя, но не более. Наследие Анатолия Зверева - это преобладание исключительно формального подхода к живописи, а именно внимание к цвету, спонтанность как выражение внутренней и внешней свободы, и независимость от идеологии. Творчество А.Зверева, использовавшего «традиционную реальность» лишь как толчок для ее же разрушения, для выражения того «невыразимого» - последней цели всех художественных поисков в беспредметном направлении - является неким альтернативным вариантом абстрактного экспрессионизма, характерным для русской послевоенной живописи[195].

---

[194] Обращаясь к этой личности, нельзя не вспомнить 1V Фестиваль молодежи (57 г.) и "Золотую медаль", врученную ему Секейросом за созданное на глазах абстрактное произведение. Этот инцидент, не предусмотренный советской общественностью, пытались замять и умолчать о нем - но мировая пресса тотчас прореагировала на "факт существования абстрактного экспрессионизма в СССР".

[195] Тема Дом Кихота проходит лейтмотивом через все его творчество, где тема скитальца, «другого», «пути» являются своеобразными направляющими. Зеленый «Дон Кихот» 1968 года - наиболее раннее произведение из этой серии, и несмотря на статичность рисунка, напряжение здесь усиливается колористическим решением . Работая своеобразными «движками», художник выполняет рисунок мгновенно, соединяя абстрактную хаотичность фона и виртуозную спонтанность рисунка. Живопись жеста и ташизм возвели культ спонтанности не небывалое ранее место. Зверев использует эту импровизационную технику абстрактного искусства, заканчивая свои своеобразные живописные перфомансы несколькими ударами кисти, являющимися лишь намеками на предметную реальность.

Ирония - один из основных атрибутов его искусства, с легкостью оспаривавшего серьезность и экзальтированную погруженность абстракционизма, и наводящая на мысль о трактовки его искусства в терминах постмодернизма, нежели «русско-парижской колористической традиции»[196]. Зверев творил жизнь как собственный театр абсурда, находясь в той реальности, где понятия о «низком» и «высоком», «правильном» и «дурным» просто не существовало. «Старик, искусство - ты сам. Вот ты живешь – ты искусство» (А. Зверев). Отсылая своими живописными перфомансами к венскому акционизму, Зверев являл собой сложную, яркую, неоднозначную фигуру в послевоенном русском авангарде[197]. Аккомуникативность абстракции, где наблюдатель творит мир вместе с художником, творит внутри этого мира, в самой структуре картины была преодолена А.Зверевым, заставлявшем зрителей быть свидетелями его творчества. Зритель становится не только внутренне соучастником творения, но и активным участником происходящего, приближаясь таким образом к более целостному восприятию произведения[198]. Анатолий Зверев превращает живопись в подобие культового действа, литургию, о которой мечтал Малевич, где каждый человек превращается в участника. Таким образом, зритель непосредственно участвует в «сотворчестве». Балаганный театр А.Зверева, в котором он сам был единственным живописцем и актером-импровизатором, отсылает нас к культовому искусству и обряду. В

«Дон Кихот» (1970)- статика и колоризм уступают место динамике рисунка, скупости цвета. Контур и плоскостность изображения заставляет вспомнить древнейшие образцы живописи, а экспрессия достигается за счет строгого ритма цветовых пятен. Несмотря на то, что внешне это произведение фигуративной живописи, изломанные тени как главные образы произведения уходят на второй план перед ритмом и напряженностью самого рисунка.

«Дон Кихот» (1971) - почти полностью абстрактное произведение. Перед зрителем еле уловимые очертания лошадей и щита, штрихи и экспрессивность рисунка. Произведения Зверева подобны диалогу-спору, двустороннему размышлению в общем коммуникативном пространстве, о котором упоминалось в первой главе, где художник лишь только обрисовывает тему размышления. Он заставляет задуматься над совершенно иной задачей искусства, где внутренний диалог, спор позволяет истине войти в мир человеческих отношений и существовать в нем. Намекая на сюжет, художник не пытается решать его, а лишь пытается создавать свое пространство из абстрактного хаоса пятен.

[196] Маневич Г.//Альбом: Анатолий Зверев. Графика. Живопись. М.1991

[197] Маска шута, скомороха, отсылающая к традиции русских святых-юродивых, и , как правило, одиночки, в среде московской богемы 70-80х , странно затеняет его фигуру и, в первую очередь, его творчество , а положение «любимца» писателей, дипломатов и таких коллекционеров как Г.Костаки и Д. Апазидис наводит на мысль о ненавистной художникам-авангардистам «салонности» и на предположение о диктате зрительского восприятия. В какой-то степени каждое из подобных суждений может иметь место, но подобный снобизм останавливается непосредственностью и простотой творчества художника. Творчества, которое в своем неистовстве и импровизации обращалось к самым сокровенным пластам человеческого сознания и напоминало больше обряд или ритуал, но никак привычную схему рождения произведения искусства.

[198] Проблема «коллективного» и «частного» в подобных перформансах поднималась на первый план, ибо художник не только приоткрывал тайну творения, но и приближался к архаичному и культовому коллективному творчеству, в которых одна личность выражает единство коллективного бессознательного. Анатолий Зверев, исполняя свои живописные перформансы в зрительском присутствии и затем раздающий свои произведения, скорее персонаж искусства начала 80-х, нежели конца 60-х.

этом театре он отводит себе роль «существа несуществующего», ставит себя в позицию медиатора, а не единоличного автора, погруженного в свое внутреннее Я.

Подобно Д.Лиону, А.Зверев созидал через разрушение формы , и если для Д.Лиона линии - это «трещины во льду», а белизна бумаги есть олицетворение «плотности мироздания», то А.Зверев крушит, низвергает мир вокруг колористическим потоком, восставляя потом из сотворенного хаоса слепок той вселенной, которая самому ему нова и незнакома. Растворяя свое Я в потоке окружающего мира он приближался к той мысли, близкой некоторым творцам и мыслителям XX века, а также восточной религиозной мысли, где «я- никто, но через меня - все». Смирение за которое осуждали Анатолия Зверева современники, было той исконно русской отечественной мировоззренческой позицией, которая отличает созерцательную мысль Востока от волевой доктрины Запада. Он писал: «эгоизм лишь только пылкость порождает/ и в заблужденьи убивает тот признак нежности такой /что породилась в силу тленья...»

Анатолий Зверев в своем творчестве преломил опыт современной «живописи жеста», балаганность и брутальность русского авангарда и юродство как форму жизни, где человеческое бытие неразделенно с окружающим миром, своеобразное отсутствие собственной воли. Отрицание собственного Я в желании растворить искусство в мире людей, отсылающее нас к восточной традиции, постоянное обращение к образам иконописной и фольклорной символики- все это обогащало традиционную технику

Обычно говоря о ленинградской неофициальной культуре, не упоминают о беспредметниках, несмотря на то, что питерская школа лирической абстракции являлась самой значительной и самобытной в бывшем СССР, соединив в себе артистизм и виртуозность традиций «Мира искусства», «сделанность» П.Филонова, обращение к архаике и традициям до-ренессансных эпох и философско-формотворческие открытия классического русского авангарда. Богатая ассоциациями лирическая абстрактная традиция владела умами художников северной столицы, многие художники обращались именно к эстетике абстрактного экспрессионизма в 60-70 годы. [199]

---

[199] Среди художников, представителей лирической абстракции в Ленинграде были :
Ю. Дышленко , который отличался от своих коллег по ленинградской школе Акимова яркостью и звучностью цветового пятна в своих работах. В его ранних произведениях можно найти тенденции и сюрреализма, и орфизма - он пытался создать "цветовую шкалу" идентичную нотной гамме(а такие поиски ведутся в искусстве на протяжении всего нашего столетия), соединив таким образом живопись и музыку. В середине 70-х он занялся разработкой "концепции масштабности", сообразно которой структура и жанр произведения зависят от размеров холста. Позже, после многочисленных поездок в США творчество Ю.Дышленко изменилось: работы этих лет называют "лирическим концептуализмом". Михаила Кулакова часто упоминают в числе московских живописцев, хотя он ученик Акимова и долгое время работал в Ленинграде. Он один из первых, кто стал последовательно разрабатывать манеру "экшн". Уже у Л. Крапивницкого намечались попытки создать "живопись действия", но Кулаков первый воплотил себя в этом жанре. Мастер свободного жеста, он трактует картину как событие: поверхность картин фактурно интенсивна. Жизнь художника является как бы частью его живописи – на холсте спонтанным и выразительным почерком "записаны" внутренние и внешние биопсихические процессы. "Жест Поллока - это восстание против канонов фигуративного

В ЛГИТМиКе под крылом Николая Акимова, ученика А.Яковлева, В.Шухаева и М.Добужинского, выросла целая школа мастеров лирической абстракции (а экспрессионизм был ведущим направлением в ленинградском послевоенном искусстве), без упоминания о которых невозможно представить срез художественной жизни тех лет. «Своей школы в андеграунде Акимов не создал, но именно он дал толчок к аналитическому подходу к живописи иным, несхожим с филоновским образом»./Т.Шехтер/ Он создал мощную лабораторию экспериментального искусства на базе художественно-постановочного факультета, где учились И. Тюльпанов, В. Михайлов, Е.Михнов-Войтенко и А. Раппопорт.

Евгений Михнов-Войтенко(1932-1988) был одной из основных фигур в послевоенном абстрактном искусстве Ленинграда[200]. На протяжении всего творческого пути он работал исключительно в абстрактной манере(что было почти несвойственно послевоенному абстрактному искусству) и долго в одной технике (монотипия), за исключением ранних композиций выполненных в масле[201].По-своему разрабатывая проблематику абстрактной картины, он подошел к парадоксальным живописным открытиям.

Евгений Михнов-Войтенко в 50-е годы создает произведения-формулы, балансирующие на грани абстрактного искусства и концептуализма, где абстракция при близком рассмотрении оборачивается знакомыми символами, иероглифами, понятиями и буквами алфавита разбросанными на белом фоне. Отдаленно ранние «формульные» «Композиции» Е.Михнова 50-х годов напоминают более поздние поиски Юрия Соболева и

искусства , но он не является результатом медитации."[199] Герой и жертва одного из первых общественных скандалов, связанных с внедрением абстрактного искусства в художественную практику, он эмигрировал и в настоящий момент активно работает в Риме, сохранив верность "живописи действия" в её европейском варианте - "информель".Вячеслав Михайлов в ранних своих произведениях отталкивается от абстрактного сюрреализма. Позже влияния этих двух направлений были сведены к особой, фактурной живописи с использованием акрила, что придавало произведениям объем и экспрессивность.Владимир Кубасов мощно начинал как абстракционист. Сегодня он занимается фигуративной живописью с элементами абстракции, известной своей литературностью и аппеляцией к сюрреализму, яркими представителями которого были М. Исачев, М. Шемякин, Н. Любушкин и Ю. Галецкий.Валентин Афанасьев работая в русле экспрессионистической абстрактной живописи, синтезирует беспредметный образ и музыку, создавая собственную теорию цвето-музыки.В технике монопипии работал Анатолий Васильев, член "шемякинской" группы "Санкт-Петербург", как и многие другие участник выставки "Живопись, графика, объект" (1976г.) - первой официальной экспозиции абстрактного искусства в Ленинграде. А.Васильев, как и другой представитель "живописной метафизики", Олег Лягачев, активно использовал язык абстрактного искусства, работая на "зыбкой границе между пульсирующими фигуративными изображениями и абстракцией»

[200] Он стоит в числе трех первых учеников Акимова наряду с Аликом Раппопорт и Олегом Целковым, являющимися признанными классиками нонконформизма.

[201] "Зенит славы" Михнову при жизни так и не удалось испытать из-за крайней замкнутости и отчужденности, несколько персональных выставок, две из которых посмертные, стали итогом его почти сорокалетней уединенной творческой работы. По некоторым оценкам его работы балансируют на грани абстракции и сюрреализма: отвлеченные, беспредметные формы картин ничего не изображают, но образуемая ими атмосфера вызывает широкий круг ассоциаций. С другой стороны считается, что «…особая структура картин Михнова заключается в широко развитом, всеобъемлющем принципе "полисемантичности", составной частью которого является "вторичная фигуративность" - фактура в картинах Михнова многозначна. Отдельные участки, элементы картины могут читаться зрителем, как стекло или ткань - в зависимости от ассоциативно-смысловых связей.».

Юрия Злотникова. Уже в ранних работах наметился острый интерес к «физиологии» творчества, к выявлению собственных теорий и принципов бытия, что неизменно было связано с филоновской системой творчества и его «аналитическим методом». Позднее, перейдя от аналитической живописи своих ранних произведений в 70-х годах Е.Михнов-Войтенко создал тип абстракции тонкой, ассоциативной, богатой эмоционально и образно. Его «Композиции» 1970 годов созданы в технике монотипии. Монотипия как графический метод всегда имела одно отличие- это искусство процессуальное, разворачивающееся во времени, которое само себя создает и художник только режиссер, медиатор(стоит вспомнить похожую позицию А.Зверева) в подобном процессе творения. Таким образом, уже в самой технике заложена та отвлеченность и антисубьективизм, о которых мечтал Петр Митурич, говоря о художнике-«сейсмографе» , а Мартин Хайдеггер в работе «Времени и бытии» писал, что снятие завес бытия «возможно лишь в бытии как событии в отличие от бытия как идеи».

Е.Михнов-Войтенко своеобразно выявляет особенности фактуры, но это уже не фактура бумаги и даже не фактура живописного материала, а произведение, где спонтанный отпечаток становится смысловым центром произведения, а художник - своеобразным соучастником творения, приоткрывающих некие истины, неизвестные самому художнику. Таким образом, случайности фактуры интересуют его как откровения самого бытия, где не сюжет и воля художника диктуют выбор материала, а материал диктует сюжет, а описание и наблюдение занимают место объекта. Подобное творчество, построенное на интуиции и импровизации, - это аллегория мира, визуальное отображение возникновения жизни из хаоса, рождения мира из ничего.

В постоянных попытках находить «западную альтернативу»[202], шаблон, как правило, крылась ошибка как и отечественных критиков, так и художников сравнивавших деятельность русских художников с их западными коллегами. Е. Михнов-Войтенко довел до совершенства свое собственное ощущение времени, жизни, творчества, создавая каждый раз иной мир в своих произведениях, идя своим отличным путем, как и все отечественное искусство второй половины века. Подобное безысходное, но одновременно обогащенное множеством оттенков и переживаний искусство, искусство, могло быть создано именно в Ленинграде начала 70-х, где гнет советской тоталитарной машины был особенно страшен, а потому внутренняя свобода художника, к которой стремились все открывавшие для себя абстрактное творчество художники, была необычайно ценна.

---

[202] В свое время этого живописца сравнивали, конечно же, с Поллоком, считая, что он в совершенстве «овладел методом работы Поллока, доведя его до виртуозности.»". Но в картинах последнего великого мастера "лирической абстракции" Поллока живопись сводилась к предельно минимальным, формальным средствам: плоскости и краски на ней. Михнов начинает заново разрабатывать то, что было утеряно с экспериментами авангарда.

Несколько лет назад в залах Мраморного дворца Государственного Русского Музея состоялась выставка Евгения Михнова- Войтенко. В одной из своих работ Мартин Хайдеггер сравнил художника с «чем-то безразличным по сравнению с творением». Художник, считает он, подобен уничтожающемуся по мере созидания проходу, по которому происходит сам процесс творения. Картины Е.Михнова - это мысли немецкого художника воплощенные в красках. Это тот процесс творения, который «восставляет бытие», давая чему-то иному прийти в наше существование посредством искусства художника. Его персональная выставка в Zimmerly Art Museum (USA) прошедшая зимой 2002 года (куратор Джэйн Шарп) еще раз подтверждает то, что внутренняя направленность и искренность художественного творчества одна из главных составляющих уровня художника.

Таким образом, лирическая абстракция в послевоенном отечественном искусстве была синтетическим направлением, соединившим внутреннюю теорию и практику русского авангарда и открытия американского экспрессионизма. Лирической абстракции свойственны: антисубьективизм[203] как перенесение акцента с внутреннего центра художника на сам процесс творения, постижение тайн материи; соединение спонтанного абстрактного языка и экспрессионистической фигуративности; обращение к фольклорному и религиозному искусству в понимании творчества как обряда(А.Зверев) и сокровенного культа(Е.Михнов-Войтенко); а также понимание творчества как акта раскрытия неизвестных законов мира, что отсылает нас к определению абстрактного метода художественного мышления как фактора, который художники задействуют пытаясь передать неявные смыслы (Е.Михнов-Войтенко), исследовать параллельные области творчества, (как то музыку- В.Афанасьев, Ю.Дышленко).

Используя приемы абстрактного экспрессионизма и живописи действия (А.Зверев, Е.Михнов-Войтенко), а также импрессионизма, реализма и процессуальных форм искусства (А.Зверев), работая по преимуществу с бумагой (Д.Лион, и А.Зверев, и Е.Войтенко по преимуществу обращаются к графике: тушь, гуашь, акварель), что отсылает к импровизационным восточным живописным практикам и компилируя в своих произведениях весь пласт художественных традиций начиная с античной фресковой

[203] Коллективный опыт, накопленный за годы советской власти не мог не отразиться на внутренних установках художников и даже отгородившись от мира в своеобразной медитации, подобно Д.Лиону или Е.Войтенко, или сжигая, «выбрасывая» себя людям, как это делал Зверев, художники пытались миновать Личное, понимая последнее как проход к чему-то Иному. Поздний К.Малевич во «Втором крестьянском цикле» и ренессансных портретах, возвращается к индивидуальности, не в силах перешагнуть через нее. Все его воззвания к творчеству как надличному состоянию были тщетными в его собственном излишне рассудочном искусстве. Больше теоретик, чем практик, К.Малевич призывая не к искусству, но к творчеству, но при этом умалял значение интуиции перед истиной. Послевоенное абстрактное искусство идет дальше и реабилитирует интуитивное не только как подсознательное, но и как внутреннее надличное видение. Будучи скованными со всех сторон, абстрактные художники обращаются исключительно к своему внутреннему миру, но не как к цитадели субъективизма, а как к пространству, вмещающему трансцендентный опыт человечества.

живописи, эти художники, как и многие другие представители советского неофициального искусства, могут считаться виднейшими представителями сложного и неоднозначного постмодернистского искусства конца XX века, изначально синтезировавшего абстракцию и концептуализм - отвлеченные формы, при помощи которых художники пытались привнести мир некие истины.

3.3. Геометрическая тенденция в послевоенном абстрактном искусстве.

Геометрическая тенденция в послевоенной абстрактной живописи не была преобладающей, и была более свойственна московской школе, сохранившей традиции конструктивизма, а также развивающей сциентистское, математическое направление в художественной практике, в отличие от экспрессионистической направленности Ленинграда. Геометрическую абстрактную тенденцию характеризует традиционное обращение к супрематизму и конструктивизму русского авангарда, а также технологичность, скупость формы, обращение к параллельным поискам в дизайне, архитектуре. Синтез жанров был как особенностью сциентистской геометрической тенденции, так и абстракции символический.

В силу того, что в Москве тогда еще жили и пытались передавать знание такие «могикане» авангарда, как А.Родченко, В.Степанова, В.Татлин и В.Стенберг, А.Ган и К.Медунецкий – представлявшие его конструктивное, рациональное начало, «пионеры советского дизайна»[204], геометрическая, конструктивная традиция в различных ее проявлениях, стала здесь одной из самых заметных.

Геометр традиция сложилась с 20-х когда обозначился разрыв А.Родченко с В.Кандинским и проявилась полярность взглядов на искусство, где в одном случае акцентируется «материальное и объективное» (московский ВХУТЕМАС), а в другом - духовное, субъективно- психологическое (В.Кандинский и ленинградский ГИНХУК). Метафизику беспредметности, столь важную для создателя супрематизма, рационалистическое сознание конструктивистов и теоретиков «производственного искусства» отторгало. Многие московские абстракционисты 60-х - 70-х гг. как к знамени относились к наследию К.Малевича, но оперировали исключительно геометрическими, формальными аспектами его творчества как своеобразными «символами и эмблематами», восприняв его творчество несколько однобоко.

Самым ярким явлением геометрической абстракции в России в 60-70 годы было творчество группы «Движение» . Агрессивная диалектика форм 20-х годов оживает в поисках

---

[204] Хан- Магометов С. Пионеры советского дизайна. М.:1996.

в поисках группы, становление которой пришлось на 60-е годы. Начинали представители группы с анализа пропорций простейших форм, позднее перешли к неоконструктивизму и синтезу искусств с использованием оптических и цветовых эффектов, кинетизма и коллективных действий. Работы руководителя группы Л. Нуссберга (если судить по таким, как «Начало отчета», «Момент структуры») характеризует линеарный стиль, жесткость формы. По силе своей концентрации они могут напомнить лишь работы Э. Рейнхарда. Нуссберг искал возвышенное в системе сверхсимметричности, сверхорганизованности, он был прямым наследником традиций Татлина и русских конструктивистов. «Движение» уникально тем, что поиски этой группы были параллельны аналогичным явлениям в современном западном искусстве. Благодаря усилиям лидера, объединение было хорошо информировано: существовала даже «школа по изучению русского авангарда» (Лев Нуссберг раньше Д.Сарабьянова нашел в архивах информацию об искусстве 20-х); они первыми преодолели «железный занавес», находясь в постоянном контакте с зарубежными искусствоведами и художниками.[205] У Р. Заневской-Сапгир появились элементы оп-арта. В. Акулинин строил проекты кинетических конструкций. Н.Горюнова, вместе с мужем Ф.Инфанте, организуют уникальные акции, соединявшие техницизм и естественность. Первое шоу группы Движение состоялось в 1963 году в Центральном Доме Художника в Москве.

Самым ярким представителем геометрической традиции в послевоенном абстрактном искусстве, соединившей скупость формы Малевича, технологичность и дизайн нового времени, а также сосредоточенность на выявлении свойств и качеств «второй», искусственной природы был Франциско Инфантэ-Арана (р.1943), участник группы «Движение», и неординарный представитель послевоенного русского авангарда.

Во время учебы в Московском Училище Декоративно-Прикладного Искусства, Ф.Инфантэ встретил Л.Нуссберга и Н. Горюнову, а уже в 1966 году Ф.Инфантэ вместе с Л.Нуссбергом выпустили Манифест Русских Кинетистов. Изучая структуру спирали, Ф.Инфанте в 1965 году пишет эссе “Аннотация для Спирали”, где пытается соединить математическую основу с философским содержанием. Как и многие художники Движения, Франсиско Инфантэ внимательно изучал Оп-Арт и работы В.Вазарелли, творчество американского скульптора - кинетиста Александра Калдера и концептуальные произведения Роберта Смитсона.[206] Частично Ф.Инфанте был увлечен оп-артом, но потом вернулся к эстетике группы Движение.

Франциско Инфантэ занимался «артефикацией» жизненного пространства, подготавливая и фотографируя собственные акции, в которых он соединяет естественный ландшафт и геометрические, жесткие формы. Его увлекают структуры, олицетворяющие

[205] Из лекции Л.Бажанова в ЦСИ Дж.Сороса "Искусство 50-70-х в Москве".
[206] Bowlt, J.E. Infinite Variations with Tinfoil, Cord and Netting. Francisco Infante Forces the Horizon Line into Strange Contortions/ ARTnews(March 1999).Pp.124-126.

высшие законы Бытия, бесконечность космоса. «…Техническая изысканность его конструкций, зеркальные пленки на легких каркасах; квадратные, круглые, треугольные зеркала, составляющие в центре его композиций почти марсианские картины…» [207] Критики А.Раппопорт, Б.Гройс[208] и другие трактовали его как художника, у которого «2-я природа»(техническая) равноправно соотносится с «1-ой"(естественной) и технический разум, стройный порядок уравнен с девственной, красочной, хаотической реальностью.

Примечательно то, что Франсиско Инфантэ не восстанавливает опыт русского авангарда, как часто мы наблюдаем в среде беспредметного искусства, а отталкивается от него, стараясь соединить техническую эстетику конструктивизма и философское понимание мироздания К.Малевича. Дизайн, искусственная реальность, технологизм и научная революция 60-х годов в «Артефактах» Ф.Инфантэ тонко соприкасаются с миром естественным и природным, продолжая его. Ф.Инфантэ обращается к матричным элементам системы мироздания, таким как круг, квадрат, треугольник, стараясь таким образом конструировать собственную искусственную вселенную из существующих базовых составляющих мира. Творчество Ф.Инфантэ балансирует на грани между дизайном, пытающимся искусственно эстетизировать реальность,(его «Проекты реконструкции звездного неба», 1965) математикой и архитектурой, конструирующими искусственные космические объекты(«Архитектуры автономных искусственных систем в космическом пространстве », 1970-71) , а также соединяет в себе ритуал и действо, обращающиеся к древнерусской языческой обрядовой традиции в артефикации природного пространства и фотографическом запечатлении его, как это происходит в его серии «Игры жестов»(1977). Ф.Инфантэ, будучи последовательным учеником Л.Нуссберга – кинетиста и конструктивиста , в своих «артефактах» является ярким представителем такого движения в современном искусстве, как «инвайронмент», искусство окружающей среды, а также предвосхищает развитие средового дизайна. Дизайн среды, как основной ориентир его творчества, соединяющего концепции авангарда и производничества 30-х с новыми технологиями современности, дает нам право относить Ф.Инфантэ уже ко второму этапу развития абстракции в послевоенной России, где акцент с мистического смещается в область формальной эстетики и дизайна, повторяя эволюцию довоенного авангарда. Франсиско Инфантэ - яркий представитель второго этапа абстракции, начинающегося с середины 70-х годов и выходящей за пределы живописного жанра к синтезу техники, дизайна, концептуализма и теоретического творчества.

Как уже говорилось ранее, в довоенной России абстрактный метод прошел путь от зарождения и кульминации в живописи до растворения в параллельных жанрах творчества

[207] Козлова О. Пространственные игры Франсиско Инфантэ// Искусство,1990-1:17.
[208] Гройс Б. В поисках новой гармонии// Франсиско Инфантэ, Монография, М. ГЦСИ.: 1999; Раппапорт А. Внутренний космизм в творчестве Франсиско Инфантэ // Франсиско Инфантэ, Монография,

и в промышленном дизайне. В послевоенном искусстве мы наблюдаем похожую эволюцию - от философско-живописных поисков, слияния с концептуализмом до растворения в акционизме, концептуализме, теоретическом творчестве и дизайне. Абстрактный художественный метод растворяется в прикладных видах искусства уже на новом витке в 70 гг., что и было ярко продемонстрировано в творчестве Ф.Инфантэ.

В Ленинграде в русле геометрической абстракции работает Л.Борисов[209], ученик А.Леонова[210], эмигрировавшего в Париж в 70-е годы. Геометрия характерна для творчества И.Захарова-Росса.[211]

К тенденции концептуально-геометрической абстракции[212], балансирующей на грани дизайна и теоретического творчества, можно отнести петербуржца Алексея Кострому, соединяющего в одно множество языков современного искусства. Его проект 1998-1999 гг.

М.ГЦСИ.:1999

[209] Друг и ученик Леонова, Леонид Борисов - едва ли не единственный представитель сциентистской, формотворческой геометрической традиции, живущий и по сей день в Петербурге. Его стиль напоминает больше творчество московских нон-конформистов, хотя безусловно налицо влияние традиций супрематизма Малевича. "Он открывает для себя малоисследованную в геометрической абстракции область симметрии, зеркальности, исследует диалектику веса и объема Он не плывет по течению традиции, а выгребает сам и эта энергия преодоления сообщает его работам тот элемент самостоятельности, который в геометрической традиции так ценим"/ Боровский А. Любовь к геометрии. В кат. Леонид Борисов. Спб. ГРМ.1995./. Один из немногих в кругу русских художников-абстракционистов, Леонид Борисов получил инженерное образование в Ленинградском Электрикотехническом Университе. Несмотря к принадлежности к кругу нонконформистов, он никогда не пытался ни эмигрировать, ни покинуть страну как многие другие, а остался работать в Ленинграде/Петербурге таким образом будучи нетипичной, аутсайдерской фигурой в русском послевоенном искусстве. Его первая персональная выставка состоялась в 1978 году в ДК Крупской, что было редким событием в самые застойные годы. Среди тех, кто повлиял на его творчество были Валентин Воробьев, Владимир Немухин, Анатолий Васильев, Игорь Захаров-Росс и другие. Но безусловно, творчество Борисова ярко выражено и оригинально в своей последовательности геометрическим традициям русского авангарда.

[210] Александр Леонов, последователь творчестких концепций П.Филонова, сформировался как художник в 50-60 годы в Ленинграде. Через увлечение сюрреализмом и символизмом он неожиданно для себя вышел к так называемой "аналитической абстракции", а после отъезда в 1975 году в Париж - к геометрической с использованием элементов оп-арта и объема. А.Леонов писал: "В своем творчестве я стараюсь обнаружить те космические реальности, которые являются главной темой абстрактного искусства с начала XX века и по сей день. Конкретно я осуществляю это через свойственное мне аналитическое восприятие мира."/А.Глезер/

[211] Влиянием геометрической абстракции и кинетизма отмечено раннее творчество И. Захарова-Росса, выставившего в ДК "Ордженикидзе" объектно-звуковую "Систему координат" с интегрированными электронными и голографическими элементами. Балансируя на грани геометрической абстракции и концептуализма, он все-таки отдал дань последнему, оставаясь и по сей день одним из немногих представителей концептуального искусства, вышедших из ленинградской творческой среды.

[212] Теоретическое творчество является концептуальной основой искусства Юрия Злотникова, чьи произведения, развивая философское мировоззрение Малевича, лишь только являются иллюстрациями его философско-математических поисков. Его работы являют органичный переход от абстракции к теоретическому творчеству и являют собой синтез абстрактного искусства и концептуализма. Злотников принадлежит "сциентистскому", концептуально- геометрическому направлению в абстрактной живописи - художник одержим идеей выведения абстракции на знаковый, семантический уровень, придание ей статуса объективного языка сообщений, связи, о чем создал ряд литературных текстов, сопутствующих картинам. "Сигнальная система" - фундамент его творчества, это попытка установить закономерность реакций человека на цвет и форму, определить взаимосвязь графических знаков и категорий. В его работах раскрывается научное сознание 60-х: расцвет точных наук, выход в

«Инвентаризация желтого дождя»(галерея Navikula Artis, Ст.Петербург), представляющий собой музеефикацию дождевых капель желтой краской, апеллирует как к опыту акционизма, так и к теоретическому, научному творчеству в попытке провести исследование самого феномена капли. В подобном сциентизме, в попытке изучения путем искусства природных свойств позиции Ф.Инфантэ и А.Костромы бесконечно схожи. Соединение теоретического творчества, ясной и простой живописной схемы, а апелляции к дизайну и концептуальному творчеству роднит А.Кострому, Ф.Инфантэ, Ю.Злотникова с точки зрения художественной системы. Подобный подход ярко иллюстрирует эволюцию абстрактного языка в искусстве от станкового живописного произведения художников первого этапа послевоенной школы, подобных М.Шварцману и Е.Михнову-Войтенко до концептуального, синтетического искусства второго этапа, соединяющего в себе новые технологии, сциентизм и обращение к широкой шкале современных художественных средств.

В середине 70-х-80-е на арену абстрактного искусства Петербурга вышли И. Синявин, В. Филимонов, Р.Шаламберидзе, И. Оласюк, А.Чистяков, И.Рассохина. Абстракцией в 90-е продолжают заниматься Ф. Волосенков, В. Лукка, Г. Богомолов, В. Духовлинов, В. Герасименко. Они мастера тщательно рукодельной, декоративной абстракции или «абстрактного салона», хотя такое словосочетание и кажется парадоксальным. Представители поколения второго периода абстракции, работают с текстурами поверхности в рамках концептуализма, использующего абстрактный метод. В работах Чистякова многослойность становиться содержанием, текстом. И.Рассохина использует абстрактные приемы в своих инсталляциях, обращаясь к фактурам поверхности, их археологии, и соединяя абстракт, концептуализм и дизайн.

Таким образом, геометрическое направление в чистом виде не было свойственно послевоенному отечественному абстрактному искусству, чуждому рациональности голландского неопластицизма и послевоенной живописи hard-edge. Тем не менее геометрическое, сциентистское направление в абстракции развивают некоторые московские и петербургские художники, такие как Л.Борисов, Л.Нуссберг, Ф.Инфанте, А. Леонов и др.

В творчестве многих художников геометрический абстракт, синтезирующий поиски довоенного супрематизма и послевоенной технической эстетики, напрямую связан подобно предыдущим двум тенденциям в абстрактной отечественной живописи этого периода с традицией концептуализма с одной стороны , а с другой с эстетикой дизайна как массового искусства, рассчитанного на тиражирование и мгновенное восприятие зрителем.

прагматику, технический дизайн (не случайно Злотникова привлекает практическое строительство и дизайн, вплоть до разработки интерьера космического корабля).

Заключение. Особенности послевоенного абстрактного искусства в России.

В данной работе было предложено освещение и анализ одной из самых сложных проблем в искусстве XX века - философии абстрактного искусства в его русском варианте. А именно анализ бытования нефигуративного искусства во второй половине столетия в России, выявление его специфических особенностей и свойств, а также его связи с контекстом русского искусства первой половины XX века и мировой традицией абстракции.

Анализируя послевоенное абстрактное искусство (именно в период спада его популярности) можно выявить наиболее специфические моменты его бытования. Если в начале века беспредметное искусство о себе заявляет, во второй половине оно себя проверяет. В первой половине века рядом с абстракционизмом развивается аналитическое направление и новые формы реализма, а во второй половине абстракция как живописное направление превращается в одно из направлений постмодернизма. В России абстрактное искусство сосуществует как антитеза реализму в различных его вариациях вплоть до настоящего момента, будучи уникальным явлением, продолжающим существовать «вопреки времени». Таким образом, абстрактное искусство переживает сложную историю в рамках самого авангарда и выходит за пределы художественного направления как такового.

Таким образом, в данной работе:

- Проведен анализ абстрактного метода художественного мышления, давшего начало появлению абстрактного искусства в XX веке.
- Выявлены истоки и особенности возникновения и развития абстракционизма в России.
- Подробно рассмотрены тенденции в послевоенном отечественном абстрактном искусстве.
- Предпринята попытка реабилитации послевоенного абстрактного искусства в России как уникального явления мирового художественного процесса, развивающего внутреннюю идеологию русского авангарда.

С позиции всего вышесказанного интересно определить абстрактное искусство как специфический метод мышления, ранее существовавший как прием, реализованный в первой половине века как законченный концептуальный проект в беспредметной живописи и в конце XX столетия использующий уже многочисленные художественные языки как приемы. Абстрактное искусство было больше иррациональной и альтернативной философской системой, нежели художественной. И развитие этой философской системы было подготовлено и философско-религиозными поисками, и технической революцией, и

политикой, а также информационным единством XX века. Как истинное явление эпохи техницизма и модернизма, а во второй половине века - постмодернизма и глобализации, абстрактное искусство выходило за пределы своих обычных границ, соприкасаясь с многими, ранее непривычными для него сферами деятельности.

Таким образом, были выявлены следующие специфические особенности беспредметного произведения, среди которых: 1)*Информационная насыщенность.* В абстракционизме мы сталкиваемся с огромной информационной насыщенностью изображения, зачастую скрытой и так и не нашедшей адекватной формулировки в искусстве. 2)*Стремление «выразить невыразимое»*, в котором соединяются интуитивное восприятие реальности, состояние «над разумом», свобода самоощущения в мире и субъективная (экзистенциальная) компонента живописи. 3)*Соучастие*, ориентация авторов на активное творческое участие воспринимающего в создании художественного образа произведения. Одной из важных особенностей абстрактного искусства является 4) *междужанровость*, ибо абстрактный метод позволяет объединить различные виды и жанры искусства, обеспечивая их стилевое единство. В целом, абстрактную живопись это цвето-ритмическое образование, оформленное композиционно. Среди основных свойств абстрактной живописи цвет и ритм, и именно ритм особенно акцентируется и становится не только одной из особенностей беспредметного произведения, но более того - потребностью человека в XX веке, что отсылает к архаичным практикам, когда культ и искусство были едины.

Основной причиной возникновения абстрактного искусства в России было мировоззрение, которое предполагало появление искусства, способного соединить рациональное философствование, субъективное чувство и мощное коллективное начало. Глубинными истоками, послужившими появлению абстрактного формотворчества в России, были некоторые особенности национальной русской культуры. А именно: ее восточность, анти-индивидуализм, граничащий со стремлением к анонимности и созерцательность, которая в восточной традиции есть своеобразная медитация на письмо, на знак, на абстрактный символ. В России начала века также была жива память о языческих обрядах, всегда сохранявшаяся в русской народной культуре. Игровое русской балаганной культуры было подхвачено кубофутуристами и продолжено в условности и знаковости беспредметной живописи, ее балансировании на грани между анализом формы и игрой с формой, в ее синтезе театрального и пластических искусств, ее процессуальности. Художники-абстракционисты в начале века обращаются к семантике и изобразительной структуре иконы, к народному орнаменту, к узорочью. Также немаловажным источником возникновения абстрактного искусства в России стал исихазм, альтернативное, но признаваемое центральными церковными институтами мистическое движение, достаточно популярное перед революцией, провозглашавшее высшее творческое начало человека.

Довоенное абстрактное искусство в России имело два этапа, где на первом мы наблюдаем становление беспредметного языка в живописи (1910-1915), а на втором(1915-1930-е)- выход сформировавшейся концепции беспредметного произведения в «междужанровость» производничество, промышленный дизайн, и как следствие в творчество, соединившее в себе открытия абстракции и идеологию, а также обращавшееся одновременно к языку и беспредметной живописи, и реалистической.В России совпали «богостроительские» планы идеологов социализма, мечтавших о гегемонии пролетариата и преодолении границ индивидуализма в собственном коллективистском мифе, и стремление к гегемонии искусства идеологов русского авангарда, стремившихся к подобной утопии победы индивидуалистского искусства перед Творчеством. Идея глобализации и всеобщего единства политически вылилась в две тирании в странах, являвших собой авангард науки и искусства начала века - в Германии и в России.

В России мы наблюдаем очень стремительное развитие абстракта как наиболее яркого воплощения этого метода в искусстве, где живопись с одной стороны проходит путь от синтеза искусств до философии и идеологии, а с другой - провоцирует развитие производничества, промышленного искусства. Русское абстрактное искусство было концептуально изначально, так как ставило во главу угла выражение идей художественными средствами, и в итоге стремилось к изменению человека и окружающей его реальности. Идеологичность являлась отличительной чертой русского беспредметного искусства.

Послевоенное абстрактное искусство качественно развивало наработки довоенного авангарда, углубляя и обогащая те открытия, что были сделаны в беспредметном искусстве до второй мировой войны. Абстрактный метод художественного мышления, существовавший до XX века как прием в искусстве, находит свое наиболее яркое воплощение в искусстве довоенной абстракции в тех наивысших точках, где изобразительность стремиться выйти за рамки картинной плоскости в область философии(что явилось базисом концептуализма, ростки которого мы наблюдаем в супрематизме К.Малевича, соединявшем в себе абстрактный метод и акцент на скрытом философском содержании) и производственничества (что в свою очередь положило начало развитию дизайна, как искусства соединившего опять же формальный метод абстрактного языка и его стремление к коммуникации через эстетику доступной вещи и таким образом, распространению). В послевоенное время, в силу господства стандартизированной идеологии и контроля в искусстве, абстрактный метод художественного творчества находит продолжение и развитие в неофициальной беспредметной живописи, которая в наивысших своих проявлениях синтезировала предыдущие открытия авангарда и опыт предыдущих эпох, продолжая философский поиск.

Абстрактное искусство в России второй половины века не было, по сути своей, абстракцией в чистом виде. «Абстракция» здесь применялась как прием, но не была четко выраженным направлением в искусстве, отрицающим «миметическое», как это было в США.

Русское абстрактное искусство еще в 30-е годы перешагнувшее грань разделяющую понятия о предметном и беспредметном творчестве, синтезировало в себе как формалистические открытия авангарда, так и метафизическую устремленность послевоенного времени. Чаще всего мы наблюдаем искусство, балансирующее на грани между абстракцией и фигуративной живописью, использующее элементы и абстрактного искусства, и репрезентативного.

Причинами возникновения послевоенного абстрактного искусства были: сильная традиция авангарда, продолженная в послевоенном искусстве и влияние западного абстракционизма(в частности, американского абстрактного экспрессионизма), который стал своеобразной категорией свободомыслия, противостоящего официальной советской эстетике. Внутренними причинами возрождения абстрактной живописи после войны были: эволюция абстрактного художественного метода, который не мог не проявиться уже на новом витке развития в русском искусстве и духовный вакуум атеистического общества, в котором абстракция была тем символическим, метафорическим языком, способным к трансляции «невыразимых», метафизических истин преследуемых как ересь в советский период.

Парадокс существования абстракционизма в русле нонконформизма включал в себя его равноудаленность как от идеологии официального искусства, так и от радикальных поисков и эпатажа политически настроенных неофициальных художников. Находясь в тисках той самой «тотальности» о котором мечтали теоретики русского авангарда, это искусство оказалось глубоко субъективным и, как следствие, свободным. Если в американском абстрактном искусстве теоретическое обоснование творчества, навеянного экзистенциализмом и медитативной практикой индейского искусства, звучало как отказ от идей, в русском абстрактном искусстве того же времени возобладали принципы возвращения к идеям и обогащения внутренним смыслом интуитивной и спонтанной абстрактной техники, а также конструктивистских поисков 20-30-х. С теоретической точки зрения послевоенное отечественное искусство находилось в вакууме, определившем его уникальность, ибо каждый художник помимо живописных задач создавал свое собственное теоретическое обоснование. В отличие от Соединенных Штатов с развитой структурой критики, и даже от первого русского авангарда, послевоенное абстрактное искусство развивается вне теорий, руководствуюсь лишь собственными философскими объяснениями и наработками, существуя в состоянии некой самодостаточности. Художники создают каждый свою теоретическую систему и трактовку искусства и объясняют место человека в ней : подобная универсальность, суверенность была отличительной чертой послевоенной абстрактной живописи. Первоначально неофициальные художники получили доступ именно к философии русского авангарда: манифестам, теоретическим работам, то есть к тому знанию, которое можно было передать из рук в руки. Философия авангарда и литературного формализма 20х, теоретическо-метафизические поиски К.Малевича – именно текстовые источники и

свидетельства авангарда явились отправной точкой для послевоенной русской абстракции. Таким образом, наследуя традицию довоенного авангарда сначала как текст, теорию, а потом уже как живописную практику, художники послевоенной школы сразу же перешли к синтетическому искусству, соединяющему литературный контекст и внешнюю живописную форму, а как следствие пришли к синтезу концептуального творчества и абстрактного. Художники стремились к созданию картины, как «некоего ментального поля, пространственной плоскости, на которую выкладывались элементы визуального текста[213]». Послевоенная абстракция была первым витком развития концептуализма в России.

Подобная сложность понимания контекста существования послевоенной беспредметной живописи наводит на мысли об объяснении ее как междисциплинарного феномена в неофициальном искусстве, не только подготовившем появление концептуализма, но и изначально бывшем явлением концептуальным. В Западной традиции абстракция осталась исключительно формальным, живописным явлением, стремившимся к своей автономии, которому искусственно сверху была навязана политическая роль. Русская послевоенная абстракция - это факт сложного соединения различных областей научного знания и человеческого бытования в мире, где политическая составляющая фигурировала как внутренний факт, данность, так как занятие беспредметным в СССР творчеством автоматически делало художника аутсайдером.

Три основные тенденции определяли направление послевоенного абстрактного искусства: 1)символическая- первое абстрактное направление, возникшее после войны(М.Шварцман, Д.Лион, Э.Штейнберг) которое соединяет концептуальные идеи и символическое художественное выражение. Эстетика буквы, слова свойственна многим художникам этого направления, заставляя вспомнить о восточной практике представления текста как произведения искусства, так и о тенденции концептуального творчества, изначально подразумевающего внутренний подтекст. Богоискательство с одной стороны, а теоретическое творчество с другой были своеобразными смысловыми ориентирами символического направления в абстрактном искусстве в 50-70е годы, балансирующего на грани между абстракционизмом и более поздним концептуализмом. 2) лирическая (А.Зверев, Е.Михнов-Войтенко, Ю.Дышленко) – направление, катализатором для возникновения которого во 60-е годы стал американский абстракционизм, а также традиционные поиски В.Кандинского. Многие художники начинали в русле лирической абстракции, что было зачастую данью моде. Но в наивысших своих проявлениях лирическая абстракция в послевоенном отечественном искусстве была синтетическим направлением, соединившим внутреннюю теорию и практику русского авангарда и открытия американского экспрессионизма. Лирической абстракции свойственны: соединение спонтанного

[213] А.Ерофеев. Русское искусство 1960-70 годов в воспоминаниях художников и свидетельствах очевидцев. Интервью с Юрием Соболевым.// Искусствознание, 1998-2.

абстрактного языка и экспрессионистической фигуративности; обращение к фольклорному и религиозному искусству в понимании творчества как обряда(А.Зверев) и сокровенного культа(Е.Михнов-Войтенко). 3) геометрическое направление(Л.Борисов, Ф.Инфантэ, Л.Нуссберг), самое позднее и синтезирующее поиски довоенного супрематизма и послевоенной технической эстетики, напрямую связано с традицией концептуализма с одной стороны , а с другой - с эстетикой дизайна как массового искусства, рассчитанного на тиражирование и мгновенное восприятие зрителем. Синтетизм, теоретизирование и выход за пределы жанров был свойственен позднему русскому довоенному авангарду, соединявшему в себе апелляцию к массовому сознанию и новые технологии. Геометрическое направление свойственно второму этапу абстракционизма в послевоенном искусстве, обращающемуся к синтезу технологий и концептуального творчества.

Послевоенное абстрактное искусство субъективно в отличие от массовости, тотальности абстракции революционного времени, что было вполне объяснимой реакцией на коллективизм первой половины века. Если первая русская абстракция прошла под эгидами «миростроительства» и «богостроительства» созвучными настроениям идеологов пролетариата, то послевоенное беспредметное искусство характеризует «богоискательство» - Ю. Злотников очень точно охарактеризовал искусство этого периода как «катакомбное»[214], что очень точно отражает его эстетику, духовный настрой и бытование. Абстрактное искусство никогда не могло существовать как внеидеологический факт: религия, вытесненная на окраину, став областью официально маргинальной, начинает самовоспроизводить себя в богоискательстве художников, и как обычно в России, искусство снова приобретает статус философского обоснования мира. Таким образом, из двух полюсов, где на одном была власть и мировая революция, а на другом, как это ни странно, одинокое отшельничество и богоискательство, русский абстракционизм первой половины века выбрал первое, а художники 50-70-х - второе.

Русскому послевоенному абстракционизму были свойственны субъективизм как метод и антисубъективизм как идеологическая основа творчества, которые прослеживаются в творчестве как А.Зверева, Д.Лиона, так и Е.Михнов-Войтенко. Художники противопоставляют внутреннему чувству свое растворение в мире, даже если их полотна и глубоко индивидуальны : А.Зверев разделяет свое понимание мира с соучастниками-зрителями, а Е. Михнов-Войтенко приоткрывает иную реальность, «живописное», о котором мечтал К.Малевич, в своих монотипиях, технике где воля художника сведена к минимуму. К традиции «внутреннего делания», напряженного безмолвия, растворения Я в мире, отсылают работы Д.Лиона, М.Шварцмана, Э.Штенберга. Также у всех из этих художников прослеживается культ информации. Послевоенное абстрактное искусство стремиться к

[214]«Искусство XX века». Новая экспозиция в Третьяковской Галерее. Круглый стол// Искусствознание, 1999-2.С.38.

созданию новой философии, соединившей бы изобразительность и высокую информативную насыщенность пространства.

С другой стороны, многие художники-абстракционисты послевоенного периода в своем желании к канонизации и сохранности практики авангарда, в своеобразной археологии, но не развитии, вернулись к самому началу поисков К.Малевича и В.Татлина. Иными словами, к преодолению и разложению на элементы станковой живописи, тогда как в 30-ее годы супрематизм давно вышел за пределы одного жанра.

И наконец- было ли послевоенное отечественное абстрактное искусство «вторичным явлением» по отношению к западному абстракционизму и первому русскому авангарду? Послевоенная абстракция была уже явлением постмодернизма (тогда как западное абстрактное искусство явило собой некий апогей искусства модернизма), включавшим в себя множество смыслов и заимствований, вобравшим в себя всю специфику научного, постиндустриального общества, метафизическое теоретизирование, концептуализм. «Переход в эпоху постмодерна начался по меньшей мере с конца пятидесятых годов, обозначивших в Европе конец ее восстановления. Он был более или менее быстрым в зависимости от положения страны, а внутри ее – от сектора активности [215]» Не стоит забывать, что споры «физиков и лириков» в 60-х годах были свидетельством сформированного научного общества, идеология которого не могла не влиять на существование искусства. Послевоенное абстрактное искусство изначально формировалось как синтетическое понимание мира, где лингвистические и физические теории были тесно переплетены с бытованием человека, а искусственность созданного пост-тоталитарного общества лишний раз подталкивала к переосмыслению роли творчества. «Падение Искусства перед ликом Творчества», о котором мечтал К.Малевич, «диссоциация» материи М.Горького и А.Луначарского как желание освободиться от реальности в коллективном мифе[216], заявление И.Сталина о том, что каждый человек, родившийся после 31 года – бог, а после, в конце пятидесятых, обнародование факта репрессий и разоблачение культа личности Н.Хрущевым - все это не могло не повлиять на совершенно иное отношение художника к своей деятельности в послевоенное время. В отличие от художников первого авангарда, у которых был «роман с революцией», молодое послевоенное поколение было поколением, воспитанным революцией и прошедшим через жесткую фазу формирования советской доктрины.

Абстракция в России – это философствование и богостроительство в той стране, где искусство всегда наделялось идеологическими и выходящими за пределы его полномочий качествами. Тогда как в западном варианте абстракция была внутренним отображением

---

[215] Лиотар Ж.-Ф. Поле: знание в информационных обществах// Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна, Спб.: 1998.

[216] Подробнее о колективистском мифе 30-х см. Бобринская Е. «Философия коллективизма» в

человеческого бытия, абстрактное искусство в России – это всегда тщетный и бесконечный поиск истины, «надчеловеческого», странное и бессмысленное сопротивление однажды усвоенному, что «Богу-Богово, а Кесарю- Кесарево». Абстрактное искусство в России всегда было и остается неким живописным эквивалентом религиозной философии, и семьдесят лет атеизма были своеобразным катализатором подобных беспредметных поисков в искусстве.

Сегодня место абстракции прочно зарезервировано в музеях современного искусства, где это направление давно причислено к ряду «классики 20 века» и показательно как яркий пример того, как творец обретал свободу самовыражения на протяжении столетия. То, что было обозначено как соединение технологии, ремесла и "высокого искусства", явилось странной реализацией философских истин К.Малевича об утилитарном, считавшего, что "формы разума утилитарного выше всяких изображений на картинах".[217] И именно соединив красоту искусства, прогресс науки и пользу вещи мы получаем идеал в художественном.[218] Подобные идеи появились как отголоски поисков синтеза в искусстве, гораздо расширив понятие последнего. Синтез в абстракции – это соединение не одного искусства с другим, а искусства с бытом, городом, техникой, идеологией. Проектируя космические города, русские конструктивисты соединили не только искусство и технологию, но и искусство, и политическую утопию. Абстракция- эта сведенная до геометричности сжатая схема человеческого сознания в XX столетии и самой эстетики века. И именно это и есть ответ на вопрос о потребности современной личности в этом искусстве, так как ритмичность и формулы беспредметного искусства созвучны современности с ее темпом и концептуальным наполнением бытия.

Абстракция в ее ташистском, органичном варианте как искусство экспромта, выражения внутренних эмоций и подсознательного мгновенного действия предшествовала основным тенденциям в различных направлениях искусства конца века - от кино и фотографии до «контактной импровизации» в хореографии и искусства перфоманса. Глобально-рационалистическое направление абстракции, ведущее нить от философии и практики К.Малевича, М.Ротко и П.Мондриана положило начало развитию новой архитектуры и дизайна. Идеология дизайна и интернет-дизайна, активно использующая серийность, ритм, движение и ритмичное слово, во многом могла бы быть иллюстрацией

советской живописи 30-х// Искусствознание, 2001-2.

[217] Здесь можно также вспомнить и высказывания Вальтера Беньямина, считавшего, что "человек из наблюдателя в XX веке становится потребителем... Тактильное и логическое заменяют визуальное." Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроиводимости.М.1996. С.75.

[218] Несмотря на то, что тема разговора - современное абстрактное искусство в России, совершенно невозможно обойтись без цитирования патриархов русской беспредметной школы, в частности Малевича, чье наследие активно изучается последние десять лет. Послевоенное абстрактное искусство не создало своей теории, хотя подобные попытки были сделаны американскими критиками Гринбергом и Сейфором, действительными "авторами" американского варианта абстрактного экспрессионизма . Но в этом случае более уместен разговор о роли критика и куратора в истории искусства второй половины столетия.

глобалистических идей Казимира Малевича о ритме и темпе, которые включают творца в действо, в служение знаков, где человек такой же знак как нота или буква. Дизайн конца XX начала XXI века - это искусство активно использующее знак, логотип и размножающее его до мгновенного узнавания и создания проекции в человеческом сознании. Соединение знака и рифмующихся, ритмических строк, своеобразная языковая игра, наррация, если вспомнить Ф.Лиотара, способствующая запоминанию - и мы подходим совсем близко к глобальной идее «действа, служения знаку», о которой мечтал К.Малевич, перекликаясь во многом с идеологами соцреализма. Но в случае соцреализма на короткое время победила модель иллюзорности, замены реальной действительности действительностью воображаемой. В случае с массовым, тиражируемым искусством дизайна рубежа тысячелетий, потеснившим «высокое» искусство даже в традиционных музеях (здесь можно вспомнить и геометрические медиа-искусство Джона Маэды, и рекламные компании Оливеро Тоскани для United Colors of Benetton, использующие человека как тиражируемый знак) мы имеем дело с моделью, распространяющейся благодаря простой и мгновенно репродуцируемой геометрической структуре - знаку.

«Знак своим действом будит присущий ему дух в других и в этом побуждении он преемственен, и преемственность таинственна, непостижима, но реальна » (Казимир Малевич).

Следы абстракции можно найти любом творчестве, аппелирующем к динамике и скорости XX столетия. В то время как экспрессионизм передал внутреннее состояние современного человека, беспредметное искусство бесконечно точно отобразило общую эстетику века с его ритмом, техницизмом, научностью и теоретизированием, и наконец, с новым пониманием творчества.

Абстрактное искусство привлекательно своей свободой интерпретации, отсюда такое огромное количество написанного о нем в XX столетии. Абстракцией интересовались и психологи, и философы, и математики (выставившие в итоге своеобразные абстрактные объекты - математические формулы, так называемые фракталы) , и инженеры. Подобное творчество свойственно мироощущению человека в XX веке тем, что соединило в себе логическую целостность, богатство идей, содержащихся в простой форме с одной стороны и необузданную эмоциональность бессознательного с другой. Беспредметное искусство явилось сложным комплексом и синтезом теории живописи, формотворчества, научно-технического прогресса и утопических проектов. Оно вышло за рамки искусства в своем приближении к некоему странному творчеству на стыке живописи и метафизики, углубившись во внутренний мир человека, в бессознательное до невиданных ранее глубин.

Воистину миссионерская идея скорее конца столетия, нежели его начала, создать интерактивное пространство для взаимодействия произведения искусства и зрителя, вынуждаемого решать ребусы в виде беспредметной живописи, должна была потерпеть крах в

начале века. Утопичной была сама идея изменения структуры зрительного восприятия - искусство не в праве и не в силах ставить перед собой подобные задачи. И если попытки изменить мир внутри картины в конечном счете не могли внести ничего нового в само бытование искусства, то покушение на независимость и субъективность зрительского восприятия имело лишь одну перспективу - категоричный отказ понимать и даже пытаться понять подобное. Привычные трактовки картины как гармонии и эстетического удовольствия, эмоционального потрясения или поучения терпели фиаско применительно к абстрактной живописи, пытавшейся отбросить все качества, присущие обычному живописному произведению в то время.

Единственное осталось неучтенным художниками - экспериментаторами: невозможно рассчитывать на великую будущность искусства, оставив без внимания его самый важный момент. Этот момент - место зрителя в системе искусства: абстракционизм, исключив привычное человеческое место “зрителя” из своей компетенции, фактически лишил человека привычного участия в восприятии – наблюдения, предлагая взамен соучастие-диалог как новую ступень понимания искусства как философского творчества. Но последнее осталось за гранью возможного, так как искусство, даже совершая одно открытие за другим в психологии восприятия, философии и в формообразовании все еще пыталось преподнести себя привычным путем - через выставочные залы, вернисажи, бьеннале, подсознательно желая нравиться. Так или иначе, прав Герберт Маркузе, утверждая, что «...способность эстетического к удовольствию неотделима от искусства. Искусство продолжает существовать лишь самоуничтожаясь...Отсюда его атональность...»[219] Дав толчок развитию почти всех направлений в искусстве XX века от хореографии до дизайна, беспредметная живопись сама по себе оказалась неким «рудиментом», упорно продолжающим противостоять времени.

В этом еще один парадокс абстракции как станкового искусства – при всей обоснованности, органичности и необходимости подобного творчества для нашего столетия, зрители, и даже профессиональные знатоки искусства, оставались и остаются равнодушными, видя перед собой произведение беспредметной живописи. Какая причина этому – незрелость и неподготовленность зрительского восприятия или выбор трудно поддающегося расшифровке или слишком простого языка произведения? Парадокс абстракции в том, что внутренняя свобода обернулась узостью художественного языка. Явление чистой абстракции как исключительно живописного направления не могло иметь долгой истории - оно вышло из других форм искусства, и в них же и ушло, растворившись в дизайне, архитектуре и иных видах художественного творчества.

Приложение. Основные этапы развития абстракционизма в мире. Европейские и американские школы.

Первый этап развития абстрактного искусства: в 1910 годы в Европе возникает несколько очагов абстрактного искусства: Россия, Голландия, Германия и частично Франция (Ф.Купка и Р.Делоне). В эти же годы абстракция появляется в Северной Америке : в в 1912 – первые поиски в абстракции Джоржии О' Киффе, в 1914 году абстрактные эксперименты М. Дюшампа, его "Бакалавры" , в 1917 году произведения Дж. Марина "Изучение моря" и "Река Хадсон" . В 1917 году в Голландии возникает группа Де Сталь, объединившая художников, архитекторов, теоретиков, оказавшая влияние на таких архитекторов как Ле Карбюзье, М. Ван дер Рое, М. Гропиус и ставшая провозвестником Веймарского Баухауса. Тогда же в 17-м году в Германии появляются абстрактные фильмы "Диагональ-Симфониа" В.Эггелинга и "Ритмы " Ж. Ритчера. Но наиболее законченным и первый значительным абстрактным фильмом стал "Механический балет", выпущенный Фернардом Леже совместно с американским фотографом Д. Марфи в Париже. Баухаус (1919 г.) явился своеобразным оплотом европейского нового искусства и набирающего силу дизайна, соединив в себе собственно немецкие традиции, в частности немецкую эстетику вещи, голландский неопластицизм группы Де Сталь и русский конструктивизм и супрематизм.

Положение меняется довольно существенно только к моменту завершения второй мировой войны. Умирают лидеры старой школы: в 1935- К.Малевич, в 1940 г.- Р.Делоне, в 1942 г.- Т. ван Дусбург, в 1943- С. Таубер-Арп, в 1944 г. В. Кандинский и П. Мондриан. Начинается новый этап, направленный против предшествующего «академизма». Геометрическая школа уступает место новым концепциям и демонстрирует несостоятельность продолжительного развития стилевой традиции

Второй этап. Послевоенная абстракция: Ж. Матье в 1947 году выдвигает термин «лирическая абстракция», создавая оппозицию геометрическому стилю. В западном абстрактном искусстве геометрической ориентации появляется новое - стремление дать «движение» цветовых структур, активное взаимодействие больших цветовых зон. Против всякого рода эксперимента с плоскостями, линиями в этой живописи выдвигается беспорядочная стихия внутренней жизни художника. Для новой ориентации абстрактного искусства характерен совершенно новый, диаметрально противоположный подход: стремление исключить всякий сознательный контроль над процессом творчества. Казалось бы, стремление В. Кандинского избежать «материальных оков предметности», его попытки прийти через беспредметность к экспрессионизму нашли свое воплощение в творчестве грядущих поколений. Новая волна абстракционизма заимствует у сюрреалистов 20-х их

[219] Markuse, H. Eros and civilization. 1955

известный тезис об «автоматическом письме», где творчество не имеет ничего общего с сознанием, которое должно быть исключено.[220] Другой аспект новой «беспредметной» или «бесформенной» живописи – отказ от цели художественного произведения, кроме чистой интуитивной живописности.

Американский абстрактный экспрессионизм.

С перемещением центра абстрактного искусства в Соединенные Штаты Америки в 40-е годы, начинается совершенно новая эра в истории XX века. Уже в 1934 году Дж. Поллок начинает отдаленно напоминающие уже беспредметную живопись эксперименты, и в 40-х годах начинается новый виток абстрактного искусства- американский абстрактный экспрессионизм.

Явление американского абстрактного экспрессионизма самый плодотворный источник стереотипов и необоснованных обобщений в истории искусства второй половины века. Во многом эти стереотипы были неадекватно восприняты и русскими художниками, заново открывшими для себя абстрактную живопись в период оттепели, и подобное недопонимание крайне важно для объективной оценки всего послевоенного неофициального искусства в России.

Первый и наиболее распространенный сегодня стереотип в отношении американского абстрактного экспрессионизма - то, что это искусство истово пропагандировалось и «делалось» американским правительством как флаг западного культурного либерализма, гуманного, демократичного капитализма, и , в частности, поддерживалось ФБР.[221]

Безусловно, это было частично верно, ровно в той степени, насколько искусство русского авангарда было объявлено в 20-х годах знаменем нового советского искусства и мировоззрения. В этом смысле русская и американская культуры бесконечно похожи, с той лишь разницей, что советское правительство в итоге предпочло соцреализм и попыталось как можно скорее избавиться от информации о русском авангарде. В США ситуация была немного другой - это парадоксальное и репрессивное содержание, своеобразный ярлык “праздничного знамени развитого капитализма вместе с Северо-Американской гегемонией”[222], были навязаны абстрактному экспрессионизму в конце 50-х(более того,

---

[220] Ближе всего к такой концепции творчества искусство сумасшедших и поэтому Рагон с гордостью указывает на громадный успех выставки душевнобольных госпиталя св. Анны в 1946 году (после этого, на протяжении второй половины XX века интерес к творчеству сумасшедших не угасал).

[221] Как пишет Давид Гравен , “…. лишь недавно критик Лоуренс Алловай поднял важный вопрос о напускном значении Абстрактного Экспрессионизма в Великобритании, где впервые это направление было представлено федералами Холодной Воины и ФБР выставкой “Новая Американская Живопись”(1958-59) в Tate галерее. После которой Барнет Ньюмен сожалел о всем, что предпологало, что он так или иначе поборник империализма и лакей Рокфеллера...”/ David Graven, Postscript: The Situation of the U.S. Left in the 1940s and 1950s in Abstract Expressionism and Third World Art: A Post-Colonial Approach to “American Art/ Oxford Art Journal, 14-1:1991.

[222] David Graven, Postscript: The Situation of the U.S. Left in the 1940s and 1950s in Abstract Expressionism and Third World Art: A Post-Colonial Approach to “American Art/ Oxford Art Journal, 14-1, 1991., на эту же тему есть еще одна интересная работа: Cox, A., Graven, D. Art-as-Politics-the Abstract Expressionist

расцвет того направление пришелся на более ранние, 40-е годы и начало 50-х) с начавшейся в Америке истерии по поводу Холодной Войны. А так как ведущие идеологи этого направления, такие как Климент Гринберг или Мейер Шапиро(первый выводил возникновение китча и низкопробного искусства как из индустрии массового искусства в капитализме американского типа, так и из разрастающегося рынка для доступных арт-обьектов, что было основано на взглядах Л.Троцкого и эстетике Баухауза[223], а последний резко критиковал как конформизм, потребление, и тенденции к авторитарности и тоталитаризму в капитлистическом обшестве[224], так и тоталитаризм советского типа в своих эссе "Природа абстрактного искусства"[225] и "О гуманном в абстрактном искусстве") были общепризнанными социалистами, разделявшими идеи марксизма и расового единства, то абстракционизм с момента его зарождения в США было крайне левым течением в американском искусстве.

Таким образом, вроде бы крайне правое, про-западное течение в искусстве модернизма, защищавшее эталонные капиталистические ценности с политической точки зрения, олицетворявшее западную свободу, о которой так мечтали в Советском Союзе, по сути своей было крайне "левым" для тех же западных ценностей. Более того, лидирующий сектор правительства США в начале 50-х начал операции по сокращению вдвое количества выставок "художников-диссидентов", под коими подразумевались абстракционисты. И лишь в конце 50-х, в связи с Карибским конфликтом «сверхдержав», правительство меняет точку зрения и провозглашает бывших американских нонконформистов чуть ли не официальным национальным направлением. Что было верным шагом к тому, что называют "академизация", "институциализация", а иными словами угасание живого интереса и потребности самих художников в своем творчестве.

Второй стереотип вокруг американского абстрактного экспрессионизма - тот, что техника, и приемы и идеология были полностью заимствованы у европейского модернизма и американский абстрактный экспрессионизм был почти что "сделан" руками европейских художников и теоретиков, кто эмигрировал в США во время 2 мировой войны. Можно даже встретить публикации с названием типа "Как Нью-Йорк украл идею современного искусства..."[226]

Но, как уже было отмечено выше, поиски и разработку живописного абстрактного языка начали такие американские художники как Патрик Брюс в натюрмортах и

Avant-Garde and Society/ Art History, 8(4): 499-515. Dec 1985.

[223] См. Lewis, M.L. Art, politics &Clement Greenberg /Vol.105, Commentary , 06-01-1998.P.57-63.

[224] См. Shapiro M. The liberating quality of Abstract Art(1957)// Modern Art.NY.:1978
; Shapiro M. Race, Nationality and Art //Art Front.NY:1936.

[225] Meyer Shapiro, Nature of Abstract Art in Modern Art: Nineteenth and Twentieth Century, vol.2 ., NY,1978., also Gerardo Mosquera, Meyer Shapiro, Marxist Aesthetics and Abstract Art/ Oxford Art Journal, 17-1, 1994.

[226] См. Guilbaut, S.,Hills, P. How NY stole the idea of modern art. Abstract Expressionism, freedom, and the

”Композициях ”1911-12 годов и Морган Руссел в в синхромизме[227] своих цветовых “Симфоний” 1914-15 годов. Поиски Эндрю Дасбурга , Джэймса Даугхерти и Стэнтона Макдональд-Райгхта 1914-16 годов вполне могут быть атрибутированы как рождение яркого формального подхода вытекающего из аналитического кубизма[228], Дж. Марин и Джоржия О’Киффе откывают для себя беспредметное творчество в 1917- 19 годах, абстрактные коллажи “Время” и ”Vocalization” Джон Каверта появляются в 1919-х[229], М. Дюшамп делает абстрактные фотографии в начале 20-х, а Дж. Поллок, Элен Франкентхалер и Аугустус Так подходят близко к лирической абстракции в 1930-е - то есть почти одновременно с появлением и развитием соответствующих направлений в России и Европе. Что еще раз является свидетельством того, что стиль или идея не появляются изолированно в каком-то одном месте, а , являясь отражением времени, научного и технического развития (что было неразрывно связано с индустриализацией в США начала и средины века), а также общего уровня искусства, возникают одновременно в совершенно удаленных друг от друга областях. Безусловно, эмиграция европейской интеллектуальной элиты в США сыграла важную роль в становлении американского послевоенного искусства, но в основном это явилось лишь катализатором начавшегося намного раньше процесса. Собственно американская техника автоматизма и живописи жеста была по большей части заимствована в индейском искусстве. Дж. Поллок относит возникновение его знаменитой техники разбрызгивания краски по холсту в 1947-48 годах к ассимиляции им методов живописи американских индейцев.[230] Многое в абстрактном экспрессионизме было ассимилировано из внутренней философии и техники росписей и скульптуры американских индейцев, из афро-американского маргинального искусства, из живописи граффити, и из искусства Латинской Америки.[231]

Экзистенциализм и психоанализ предложили теоретический базис для подобного творчества, исключительно субъективного и индивидуального, в отличие от коллективных порывов русского авангарда 20х, а спонтанность жеста и свобода были провозглашены центральной идеей. Корни американской абстракции в теории интуитивного Бергсона, в «телесности» М. Мерло-Понти. Хотя Климент Гринберг, будучи главным идеологом

Cold War/ Archives of American Art Journal, 30(1-4): 84-87, 1990

[227] Американские художники Морган Рассел и Стэнтон Макдоналд-Райгхт выставили 29 своих работ в 1913 году в Париже(через год после взрывной выставки Футуристов) и выпустили агрессивный манифест, заявив , что в своем творчестве пытаются преодолеть элементаризм импрессионистов и поверхностность кубизма, орфизма и футуризма.

[228] Agee, William C. Synchronism and Color Principles in American Painting //Ex.Catalogue Synchronism and Color Principles in American Painting 1910-1930, M.Knoedler& Co, New York: 1965.

[229] Ex.Catalogue John Covert, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, 1976.

[230] Jackson Pollok, Statement, (1944)// American Artists in Art, edited by Ellen Johnson/NY: 1982.P.2

[231] David Graven. Abstract Expressionism and Afro-American Marginalisation in Abstract Expressionism and Third World Art: A Post-Colonial Approach to “American Art// Oxford Art Journal, 14-1, 1991. P.57-62.

американской нефигуративной живописи, марксист и поклонник теоретических взглядов Т.С. Элиота[232], осуждал В. де Кунинга за излишнее обращение к Собственному. [233]

В 60-е годы начался выход «за пределы картины»: поп - арт, хеппенинг, кинетическое искусство, часто опирающееся на традиции дадаизма и неодадаизма. Что касается американской абстракции в ее “лирическом” варианте, то к началу 60-х возможности абстрактного экспрессионизма раскрылись полностью и возобладала «структурирующая , упорядочивающая тенденция». Минималь и искусство объекта, оп-арт и hard-edge painting выросли непосредственно из геометрической или «холодной» абстракции, взявшей реванш после всемирного господства абстрактного экспрессионизма. В 70-е годы появляется еще один тип абстрактного искусства - «неоабстракция». Это холсты громадного размера , монотонно заполненные отдельными, небольшого размера элементами - линиями, точками и т.п. Появляется компьютерная графика и вместе с ней уже в 80-е годы складывается школа «neo-geo», иначе «новой геометрической абстракции», которая идет по пути К. Малевича и П. Мондриана. Таким образом, круг абстрактного искусства замыкается обращением художников снова к «началу»- к творчеству формотворцев 20-х годов.

Беспредметная живопись стремилась к своей чистоте и, в отличие от других направлений (преимущественно к 30-м годам XX века) стала неким комплексом приемов: в эстетических понятиях и представлениях, в техническом исполнении произведения, в функции художника. Более того, «существуя внутри авангарда, она сразу же стала чувствовать себя независимой, полагая что в ранних своих декларациях, самоутверждении и самоотрицании мастеров развивается чуть ли не параллельно ему».[234] Во времена фашизма абстракционизм, характеризующийся преднамеренной отвлеченностью от злобы дня и крайней субъективностью, преследовался в Европе (любопытное исключение - Испания), а в конце 40-х он стал знаменем европейской интеллигенции, настроенной против «тоталитарного реализма». В послевоенный период можно констатировать появление новых имен, становление новых школ. Абстрактное искусство меняло свой внешний облик и концепцию стиля. Такие школы и направления возникали в США, Франции, Италии, Испании, в странах Латинской Америки и Скандинавии, распространившись настолько, что могли восприниматься, как «определенный универсальный художественный язык». Один из

---

[232] Как известно Элиот не был поклонником выказывания Личного в искусстве, считая, что великий артист покидает сковывающие его границы «Я» через безразличное изучение и , даже, повиновение традиции. Элиот писал: “ ….творчество было последовательностью свободных, необусловленных поступков, через которые они /художники/ могли бы отвоевать свое отчуждение от общества и от стандартной эстетической традиции...”/Tradition and individula talent/ В этом стремлении отказаться от личного Элиоту вторил Малевич : «...служитель знаков должен победить свой разум. Знак явлен Богом-таким же таинственным и непонятным, и становится природной частицей творческого Бога...»/Малевич К.О поэзии/

[233] Stevens Mark. The master of imperfection: the iconoclastic traditionalism of Willem de Kooning.(National Gallery of Art, Washington, DC)// New republik, 07-04-1994.

[234] Турчин В. По лабиринтам авангарда.// Советское искусствознание. 1991-27.

разделов кёльнской выставки «Современное западное искусство с 1939 года» (1981 г.) указал даты господства такого «языка» - с 1944 по 1959 годы. Увлечение в 1950-х годах абстрактным искусством имело повальный характер. М. Рагон замечает: «…Абстрактное искусство преследует опасность – само абстрактное искусство; его реабилитация и возведение на трон в парижской школе имели следствием то, что прежде еретическое, оно стало официальным».[235]

Безусловно, каждое направление, будь то импрессионизм или дада, дали свои результаты, имели последователей и продолжателей. Но, говоря об абстракции, мы говорим больше чем о направлении в искусстве - в этом смысле ей близок сюрреализм. Абстракция-это идеология, это способ не только творить, но мыслить. XX век предоставил нам редкий пример существования искусства, сбросившего наконец оковы мимезиса, академизма, власти, заказа, чьего-то мнения и продемонстрировавшего в итоге невозможность подобной автономии. Политика стала лишь катализатором процесса деформации самой идеи автономии в беспредметном искусстве, ибо так или иначе абстракция становилась прибежищем идеологии, будучи искусством изобразительно скупым. Американский абстрактный экспрессионизм нес в себе иллюстративное подтверждение взглядов его критиков и теоретиков, и как только идеи власти и тотальности были подхвачены последними, искусство американского авангарда приобрело зависимость. Официализация авангарда в Америке было несколькими десятками раньше целью К.Малевича, но по странной иронии судьбы с русским абстрактным искусством несколько жестко решил вопрос нарком Луначарский, и после двух десятков лет запрещения, абстрактное искусство возродилось в России.

В Северной Америке абстрактная живопись несмотря на явное влияние ее в скульптуре, дизайне, фотографии до сих пор объект нападок критиков и остракизма[236]. Фактически, политическая манипуляция искусством стала причиной того, что американский авангард в 60-е почти полностью отвернулся от абстрактного искусства, первого мощного направления американского модернизма, обвиненного в во всех возможных грехах.[237]

---

[235] См. : Рейгардт Л. Абстракционизм // Рейгардт Л . Модернизм М. 1980.

[236] Вторая волна негативного отношения в Америке к абстрактному экспессионизму [236] началась в 70-е годы с появлением целого ряда критиков, настроенных против этого направления, и опять таки в силу политических причин. Макс Козлофф доказывал, что американское правительство было заинтересовано в пропаганде абстрактного искусства, и главная вина лежит на плечах Нельсона Рокфеллера и Климента Гринберга, руководившими МОМА и помогавшими строить культурную политику, в частности за рубежом. Через год появляется эссе Евы Кокрофт “Абстрактный Экспрессионизм, оружие Холодной Войны”, утверждающее , что абстрактный экспрессионизм намеренно использовался МОМА и верховной политикой, как “символ политической свободы для политических окраин”// Kozloff Max. American Painting During the Cold War, Artforum 2, May 1973. P.43-54; Cockcroft Eva “ Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War ”//Artforum 10(June 1974), P. 39-41.

[237] Впоследствии и Джаспер Джонс, и Роберт Раушенберг, и Майк Бидло, и Джулиан Щнабел, и даже Энди Уорхолл обращаются к системе и структуре абстрактного экспрессионизма, но чаше всего, особенно в творчестве последних троих, это звучит как поп-пародия на саму философию абстрактного искусства[237] (например, Платье в стиле Джексона Поллока Майка Бидло, 1982)

Summary.

In project “Post-War Abstract Art in Russia.1950-1990” author has traced the development of “abstract method of creation in its historical evolution from Classical Greece to Contemporary Art and Design and its interpretation in Russian Abstract Art practice. Author analyzed the Postwar Abstract Art in Russia from the point of conception of that method. “Abstract method of creation” always existed in art process and appeared when artist was trying to convey “ineffable” information by means of visual art. That method of expression consisted in applied and religious art before, but it was maximally embodied in Abstract Painting in XX century. That method addressed itself to the basic matrixes of human consciousness which are easy for the mass distribution and perception. Thus, the basic features of that method that were embodied in abstract painting are: 1) striving for expression of “ineffable” information ; 2) excessive informational density and compression ; 3) beholder’s active engagement in process of creation, so-called “co-authorship ”; 4) interaction of tendencies and art languages in abstract art , its ability to mix different languages providing to it the stylistic unity, etc. Assuming the external, upper spheres to be a conceptual core of art work, the Abstract Art approached the realm of ideology whatever it was- religion or building of Utopian New Societies. But dislike any art that expressed the interests of society, the Abstractionism did it more theoretically then by methods of painting. Abstract Art always strove towards the leaving the frames of Art to the realm of philosophy, to be Beyond of Art, as we could see an the utmost significant works, as Malevich’s “Black Squire”, for instance. The latter was one of the reason of its extinguishing as a movement in painting, but the beginning of it as an interdisciplinary concept that lead us to the understanding of Abstract Art’ endowment to the ideology at XX century. But what is important here is that the tendency to the art expansion in a short space of time was included in simple scheme of formal language. The most significant aspect of such total distribution of non-objective art was also its loyalty to the cultural and ethnic differences.

Speaking of the traditions of *abstraction* in Russian Art, it is important to point out that abstraction for the Russians was a *Weltanschauung*, world-view more than style of art. The roots of non-objective art in Russia were in the culture of folk *balagan*, in the annual folk cults and in primitive and applied art, in specificity of icon painting with its combination of text and visual part. Also it were in widely disseminated before revolution influences of such mystic current as *isixasm.* The mix of different ethnic art traditions and the rather oriental than western interpretation of the world around were the basic foundations of abstract painting in Russia.

The situation in postwar period was extremely difficult for Abstract Art in Russia. The nonfigurative painting that firstly was admitted by official aesthetic as a label of novelty was

prohibited as harmful and bourgeois rudiment at 1930th. But it re-appeared after the Second World War in Soviet Union as only political press become lighter and its the second birth brought to it also the new qualities. Oddly enough, the post-war abstract painting in Soviet Union unconsciously compared itself with its American prototype, notwithstanding the strong native traditions, forgotten for dozen of years. Moreover, the whole movement appeared which was imitating the American technique of "dripping "(represented by such artists as A.Zwerev, M. Kulakov, W. Slepian and others). It was partly a fashion, partly a repetition that was made by American Abstract Expressionism, but the difference was at the inner context of such creative activity.

There was a strong and rich Abstract Art movement in Post-War Soviet Union besides the well-known Soviet Realism and Non-Conformism. The post-war Non-Objective Art was alien to the circle of radical non-conformists and was prohibited by official cultural policy. Such double misunderstanding and, as a result, negative and indifferent position towards the Late Soviet Abstract Painting in Russia as well as abroad resulted in series of old-fashioned generalizations. But on the other hand, such lack of attention to the abstract tendency became a source of its unique "introversion". The abstract art in that period became the instrument of conveying the metaphysical ideas that were a source for inspiration for artists in atheistic society.

Author analyzed the specific features and basic phases of Abstract Art in Russia in its evolution from Russian Avant-Garde to Late Soviet Abstract Painting. In project were differentiated the tendencies in Post-War Abstract Painting (symbolical, lyrical, geometrical), displayed the basic peculiarities of Post-War Abstract Painting in Russia, basic stages and analyzed the creative works of such artists as D.Lion, A.Zwerev, E.Mikhnow-Woitenko, F.Infante-Arana, A.Kostoma, etc. Author has demonstrated that Post-War Abstract Painting was a unique phenomenon of Russian Art that combined the qualities of Conceptual Art and Abstractionism and was developed in specificity of Post-Modernism epoch.

Библиография.

1. Агитационно-массовое искусство. В 2 т. Под ред. Бибикова. М.:1984.
2. Аксенов И. Пикассо и окрестности// Вопросы искусствознания, 1998- 2.
3. Альтман Н. Футуризм и пролетарское искусство// Искусство Комунны, 1918-2.
4. Андреева Е. "Художники "газа-невской"культуры". Серия: "Современный ленинградский авангард". Л.:1990.
5. Арватов Б. Пути пролетариата в изобразительном искусстве//Пролетарская культура. 1920-13.
6. Аристотель. Метафизика. // Аристотель. Собр. соч. В 4-х томах. М.: 1976
7. Аристотель. О трагедии // Аристотель. Собр. соч. В 4-х томах. М.: 1976
8. Бажанов Л.А., Турчин В.С. Абстрактное искусство. Опыт реекзаменации//Советское

искусствознание/27. М.:1991.

9. Бажанов Л.А., Турчин В.С. К суждению об авангардизме и неоавангардизме.//Советское искусствознание/77.М.:1978.
10. Барт Р. Воображение знака// Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.1994.
11. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности// Бахтин М. Работы 20-х годов. Киев, 1994
12. Башляр Г. О воображении материи// Башляр Г. Вода и грезы. М.1998.
13. Белый А. Проблемы творчества.М.:1988.
14. Белый А. Символизм как миропонимание.М.:1994.
15. Беньямин В. Московский дневник. М. Ad Marginem:1997.
16. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: 1989
17. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память//Непосредственные данные сознания. Минск, 1999.
18. Бессонова М. Можно ли обойтись без термина «авангард»?// Вопросы искусствознания. 1998-2.
19. Бобринская Е. «Философия коллективизма» в советской живописи 30х// Искусствознание, 2001-2.
20. Бобринская Е. Искусство и воображение масс// Художественный журнал, 2001-36.
21. Бобринская Е. Концептуализм. М. Галарт.: 1994.
22. Богданов К.А. Очерки по антропологии молчания, СПб, РХГИ: 1998.
23. Бодрийар Ж. Система вещей Пер. Зенкина. М.:1995.
24. Боровский А. Замри, умри, воскресни. Абстрактное искусство в России. // Кат. Выст.: Абстрактное искусство в России. XX век. Т.2. ГРМ, Спб. : 2002.
25. Боровский А. Коллекционирование как коммуникация. // Кат. Выст.: Нонконформизм. Коллекция Бар-Гера и русский андеграунд. WIENAND.: 1996
26. Боровский А. Любовь к геометрии.// Кат. Выст.: Леонид Борисов. Спб. ГРМ.:1995.
27. Боровский А. Неформалы между прошлым и будущим.// Искусство Ленинграда. 1989-3.
28. Боровский А. Система координат. // Кат.выст. Игорь Захаров - Росс, Prestel. Мюнхен: 1993.
29. Бродская Н. XX век. Живопись. Некоторые аспекты поиска языка. //Искусство XX века. Итоги столетия. Тезисы докладов международной конференции. Спб.ГЭ.:1999
30. Бычков В. Русская средневековая эстетика XI-XVII веков. М.:1992.
31. Бычков В.В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы.М.:1974.
32. Вагнер Р. Произведение искусства будущего// Вагнер Р. Избранные работы. М.:1978.
33. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М.:1996.
34. Васильев Олег. Портрет времени//А-Я. 1980-2.

35. Веймер В. Трясина (Доска) Спасение. Крест - стела Игоря Захарова - Росса.// Кат. Выст. Игорь Захаров – Росс.Prestel. Мюнхен.:1993.
36. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. М.:1930
37. Вернадский В. Научная мысль как планетное явление. М.:1991
38. Гадамер Г.Г. Искусство и подражание// Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного.М.1991.
39. Гадамер Г.Г. Лирика как парадигма современности// Гадамер Г.Г Актуальность прекрасного.М.1991.
40. Гадамер Г.Г. Онемение картины / Гадамер Г.Г Актуальность прекрасного. М.:1991.
41. Гадамер Г.Г. Понятийная живопись(заметки по поводу книги А.Гелена «Образы времени»/ Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного.М.1991.
42. Гегель Г.В.Ф. Двусмысленность символа в мифологии и искусстве// Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т.2.М. 1991.
43. Герман М. Между «да» и «нет»// Кат.выст. НЕТ!- и конформисты. Образы советского искусства 50-х до 80-х годов. М-Л.1994.
44. Герман Н. Постмодернистская критика// Вопросы искусствознания, 1994-1.
45. Герчук Ю. Искусство оттепели. 1954-1964// Вопросы искусствознания, VIII(1/96)
46. Герчук Ю. Письмена//Художественные миры книги. М., 1989.
47. Гете И.-В. Эпохи духовного развития// Гете И.-В. Об искусстве. М.1975
48. Глезер А. Русские художники на Западе. Нью – Йорк. 3-я волна.NY.: 1994.
49. Глезер А. Современное русское искусство. Париж- Нью-Йорк- Москва. Третья волна. 1993.
50. Голломшток И. Тоталитарное искусство. М.: 1994.
51. Горький М. Разрушение личности// Горький М. О литературе. М. 1988.
52. Горький М: pro et contra. Личность и творчество Максима Горького в оценке русских мыслителей и исследователей. 1890-1910 гг.Под ред. Зобнина Ю. Спб.:1997.
53. Григирьева Н. Анатолий Зверев. М.:1991
54. Григорий Палама, св.Беседы(Омилии).М.:1993.
55. Гройс Б . Стиль Сталин // Гройс Б . Утопия и обмен . М. 1993.
56. Гройс Б. Имена города// Гройс Б . Утопия и обмен. М.:1993.
57. Гройс Б. Россия и проект модерна// Художественный журнал, 2001-36.
58. Гройс Б. Русской авангард по обе стороны «черного квадрата»//Вопросы философии, 1990-1.
59. Дамаскин Иоанн. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изоравения.Спб.:1997.
60. Даниэль С. Беспредметное искусствознание// Вопросы искусствознания, 1994-1.
61. Деготь Е. 70-е как история // ДПИ СССР. №6 .:1983
62. Деготь Е. Заумный проект// Русское искусство XX века. М.2000.

63. Делез Ж. Лукреций и симулякр.// Делез Ж. Логика смысла. М.:1998.
64. Делез Ж. Платон и симулякр.// Делез Ж. Логика смысла. М.:1998.
65. Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко. М.1998
66. Деррида Ж. Письмо и различие.Спб.:2000
67. Деррида Ж. Эссе об имени.Спб.:1998.
68. Дионисий Ареопагит.О небесной иерархии.Спб.:1997.
69. Ерофеев А. 60-е. Интервью с Ю.Соболевым // Искусствознание, 2001-1.
70. Жан-Клод Маркаде Абстракция как место живописного события.// Каталог выст.: Абстрактное искусство в России. XX век. Т.1. ГРМ, Спб.:2002.
71. Жегин Л. Язык живописного произведения. М.:1994.
72. Жижек С. Заметки о сталинской модернизации//Художественный журнал, Back in СССР . 2001-36
73. Забытый авангард. Россия первая четверть XX столетия// Сборник справочных и теоретических материалов.-Wiener slawisische Almanach. Sonderband XX1.
74. Зверев А. Альбом. М.1994.
75. Зельдмаер Х. История искусства как история стиля// Зельдмаер Х. Искусство и истина. М.1999.
76. Злотников Ю. Актуальность аналитических тенденций авангарда.// Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1993.
77. Злотников Ю. Воспоминания.// Другое искусство.Т.1.С.27
78. Злотников Ю. Монолог// Творчество,1990-1.
79. Злотников Ю. Язык познания//Художественный Журнал, 1994-5.
80. Зобнин Ю. По ту сторону истины//Максим Горький: pro et contra. Личность и творчество в оценке русских мыслителей.1890-1910 гг. Спб.,1997.
81. Ионин Л.Г. Масса и власть. Политическая антропология Канетти.// Власть, М.:1989.
82. К.Малевич. Письма к М. Матюшину.- Ежегодник рукописного отдела Пушкинскогодома на 1974 г.
83. Кабаков И. 1960-е годы// Вопросы искусствознания, 1994: 2-3.
84. Кабаков И. 1970-е годы//Кат. Выст. НЕТ! - и конформисты. М-Варшава.: 1994.
85. Кабаков И. Воспоминания.//Искусство,1990-1.
86. Кабаков И., Гройс Б. Диалоги. М.1999.
87. Каган М. О русском и советском искусстве XX века.// Кат. Выст.: НЕТ! - и конформисты. М- Варшава.: 1994.
88. Каган М.С., Хилтурина Е.Г. Проблема «Восток-Запад» в культурологии: взаимодействие художественных культур. М.:1994
89. Калугина Т. Постмодернистская парадигма как защитный механизм культуры// Вопросы искусствознания, № 8 (1/96).

90. Каменов В. Против абстракционизма. В спорах о реализме. М.:1963.
91. Кандинский В. Ступени. М.1918.
92. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. Спб, Азбука.:2001
93. Кандинский О духовном в искусстве.М.:1997
94. Канетти Э. Масса и власть. М..:1995.
95. Каргалицкий Б. СССР: модернизация и освобождение// Художественный Журнал, Back in СССР, 2001-36.
96. Кат. Выст. :Нонконформизм. Коллекция Бар-Гера и русский андеграунд. Под ред. Х.-П.Ризе, WIENAND.:1996
97. Кат.выст. А.Кострома. Инвентаризация желтого дождя. Спб.:1999
98. Кат.выст. Дух дышит где хочет. Живопись и графика В.В.Стерлигова, Спб.:1995.
99. Кат.выст. Дмитрий Лион.Шествие. М.:1990.
100. Кат.выст.: Великая утопия. Русский и советский авангард.1915-1932. Берн-Москва. М.:1993.
101. Кат.выст.: Михаил Кулаков. Синергия жеста, знака, символа. Италия 1976-1989. Elekta, Milano.: 1989.
102. Кат.выст.: Петр Митурич: 1887-1956. Избранные рисунки. К 100-летию со дня рождения. М.:1998.
103. Кат.выставки: Мастерская конструктивизма. Геометрия. Структура. Орнамент. Цвет. М.: ГТГ.: 1998.
104. Кашук Л. Абстрактное искусство в Москве 1950- 90-х. //Кат.выст.: Абстрактное искусство в России. XX век. Т.2 . Спб. ГРМ, 2002.
105. Кашук Л. Альтернативное искусство 60-х годов. //Кат.выст.: НЕТ!- и конформисты. Образы советского искусства 50-х до 80-х годов. М-Л.: 1994.
106. Кашук Л. Белютинская студия жива!//Огонек, 1989-34.
107. Климков О. Опыт безмолвия. Человек в миросозерцании византийских исихастов//Серия Византийская библиотека, Спб.:2001.
108. Ковтун Е. Пути русского авангарда.// Кат.выст. Советское искусство. Ленинград : 1988
109. Ковтун Е. Третий путь в беспредметности// В кн. Великая утопия. Берн-Москва. 1993.
110. Козлова О. Пространственные игры Франсиско Инфантэ// Искусство, 1990-17.
111. Колейчук В. Кинетизм. М. Галарт: 1994.
112. Компакт-диск под ред. А.Глезера: «Новое русское искусство. Нонконформисты»
113. Корнель П. Пути к раю.Спб.:1999.
114. Кошут Дж. История Для.// Флэш Арт (русское издание), 1989-1.
115. Краусс Розалинд Е. Решетки//Искусствознание, 2000-1.
116. Кривулин В. Светлая тоска на темном фоне//Стрелец, 1992-1.

117. Крючкова С. Антиискусство. Анализ и критика основных направлений. М.: 1976 .

118. Кудрявцева С. К вопросу абсолютизации творческого метода художника XX века. История одной полемики. //Искусство XX века. Итоги столетия. Тезисы докладов международной конференции. ГЭ. Спб.:1999.

119. Курбановский А. Некоторые тенденции новейшего отечественного искусства.//Сб. Страницы истории отечественного искусства X-XX век. ГРМ. 1997- 3.

120. Кусков С. «Иератизм»М.Шварцмана//Искусство, 1992-1.

121. Кусков С. Анатолий Зверев Графика. Живопись// Кат. Выст.: Анатолий Зверев, М.:1994.

122. Лаврентьев А. Ракурсы Родченко. М, Искусство:1992.

123. Лакан Ж. Работы Фрейда по технике психоанализа. Топика воображаемого// Лакан Ж.. Семинары. Кн.1.М.:1996.

124. Левинас Э. Значение и воспринимающая способность// Левинас Э Значение и смысл. Спб,.1998.

125. Леля Кантор- Казовски. Дмитрий Лион. Опыт прочтения творчества как совокупного текста.//Вопросы искусствознания, № 8 (1/96).

126. Лившиц Б. Полутороглазый стрелец: стихи, воспоминания, переводы.Л.,1989

127. Лившиц М. Модернизм как явление буржуазной идеологии // Лившиц М. Собр.соч. в 3-х т.Т.3.М.1988.

128. Лившиц М. Модернизм в искусстве// Лившиц М. С.с. в 5 тт.,М.,1988.

129. Лившиц М., Рейнгард Л. Кризис безобразия .От кубизма к поп-арту. М.:1968.

130. Линецкий В. Постмодернизму вопреки// Вестник новой литературы, 1993 -6.

131. Лисицкий Л. Супрематизм миростроительства// Эль Лисицкий.1890-1941. ГТГ. М.:1991.

132. Логинов А. Абстрактная фотография в России. // Кат.выст.: Абстрактное искусство в России. XX век. Т.2. ГРМ: 2002.

133. Лосев А. Имя.//Лосев А. Избранные работы, переводы, исследования.Спб.:1997.

134. Лосский В. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Киев: 1991

135. Лотман Ю. Искусство в ряду моделирующих систем// Лотман Ю. Об искусстве. М. 1998.

136. Луначарский А. Ложка противоядия.//Искусство комунны.29 дек.:1918.

137. М.Шеинина (Тереня) Абстрактное искусство в Петербурге 90-х.// Каталог выст. Абстрактное искусство в России. XX век. Т.2.ГРМ: 2002.

138. Малевич К. Архитектура как степень наибольшего освобождения человека от веса// Малевич К. Черный квадрат. Спб.: 2001

139. Малевич К. Бог не скинут.1922// Малевич К. Черный квадрат. Спб.: 2001

140. Малевич К. Искусство. О субъективном и объективном в искусстве или вообще

//Малевич К. Черный квадрат. Спб.: 2001

141. Малевич К. О новых системах в искусстве// Малевич К. Черный квадрат. Спб.: 2001

142. Малевич К. О поэзии// Собр. Сочинений в 5 тт, Т.1-Статьи, манифесты, теоретические сочинения.1913-1929, М.Гилея:1995.

143. Малевич К. От кубизма к супрематизму. // Собр. Сочинений в 5 тт, Т.1-Статьи, манифесты, теоретические сочинения.1913-1929: М.Гилея,1995.

144. Малевич К. Супрематизм. О новых системах в искусстве// Малевич К. Черный квадрат. Спб.: 2001

145. Малевич К. Живопись// Малевич К. Черный квадрат. Спб.: 2001

146. Малинина Т. XX век: стиль- проект-стиль// Искусствознание, 2001-1.

147. Мальро А. Зеркало лимба., М. Худ. Публицистика.: 1984.

148. Маневич Г. А. Зверев. Судьба.// Другое искусство, т.1 ,1991.М.,1992.

149. Мерло-Понти М. Временность//Феноменология восприятия. Историческо-философский ежегодник'90.

150. Мерло-Понти М. Тело как выражение и речь. // Онтология, эстетика, религиозная философия. Труды высшей религиозно-философской школы.Спб.1993.

151. Мириманов В. Искуство и миф. М.:1997.

152. Митурич П. Записки сурового реалиста эпохи авангарда:дневники, письма, статьи. М.: 1997.

153. Можнягун С.О модернизме. Феномен беспредметничества.М.:1974.

154. Молок Ю. Белое и черное Дмитрия Лиона//Кат.выст. Дмитрий Лион. Шествие. Графика. М.:1990.

155. Монахова Л. Об отношении к конструктивизму// Кат.выставки: Мастерская конструктивизма.Геометрия.Структура.Орнамент.Цвет. М., ГТГ.: 1998.

156. Морис Тухман. Мистическая суть русской авангардной абстракции и ее воздействие на современное западное искусство.// Кат.выст. Абстрактное искусство в России. XX век. Т.1. ГРМ, 2002.

157. Морозов А. К будущей «Истории русского искусства» XX века//Вопросы искусствознания, VIII(1/96).

158. Морозов А. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. М.1995.

159. Морозов А. Поколение молодых .М.88

160. Мурина Е. Вл. Вейсберг. М.3-я волна:1994.

161. Наков А. Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство. Россия - Польша. М. Искусство. 1997.

162. Ненарокомов М. Дмитрий Лион//Химия и жизнь, 1988 - 3.

163. Никулин А.В. Декарт Рене// Пространство и время в метафизике XVII века. Нов.1993.

164. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки// Ницше Ф. Собр.соч. в 2 тт.

Т.1.М.1990.

165. Ницше Ф. Так говорил Заратустра// Ницше Ф. Собр.соч. в 2 т.Т.2..М.1990

166. Новая реальность. От Манежа до Манежа//Кат.Выст. работ студии Э.Белютина. Авторы-составители: Н.Молева, Э.Белютин. М. Ваап-информ :1990.

167. Ортега-и-Гасет Х. Дегуманизация искусства. М.: 1991

168. Павич Милорад. Внутренняя сторона ветра. Роман о Геро и Леандре. Спб.:1998.

169. Павлов П. Развитие образно-пластической структуры в современной живописи. 50-е – 70-е годы. М.:1989.

170. Парнис А. Хлебников и Малевич- художники-изобретатели. К истории взаимоотношений//Творчество,1991-7.

171. Паштут К., Патаки Д., Искусство XX века. Музей изобразительных искусств в Будапеште. Будапешт, Корвина: 1979.

172. Петров В., Грибков В. Искусство в будущем: "конструктивный концептуализм"// Вопросы искусствознания, № 8 (1/96).

173. Платон. Филеб // Платон. Диалоги.М.:1997.

174. Подорога В. Авраам в земле Мориа. Серен Киркегор// Подорога В. Выражение и смысл.М.:1994.

175. Подорога В. Ландшафт Шварцвальда. Мартин Хайдеггер. Земля и силы вздымания// Подорога В. Выражение и смысл. М.:1995.

176. Подорога В. На высоте Энгадина.Фридрих Ницше// Подорога В. Выражение и смысл, М.: 1994.

177. Пол Вуд. Авангард и политика// Кат.Выст. Великая утопия.Русский и советский авангард. 1915-1932. Берн-Москва: 1993.

178. Попова Л. Вступление к каталогу к 10-й Государственной Выставке “Беспредметное творчество и супрематизм”, Москва: 1919.

179. Пригов Д. Пролегомены неведомо к чему//Художественный журнал, Back in SSSR. 2001-36.

180. Прокофьев В. Эстетика «абстрактивизма»//Современное искусствознание за рубежом. Очерки. М.:1964.

181. Пунин Н. Обзор новейших течений Петрограда//Русское искусство, Москва-Ленинград, #1:1923.

182. Пунин Н. Циклы лекций. Петроград: 1920.

183. Раппопорт А. Живопись Злотникова// Творчество, 1990-1.

184. Рейн Е. История счастливого человека. Жизнеописание Ал. Глезера. М. Московский рабочий:1994.

185. Рейнгардт Л. Абстракцтонизм// Рейнгардт Л. Модернизм, анализ и критика основных направлений, М.: 1980.

186. Ризе Ханс-Петер. Об оценке русского современного искусства// Декоративное искусство , № 2-4:1996.
187. Родченко А. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М. 1982.
188. Розанова О. Основы нового творчества и причины его понимания// Союз Молодежи, Санкт-Петербург, 1913 –3.
189. Сарабьянов Д. Символизм в авангарде// Искусствознание, 2001-1.
190. Сарабьянов Д.В. Федор Федорович Платов// Каталог выставки: Федор Федорович Платов. М.: 1969.
191. Сборник Советское искусство 60-е – 80-е .Под ред. Ястребова Е . М.:1976
192. Сидорина Е. Конструктивизм конструктивистов.// В кн. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. М.:1995.
193. Советское декоративно-прикладное искусство. Под ред. Маркина. М.1984.
194. Советское изобразительное искусство и архитектура 60-70 гг. Под ред. Давыдова, М. 1979
195. Соколов М. Границы иконологии и проблема единства искусствоведческого метода.//Современное искусствознание Запада в классическом искусстве Х11- XV11 веков. Очерки, М.:1977.
196. Стелла Ф. Картина и пространство// Творчество , 1990- 9.
197. Степанян Н. Размышления на предложенную тему//Вопросы искусствознания, VIII(1/96)
198. Стойков А. Критика абстрактного искусства и его теорий.М.,1964.
199. Тодоров Ц. Подражание и мотивация // Тодоров Ц. Теории символа. М.1998.
200. Толстой А. Вторая попытка русского искусства//Вопросы искусствознания,VIII(1/96)
201. Томаш Гланц. Эротический союз//Художественный журнал, Back in SSSR, 2001-36.
202. Тупицина М. Авантгард и китч // Кат.выст. НЕТ!- и конформисты. Образы советского искусства 50-х до 80-х годов. М-Л.:1994.
203. Турчин В. Абстрактное искусство. Чистые гармонии// Турчин В. По лабиринтам авангарда . М., МГУ.1993 .
204. Турчин В. В поисках четвертого измерения// Вопросы искусствознания, 1994 –1.
205. Турчин В. Коллекция современной графики в России. М.1993.
206. Турчин В. Татуированный ангел. 100 лет авангарда //Творчество, 1989-1.
207. Турчин В. Эпоха романтизма в России. М.1981.
208. Турчин В.С. “Вторая школа абстракции» в Москве: 1950-1960-е годы. Судьбы, имена, художественные поиски// Вопросы искусствознания, VIII (1/96).
209. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.1993.
210. Филатов Ю. Евгений Михнов- Войтенко//Кат. выст. Евгений Михнов-Войтенко.Живопись.Графика.Л.:1990.

211. Филонов П. Дневник. Вст.статья Е.Ковтуна.Спб.Азбука.:2000
212. Филонов П. Л. Кат. выст. Л. 1988.
213. Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях.М.:1993.
214. Хайдеггер М. Время и бытие.// Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге.М.:1991
215. Хайдеггер М. Искусство и пространство//Самосознание европейской культуры XX века.М.:1994.
216. Хайдеггер М. Исток художественного творения// Хайдеггер М. «Работы разных лет», М.1990.
217. Хайдеггер М. О сущности истины// Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге.М.:1991
218. Хан- Магометов С. Пионеры советского дизайна. М.1996.
219. Хан-Магометов С. Архитектура Москвы от авангарда до сталинского ампира. См. Москва - Берлин. 1950- 1990. Мюнхен, Нью-Йорк, Москва:1996.
220. Харджиев Н. К истории русского авангарда. Стокгольм: 1976.
221. Харджиев Н. Статьи об авангарде. М.1997.
222. Хоруджий С. Подвиг как органон. Организация герменевтического опыта в исихастской традиции//Вопросы философии,1998-3.
223. Шевченко Александр, Неопримитивизм: его теория его возможности, его достижения, Москва:1913.
224. Шеллинг Ф. Философия искусства. М.:1985.
225. Шефтсбери. Эстетические опыты.М.:1974.
226. Шехтер Т.Е. Неофициальное искусство Петербурга (Ленинграда) как явление культуры второй половины XX века. Спб., СпбГТУ: 1995.
227. Шихерева О. Беспредметный мир в русском искусстве начала XX века. // Каталог выст. Абстрактное искусство в России. XX век. Т.2. ГРМ: 2002.
228. Шкловский В. Гамбургский счет, М.1990.
229. Шпенглер О. Музыка и пластика// Шпенглер О. Закат Европы. М.1990
230. Штепан П. Акция - перформанс - ритуал. //Кат.выст.: Игорь Захаров - Росс, Prestel, Мюнхен:1993.
231. Штоф О. Ленинградский андеграунд.// Кат. выст.: Ленинградский андеграунд. Начало. Л.:1989.
232. Шукуров М. О понимании стиля в искусстве Ислама// Шукуров М Искусство и тайна. М.1999
233. Шукуров М. Художественное творчество и проблема теодиции //Эстетика бытия, эстетика текста в культурах Средневекового Востока. М.РАН:1995.
234. Эко У. Отсутствующая структура.// Эко У. Введение в семиологию. Спб.1998.

235. Эткинд И .Воспоминания о русском авангарде. //Кат.выст.: НЕТ! - и конформисты, М-Варшава.: 1994

236. Юнг К. Психология и поэтическое творчество// Самосознание европейской культуры XX века.М.:1994.

237. Юрлов В. Схема эволюции творческого процесса.// Кат.выст.: Валерий Юрлов. Живопись, графика, объекты. М.: 1992.

238. Якимович А. Магическая вселенная. М.:1995

239. Якимович А. Наше искусство и проблема ценности.//Советское искусствознание, 1989-25.

240. Якимович А. Современное американское искусство//Советское искусствознание, 1991-27.

241. Якимович А. Утопии XX века. К интерпретации искусства эпохи//Вопросы искусствознания, VIII(1/96)

Якимович А.К. Проблемы советского искусства// Советское искусствознания, 1989-25.

242. Adorno T.W. Aestetic Theory. London, Routledge &KeganPaul.: 1984.

243. Agee William C. Synchronism and Color Principles in American Painting 1910-1930. NY.:1994.

244. Baigell, Renee and Baigell, Matthew. Soviet Dissident Artists: Interviews after Perestroika. New Brumswick, NJ: Rutgers University Press.:1995.

245. Baigell,Matthew. Cabbalistic Creativity. Jewish Misticism and Soviet Gulags Left Their Marks on Leonid Lamm//Lifestyles 23 – 126.NY.:1994.

246. Belgard Daniel. The Avant- Garde and the American Indian // Belgard Daniel. The Culture of Spontaneity The University of Chicago Press, Ltd. London: 1998.

247. Benjamin W. Illumination.Translated by Harry Zohn. London:1992.

248. Berger John. The Moment of Cubism//The Sense of Sight. N-Y. Panteon.: 1986.

249. Boisvert R.D. Avant-garde or Arriere-Garde? //Art and Philosophy.Contemporary currents.NY:1987.

250. Bowlt John E. Russian Formalism and the Visual Arts // 20th Century Studies. Russian Formalism , edited by St. Bann and John E.Bowlt. Chicago: 1973.

251. Bowlt, J.E. Infinite Variations with Tinfoil, Cord and Netting. Francisco Infante Forces the Horizon Line into Strange Contortions// ARTnews(March 1999): 124-126.

252. Brion M., Art abstrait. Paris.: 1956.

253. Brossard , Jean-Pierre, ed. Eduard Shteinberg. An attempt at a Monograph. Moscow: joint publication by EDN(Switzerland) and Art MIF Publishers: 1992.

254. Cockcroft Eva . Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War// Artforum 10(June 1974)

255. Dodge N., Eason W. W. New Art from the Soviet Union. Selected works on paper// Ausst -.Kat. Cremona Foundation. St. Louis.: 1976.

256. Dodge N., Hilton A.(Hg.). New Art from the Soviet Union. The Known and the Unknown. Washington D. C. Itahaca. NY.: 1977.

257. Douglas Charlotte. Kazimir Malevich. NY.: 1994.

258. Eliot T.S. Tradition and the Individual Talent// Eliot T.S Selected Essays. NY.: 1932, 3-11. Electric Library.

259. Erben W. Joan Miro:The Man and His Work.NY.: 1992

260. Ex.Cat.: Birth of the Cool: American Painting from Georgia O'Keeffe to Christopher Wool . Kunsthaus Zurich.: 1996.

261. Ex.Cat.: Dodge N., Tupitsyn M., Nonconfirmists. Contemprorary commentary from the Soviet Union// Ausst.- Art Gallery, Universitity of Maryland. Maryland:1980.

262. Ex.Cat.: Lyrical Abstraction, Whitney Museum of American Art, New York: 1971.

263. Ex.Cat.: Self-identifications. Ars Baltica. WIENAND. 1996

264. Ex.Cat.:Vassiliev Oleg. Recent Works. New York:Phyllis Kind Gallery: 1993.

265. Ex.Cat.//Synchronism and Color Principles in American Painting 1910-1930. M.Knoedler& Co.New York.: 1965.

266. Ex.Cat.: Covert John, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution. Washington.: 1976.

267. Ex.Cat.: Leonid Lamm. Welcome to Equality. Sots-Geo. The Procrustean Bed: Project and Installation. NY.:1990.

268. Ex.Cat.: Leonid Lamm: Recollections from the Twilight Zone 1973-1985. Alexandria, VA:Firebird Gallery.:1985.

269. Ex.Cat.: Northwest Visionaries, The Institute of Contemporary Art. Boston.: 1981

270. Ex.Cat.:Leonid Lamm: Birth of an Image. Durham. NC: Duke University Museum of Art.: 1998.

271. Fitzpatrick S. The Commissariat of Enlightenment, Cambridge University Press.: 1970.

272. Flynt H. Concept Art. An Antology. Ed. La Monte Young. New York: 1963.

273. Gautier Raul .Despeinteres et des pays. Ely Bielutin.//Les lettres trancaises. 1962- 1305.

274. Golomstock, I; Glezer Al. Soviet Art in Exile. NY:1977.

275. Graven David, Postscript: The Situation of the U.S. Left in the 1940s and 1950s in Abstract Expressionism and Third World Art: A Post-Colonial Approach to "American Art// Oxford Art Journal, 14-1.: 1991

276. Graven David. Abstract Expressionism and Afro-American Marginalisation in Abstract Expressionism and Third World Art: A Post-Colonial Approach to "American Art// Oxford Art Journal. 14-1.: 1991.

277. Graven, D. Art-as-Politics- the Abstract Expressionist Avant-Garde and Society// Art History, 8(4): 499-515 . Dec. 1985.

278. Greenberg Clement. Art and Culture. Boston: Beacon Press: 1965.

279. Greenberg Clement. Autonomies of Art// Moral Philosophy and Art Symposium, Virginia, October, 1980. Electric Library.
280. Greenberg Clement. The New Sculpture // Partisan Review.1949-16.
281. Greenberg Clement. The Role of Nature in Modern Painting// Partisan Review.1949-16.
282. Greenberg Clement.Avant Garde Attitudes(1968). Greenberg Symposia. Electric Library.
283. Greenberg, C. Detached observations. NY:1976
284. Grey Camilla. The Russian Experiment in Art, 1863-1922 . London.:1962.
285. Groys B. A Style and a Half // Social Realism Without Shores, Duke University Press. Durham and London. 1997.
286. Groys B. Zeitgenoosige Kunst aus Moskau.Von der Neo-Avantgarde zum Post-Stalinismus.Munchen: 1991.
287. Guilbaut, S. Hills, P. How NY stole the idea of modern art. Abstract Expressionism, freedom, and the Cold War//Archives of American Art Journal, 30(1-4): 84-87: 1990
288. Hagberg, G. Aristotle's "Mimesis" and Abstract Art// Philosophy'59.:1984..Cambridge -New York.
289. Hilton Alison L. Remaking Folk Art: from Russian Revival to Proletcult //New Perspectives on Russian and Soviet Artistic Culture. Selected Papers from the 4th World Congress for Soviet and East European Studies. Harrogate.: 1990.
290. Kozloff M. American Painting During the Cold War// Artforum 2. May 1973.
291. Krukowski L. Hegel, "progress", and the avant-garde//Journal of aesthetics and Art Criticism.Philadelphia.1986.
292. Kuspit D. Meyer Shapiro's Jewish Unconscious in Jewish Identity in Modern Art-History, edited by Catherine M. Soussloff, Berkeley-London: 1999.
293. Kuspit D.A Freudian Note on Abstract Art//The Journal of Aestetics and Art Criticism.: 1989.
294. Le Corbusier. Urbanisme (The city of tomorrow).www.urbanizme.fr
295. Lewis, M.L. Art, politics &Clement Greenberg // Commentary , Vol.105, 06-01-1998.
296. Marcuse H. Fantasy and Utopia. Chapter 7 of Eros and civilization. Boston, MA: Beacon Press.: 1955.
297. Markuse H. Aggresiveness in Advanced Industrial Society// Markuse H.Negotiations: Essays in Critical Theory. Boston.Beacon Press: 1968.
298. Markuse H. Eros and civilization. 1955. Electric Library.
299. Markuse H. Reason&Revolution. NY. Ark Paperbacks: 1964.
300. Mcphee John, A. The Ransom of Russian Art .NY.: 1994.
301. Mosquera Gerardo. Meyer Shapiro, Marxist Aesthetics and Abstract Art// Oxford Art Journal.17-1: 1994.
302. Nonconformist Art: The Soviet Experience 1956-1986, edited by N.Dodge, Thames and

Hudson, 1995.

303. Pollok Jackson, Statement. 1944 // American Artists in Art, edited by Ellen Johnson.NY.: 1982.

304. Ragon M. Reinture et sculptur clandestines en URSS пер.Е.Ковтуна. //Jardin desarts № 200.

305. Raymond D. Boisvert Avant-garde ore Arriere-garde? Turn-of-the-Century Art and the History of Ideas.//Intern. philos. quart. - Bronx (N.Y.).: 1984.

306. Read H. A concise history of modern painting// London : Thames & Hudson.: 1972.

307. Read H. Icon and Idea. NY.:1955. Electric Library.

308. Rosenberg H. . Art on the Edge: Creators and Situations. NY.:1975

309. Rosenberg H.. The Anxious Object: Art Today and Its Audience. NY. The New American Library.:1969

310. Shapiro M. Race, Nationality and Art //Art Front.NY:1936.

311. Shapiro M. The liberating quality of Abstract Art(1957)//Modern Art.NY.:1978

312. Shapiro Meyer. Nature of Abstract Art in Modern Art: Nineteenth and Twentieth Century, Vol.2 ., NY:1978.

313. Sharp J.A. Introduction and Acknowledgement// Ex. Cat.: "Realities and Utopias: Abstract painting from the Dodge Collection". Zimmerly Art Museum, NJ.:2001.

314. Sharp J.A. Late Soviet Abstract Painting: Repetition and Difference// Ex. Cat.: "Realities and Utopias: Abstract painting from the Dodge Collection" , Zimmerly Art Museum, NJ.:2001.

315. Stevens M., The master of imperfection: the iconoclastic traditionalism of Willem de Kooning.(National Gallery of Art, Washington, DC)// New republik, 07-04-1994.

316. Stiff Richard. Performing An Appearance, in Abstract Expressionism: The critical Developments//Buffalo, Albright-Knox Gallery, 1987

317. www.abstrac-art.com

318. www.aquent.com

319. www.dieter-obrecht.com/art

320. www.duke.edu

321. www.gif.ru

322. www.guelman.ru

323. www.kolodzei.org

324. www.rferl.org

325. www.sharecom.ca/greenberg

326. www.zimmerli.edu