Министерство образования Республики Беларусь

Экзаменационный реферат

по мировой художественной культуре

АБСТРАКЦИОНИЗМ В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА

Выполнила

Ученица 11 «А» класса

Шидловская Оля

Руководитель МХК

Булгакова Р. М.

Борисов, 2002

ПЛАН

Введение

1. Абстракционизм
   1. Кандинский В.В.
   2. Малевич К.С.
   3. Пит Мондриан
2. «Искусство действия»
   1. Джексон Поллок
   2. Жорж Матье

III. Лучизм

* 1. Ларионов М. Ф.
  2. Гончарова Н.С.

Заключение

Список использованной литературы

Приложение

**ВВЕДЕНИЕ**

Каждому времени свое искусство.

Каждому искусству – свободу.

Венский сецессион, 1898 г.

Издавна люди пытались отобразить красоту окружающего мира, сцены из жизни в рисунках, картинах. Со временем картины наиболее талантливых людей превратились в произведения искусства. Появилось множество различных направлений в искусстве: импрессионизм, модернизм, классицизм, романтизм, натурализм, символизм, реализм, сюрреализм, абстракционизм и др. Каждое направление охватывает единство мировосприятия, эстетических взглядов, путей отображения.

Издревле беспредметное творчество существовало в виде орнамента или нон-финито, но только в новейшей истории оформилось в особую эстетическую программу - абстракционизм. Возникновение и развитие абстрактного искусства тесно связано с духовными идеями, волновавшими умы евро­пейцев на рубеже XIX-XX веков. Увле­чение метафизическими и утопическими теориями охватило не только филосо­фов, но и литераторов, музыкантов, жи­вописцев. Стремление выразить невыра­зимое, передать ощущение единства души и материи, вселенной, космоса по­требовало от художников поиска ново­го, нетрадиционного изобразительного языка, полного глубокого смысла.

Известный русский философ Н. Бердяев высказал мысль о том, что характерной чертой человеческой культуры является то, что достигая совершенства, она несет в себе одновременно и тенденцию к упадку, истощению. «Культура постепенно отделяется от своего жизненного, бытийственного источника и на вершине своей она противополагает себя жизни, бытию.» [1. стр. 24]

XX век дал миру новые, подчас необычные, сложные для восприятия образцы художественной культуры. Печать нетрадиционности легла по сути на все виды искусств.

Искусство является видом духовной деятельности. В обществе, мире все взаимосвязано. Немаловажное значение для развития художественной культуры ХХ века имели следующие факторы:

* 1. ХХ век – век мощной социальной мобильности (две мировые войны, многочисленные локальные войны, революции). Его переломность была очевидной уже с самого начала. Просвечивающуюся внутреннюю катастрофу почувствовали, прежде всего, художники, творцы. Разве мог этот век не породить мятежное, порою мечущееся искусство?
  2. ХХ век заявил о себе величайшими научными открытиями (строение атома, теория относительности А. Энштейна, появление приборов, которые позволили заглянуть в глубь Вселенной и мн. др.). Картина мира в целом принципиально изменилась. Восприятие художников прореагировало и на это.
  3. Развилось и усовершенствовалось искусство фотографии. В предыдущих столетиях изобразительное искусство осуществляло документирующую роль. Коль скоро появилась качественная фотография, часть художников пришла к выводу: предназначение художников не в копировании, а в создании новой реальности.

Отношение к искусству художников-абстракционистов, на мой взгляд, наиболее полно отражаются в словах Стюарта Дэвиса: «Искусство не является и никогда не было отражением природы. Любые усилия иллюстрировать природу обречены на провал. Абстрактные художники никогда не будут пытаться скопировать некопируемое; они пытаются основать материальную осязаемость, которая образует постоянный архив внушенных природой идей и эмоций».[3. стр.1]

## **АБСТРАКЦИОНИЗМ**

С 1907 по 1915 год живописцы в Рос­сии, Западной Европе и США начали создавать абстрактные произведения искус­ства, так полагают исследователи и на­зывают первых Василия Кандинского, Казимира Малевича и Пита Мондриана. И все же годом рож­дения беспредметного искусства считает­ся 1910-й, когда в Германии, в Мурнау, Кандинский написал свою первую абстрактную композицию. В следующем году в Мюнхене он опубликовал ставшую зна­менитой книгу «О духовном в искусстве», в которой размышлял о возможности воп­лощения внутренне необходимого, духов­ного в отличие от внешнего, случайного. В основу «логического обоснования» аб­стракций Кандинского легло изучение теософских и антропософских трудов Елены Блаватской и Рудольфа Штайнера.

«Abstractio» означает «отвлечение». В применении к живописи этот термин позволяет передать особенности худо­жественного сознания, направленного в поисках гармонии от частного к всеоб­щему. Не случайно в первые десятиле­тия абстрактное искусство нуждалось в теории символизма, в обращении к мистическим идеям, однако позже художников все сильнее увлекали проблемы, связанные с биофизическими открытия­ми, с попытками воплотить понятия времени и пространства, бесконечности природных форм, скрытых за внешними покровами. Один из первых абстракци­онистов, создатель «лучизма» Михаил Ларионов изображал «излучение отра­женного света (цветовую пыль)».

Абстрактное искусство – «самый доступный и благородный способ запечатлеть личное бытие, прочем в форме, может быть, наиболее адекватной – подобно факсималиному оттиску. В то же время это прямая реализация свободы».[3. стр.2]

В 1920-е годы, во время стремитель­ного развертывания всех авангардных направлений абстрактное искусство включало в свою орбиту кубофутуристов, беспредметников, конструктивистов, супрематистов (А. Экстер и Л. Попо­ву, А. Родченко и В. Степанову, Г.Стенберга и М. Матюшина, Н. Суетина и И. Чашника). Язык нефигуративного искусства лежал в основе культуры новой, совре­менной пластической формы, станковой, декоративно-прикладной или монумен­тальной, и имел все возможности для дальнейшего плодотворного и перспек­тивного развития. Если бы не…

Нет необходимости вновь повторять уже хорошо известное. Внутренние про­тиворечия авангардного движения, уси­ленные жестким прессингом идеологи­ческого официоза, в начале 1930-х го­дов заставили его деятелей искать иные творческие пути. «Антинародное идеали­стическое» абстрактное искусство отны­не не имело права на существование. И казалось, оно исчезло не только из му­зейных залов, из книг и монографий, но из памяти.

С приходом к власти фашистов центры абстракционизма перемещаются в Америку. В 1937 году в Нью-Йорке создается музей беспредметной живописи, основанный семьей миллионера Гугенхейма, в 1939 году – Музей современного искусства, созданный на средства Рокфеллера. Во время Второй Мировой войны и после ее окончания в Америке собрались вообще все ультралевые силы художественного мира.

В послево­енной Америке набирала силу «школа Нью-Йорка», членами которой были со­здатели абстрактного экспрессионизма Д. Поллак, М. Ротко, Б. Ньюман, А. Готтлиб. Летом 1959 года их произведения увидели молодые художники в Москве на выставке национального искусства США в парке «Сокольники». За два года до этого события современное мировое искусство было представлено на художе­ственной выставке в рамках Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Ин­формационный прорыв стал своеобраз­ным символом духовной и социальной свободы. Абстрактное искусство теперь ассоциировалось с внутренним осво­бождением от тоталитарного гнета, с иным мировосприятием. Проблемы ак­туального художественного языка, новой пластической формы оказались нераз­рывно связаны с общественно-политическими процессами. Эпоха «оттепели» подразумевала особую систему взаимо­отношений абстрактного искусства с властью. Начался новый этап в разви­тии отечественного абстракционизма -1950-1970-е годы.

Для молодых советских художников, воспитанных в традициях застывшей академической системы с незыблемыми правилами и приоритетами повествовательной содержательности и единствен­но верного материалистического виде­ния мира, открытие абстракции означало возможность воспроизведения лич­ного субъективного переживания. Американские исследователи характеризо­вали абстрактный экспрессионизм как «жест освобождения от ценности поли­тической, эстетической, моральной». Подобные чувства испытывали молодые живописцы в СССР, осмыслявшие незнакомое им актуальное искусство и од­новременно строившие собственные формы сосуществования с властями или противостояния им. Рождался андеграунд, и среди художников-неформалов обращение к абстрактному искусству было общепринятым и широко распро­страненным.

В эти годы многие живописцы испытывали потребность в языке беспредметного искусства. Необходимость овладения формальным лексиконом зачастую связывалась не только с погружением в спонтанное творчество, но и с сочинением продуманных теоретических трактатов. Как и в начале века, для этих живописцев абстракция не означала отрицания разных уровней смысла. Современное европейское и американское абстрактное искусство опиралось на такие фундаментальные пласты, как исследование первобытного мифологического сознания, фрейдизм, начала экзистенциализма, восточные философии (дзен). Но в условиях советской действительности художники абстракционисты не всегда могли достаточно полно и глубоко знакомиться с первоисточниками, они, скорее, чувствовали, догадывались, интуитивно находи ли ответы на волновавшие их проблемы и, отвергая упреки в простом копировании западных образцов, серьезно относились к собственной профессиональной репутации.

Возвращение абстрактного искусства в культурное пространство России не было всего лишь следствием изменения политического климата или имитацией художественных явлений Запада. Законы «саморазвития искусства» выстраивали «жизненно необходимые самому искусству» формы. Происходил «процесс реперсонализации искусства. Появилась возможность создания индивидуальных картин мира» (А. Боровский). Последнее и вызвало мощную отрицательную реакцию на государственном уровне, долгие годы приучавшую рассматривать абстракционизм как «крайне формалистическое направление, чуждое правдивости, идейности и народности», а произведения созданные абстракционистами, как «бессмысленное сочетание отвлеченных геометрических форм, хаотических пятен и линий». [5. стр. 12]

Кандинский говорил, что «сознательно или бессознательно художники все больше обращаются к своему материалу, испытывают его, взвешивают на духовных весах внутреннюю ценность элементов, из которых надлежит создавать искусство». Сказанное в начале века вновь стало актуальным для следующих поколений живописцев.

Во второй половине 50-х появляется абстрактная скульптура, снабженная «электронным мозгом», - «Cysp I» Никола Шёффера. Александр Кальдер, после «мобилей», имевших успех, создает свои «стабили». Возникает одно из обособленных направлений абстракционизма – оп-арт. В то же время почти одновременно в Англии и США появляются первые коллажи, использующие этикетки массовых изделий, фотографии, репродукции и тому подобные предметы новой стилистики поп-арта.

Московская абстракция рубежа 1960-х, углубившись в поиски нового формообразования, соответствующего внутренне­му состоянию «творческой озаренности», своего рода медитации, дала убедитель­ные примеры собственного понимания культуры беспредметного (например, в творчестве Владимира Немухина, Лидии Мастерковой, Михаила Кулакова, безус­ловно, увлеченных абстрактным экспрессионизмом, который они сумели напол­нить высоким духовным напряжением). Иной тип абстрактного мышления демонстрировал наиболее последовательный в своей аналитической и практической работе Юрий Злотников, автор обширной серии «Сигналы», созданной в конце 1950-х. По словам художника, «динамизм, ритм, ярко выраженные в геометрической абстракции», привели его к анализу «инамических представ­лений, заложенных в искусстве» и далее «к изучению моторных реакций челове­ка» В «Сигналах» художник исследовал «обратную связь» спонтанных психоло­гических реакций на цветовые символы.

Следующий этап в развитии русской абстракции начинается в 1970-е годы. Это время знакомства современных художников с творчеством Малевича, с супрематизмом и конструктивизмом, с традициями русского авангарда, его теорией и практикой. «Первоэлементы» Малевича вызвали стабильный интерес к геометризированной форме, линейным знакам, пластическим структурам. «Геометрическая» абстракция позволяла при­близиться к проблемам, волновавшим мастеров 1920-х годов, почувствовать преемственность и духовную связь с классическим авангардом. Современные авторы открывали для себя труды русских философов и теологов, богословов и мистиков, приобщались к неисчерпаемым интеллектуальным источникам, которые в свою очередь наполняли новым смыслом творчество Михаила Шварцмана, Вале­рия Юрлова, Эдуарда Штейнберга.

Геометрическая абстракция легла в основу методов работы художников, объединившихся в начале 1960-х в груп­пу «Движение». Среди ее членов были Лев Нусберг, Вячеслав Колейчук, Франциско Инфантэ. Последний был особенно увлечен супрематизмом. В «Динамических спиралях» Инфантэ занимался изучением модели бесконечной спирали в пространстве, внимательно анализировал «несуществующую пластическую ситуацию».

Американская живопись 70-х гг. возвращается к фигуративности. Считается, что 70-е – это «момент истины для американской живописи, которая освобождается от питавшей ее европейской традиции и становится чисто американской». [3. стр.24]

Середину 1980-х годов можно рассматривать как завершение очередной стадии развития абстракции в России, накопившей к этому времени не только громадный опыт творческих усилий, осмысленную философскую проблематику, но и убедившейся в востребованности абстрактного мышления.

Последнее десятилетие XX века подтвердило особенный «русский путь» беспредметного искусства. С точки зрения развития мировой культуры абстракционизм как стилевое направление завершился в 1958 году. Однако в «постперестроенном российском обществе только теперь возникла потребность в равно­правном общении с абстрактным искус­ством, появилось желание увидеть не бессмысленные пятна, но красоту плас­тической игры, ее ритмов, проникнуть в их значение. Услышать, наконец, звучание живописных симфоний.»[4. стр. 24] Художники получили возможность выражения в формах не только классических - суп­рематизма или абстрактного экспрессионизма, но лирической и геометричес­кой абстракции, минимализме, скульптуре, объекте, рукотворной авторской книге, в бумажной массе, отлитой самим мастером.

Важным слагаемым современного языка абстракции стал белый цвет. Для москвичей Марины Кастальской, Андрея Красулина, Валерия Орлова, Леонида Пелиха пространство белого - высшего напряжения цвета вообще - наполнено бесконечными вариативными возможностями, позволяющими использовать и метафизические представления о духовном, и оп­тические законы отражения света.

Пространство как понятийная катего­рия обладает в современном искусстве разной смысловой нагрузкой. Например, существует пространство знака, символа, возникшего из глубины архаическо­го сознания, иногда преображенного в структуру, напоминающую иероглиф (Евгений Добровинский). Существует пространство древних рукописей, образ которых стал своеобразным палимпсес­том в композициях Валентина Герасименко.

Кроме названных выше, к абстракционистам относятся: М. Ротко, Р. Раушенберг, В. де Кунинг, Л. Мохой-Надь, Ф. Клайн, У. Боччони, Ф. Пикабия, А. Горки, А. Хельд, П. Сулаж, Ф. Клин, Х. Хартунг, Ж. Базен, Р. Биссьер, Н. Де Сталь, Б. Ньюмен и многие другие.

КАНДИНСКИЙ ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ (1866-1944)

Кандинвкий В.В. - русский художник, который стоял у истоков возникновения абстракционизма в современном изобразительном искусстве. Он был одним из создателей и идейных вдохновителей мюнхенской группы художников Der Blaue Reiter.

Кандинский родился 4 декабря 1866 года в Москве. Его бабушка была монгольской княжной, а отец был родом из сибирского города Кяхта. Такие различия в происхождении его родственников сказались на образовании Василия - он органично воспринимал и европейские, и азиатские культурные традиции. Родители Кандинского очень любили путешествовать (материальное положение позволяло), поэтому ещё в детстве Василий побывал в Венеции, Риме, Флоренции, на Кавказе, в Крыму. В 1871 году родители переехали в Одессу, где Василий закончил школу. Первой профессией Кандинского стали музыкальные выступления, на которых он играл на фортепиано и виолончели. Через некоторое время Кандинский стал рисовать, причем в его картинах встречались весьма нетрадиционные цветовые сочетания, которые он объяснял тем, что каждый цвет живет своей таинственной жизнью. Кандинский считал, что «цвет – это клавиш; глаз – молоточек; душа – многострунный рояль. Художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша целесообразно приводит в вибрацию человеческую душу. Гармомия красок может основываться только на принципе целесообразного затрагивания человеческой души». [3, стр. 1]

В 1886 году Кандинский поступил в МГУ, где изучал право и экономику. Его мысли по поводу жизни различных цветов продолжали посещать его голову, особенно когда он видел красочность московской архитектуры. В 1889 году Кандинский с университетской экспедицией ездил в Вологду, где был поражен нереалистичным русским народным творчеством, сохранившимся в отдаленных деревнях. В том же году он посетил Париж. К 1893 году, когда он получил докторскую степень, Кандинский утратил интерес к социальным наукам. Он пришел к выводу, что «искусство - это непозволительная роскошь для России». Закончив Университет, Кандинский работал в фотографической мастерской московского издательского общества. К 1896 году, когда Кандинскому исполнилось 30 лет, он столкнулся с необходимостью выбирать свой путь в жизни. Тогда ему предложили место профессора юриспруденции в Университете Тарту в Эстонии, в то время проходил процесс русификации. Он понял, что жизнь надо менять «сейчас или никогда», поэтому он отказался от профессорской должности и уехал в Германию, где собирался учиться рисованию, чтобы стать настоящим художником. Кандинский был высоким, респектабельным мужчиной, всегда одетым «с иголочки», он носил пенсне и смотре на весь этот мир слегка свысока. Он представлял собой нечто среднее между дипломатом, ученым и монгольским князем. Но когда он приехал в Германию, он стал просто студентом частной школы в Мюнхене под руководством Антона Азбэ. Два года он учился у него, затем год работал самостоятельно, а затем поступил в академию изобразительных искусств в Мюнхене, в класс Франца фон Штука. В 1900 Кандинский получил диплом этой академии. Там его учили реализму, а Кандинский находился под влиянием импрессионизма и поинтилизма. Он не забыл и московские иконы и вологодский фольклор. Первые выставки картин Кандинского проходили в рамках академических показов по всей Европе. В 1903 году в Москве прошла первая личная вставка Кандинского, а через два года это повторилось в Польше. 1903-1908 годы Кандинский провел в странствиях. Он постоянно разъезжал: Тунис, Париж, Москва, Дрезден, Берлин...

В 1902 году Кандинский познакомился с Габриэль Мюнтер, с которой в 1909 году переехал в домик вблизи Баварии. Этот период творчества Кандинского характеризовался формирование собственного уникального стиля в искусстве - чистейшего абстракционизма. Он стремился к картинам, состоящим из ярких цветов, линий, фигур, свободных от узнаваемых объектов. Ему нужен был собственный язык картины, которым можно было бы выразить глубочайшие эмоции. Конечно, эта идея была не нова, но тем не менее в то время Кандинский был единственным, кто работал над языком фигур и был первым абстракционистом, стоял во главе художественного авангарда.

В 1910 создал первое абстрактное произведение и написал трактат, озаглавленный «О духовном в искусстве» (опубликован в 1912 на немецком языке, фрагменты русского варианта были прочитаны Н. И. Кульбиным в декабре 1911 на Всероссийском съезде художников в Петербурге). Выдвинув в качестве основополагающего фундамента искусства его духовное содержание, Кандинский считал, что сокровенный внутренний смысл полнее всего может выразиться в композициях, организованных на основе ритма, психофизического воздействия цвета, контрастов динамики и статики.

Абстрактные полотна группировались художником по трем циклам: «Импрессии», «Импровизации» и «Композиции». Ритм, эмоциональное звучание цвета, энергичность линий и пятен его живописных композиций были призваны выразить мощные лирические ощущения, сходные с чувствами, пробуждаемыми музыкой, поэзией, видами прекрасных ландшафтов. Носителем внутренних переживаний в беспредметных композициях Кандинского становилась колористическая и композиционная оркестровка, осуществленная живописными средствами — цветом, точкой, линией, пятном, плоскостью, контрастным столкновением красочных пятен.

С началом I мировой войны в 1914 году, Кандинский порвал отношения с Мюнтер и через Швейцарию, Италию и Балканы вернулся на родину. В 1917 году Кандинский женился на Нине Алексеевской, с которой познакомился в 1916 году. Они поселились в Москве, где Василий Кандинский собирался погрузиться в русскую жизнь. Революцию Кандинский принял весьма воодушевлено, поскольку первые заявления советских лидеров показывали их лояльность к абстракционистам. В 1918 году он стал профессором Московской академии Изобразительных Искусств. Была даже издана его автобиография. В 1919 году Кандинский создал институт Художественной культуры и приложил много усилий, чтобы открыть 22 музея по всей стране. В 1920 году Кандинский был уже профессором МГУ, и в том же прошла его личная выставка в Москве. В 1921 году власти решили продвигать новое направление в искусстве - соцреализм, поэтому абстракционизму не осталось места в СССР. В том году Кандинский и уехал в Берлин.

В тому времени Кандинский имел уже весомый авторитет в художественной среде. При этом Кандинский всегда мечтал о преподавательской деятельности. Когда в 1922 году ему предложили место в Баухаузской школе в Веймаре, он с радостью согласился. Его лекции слегка отличались от его творческой деятельности, поскольку в школе не готовили художников в традиционном смысле слова. Он рассказывал своим студентам о форме, цвете и восприятии этого мира художником. В 1925 году школа переехала в Дассау, где он вел свободного, не прикладного искусства. В 1928 году он получил гражданство Германии, однако с приходом к власти нацистов в 1933 году он переехал в Париж, поскольку они закрыли школу. Последние 11 лет жизни Кандинский провел в пригороде Парижа. В 1939 году Кандинский стал гражданином Франции.

13 декабря 1944 года Василий Кандинский умер в Нюлли-сюр-Сен во Франции.

МАЛЕВИЧ КАЗИМИР СЕВЕРИНОВИЧ (1878 - 1935)

Малевич К.С. - российский живописец, график, педагог, теоретик искусства, философ. Основоположник одного из видов абстрактного искусства, так называемого супрематизма. Родился в семье управляющего заводом. С 11 лет много рисовал и писал красками. В 1894 окончил пятиклассное агрономическое училище. В 1895 - 1896 учился в рисовальной школе, потом переехал с семьей в Курск. Там он участвовал в созданном кружке любителей искусства и служил чертежником, зарабатывая деньги на жизнь и учебу в Москве. В 1904 приехал в Москву, где недолго посещал занятия в училище живописи, ваяния и зодчества и в Строгановском училище. В 1905 вернулся в Курск и самостоятельно занимался живописью. В 1907 состоялось его первое известное по каталогам участие в выставке Московского товарищества художников, где кроме работ Малевича были представлены картины В. В. Кандинского и др.

Малевич много работал над полотнами новой живописной системы, названной им «супрематизм» («Черный квадрат», 1913), принципы которой были изложены им в брошюре-манифесте «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм» После Февральской революции 1917 г. Малевич был избран председателем Художественной секции Московского Союза солдатских депутатов. Он разрабатывал проект создания Народной академии искусств, являлся комиссаром по охране памятников старины и членом Комиссии по охране художественных ценностей Кремля. После Октябрьской революции создал декорации и костюмы для постановки «Мистерии-буфф» В.В. Маяковского, написал теоретическую работу «О новых системах в искусстве», вместе с Шагалом в Витебске руководил мастерской в Народной художественной школе, участвовал в выставках. В 1922 закончил рукопись «Супрематизм. Мир как беспредметность или вечный покой», изданную в 1962 на немецком языке. С 1922 Малевич преподавал рисунок на архитектурном отделении Петроградского института гражданских инженеров. В 1923 был назначен директором института исследований культуры современного искусства. В 1926, после погромной статьи в «Ленинградской правде», институт был ликвидирован, а Малевич уволен. В 1927 Малевич экспонировал свои картины в Берлине. В 1928 - 1930 преподавал в Киевском художественном институте. В 1929 состоялась его персональная выставка в Государственной Третьяковской галерее. В 1930 его работы были выставлены в Австрии и Германии; он прочел курс лекций по теории живописи в Доме искусств Ленинграда. Осенью 1930 Малевич был арестован ОГПУ, но вначале декабря был освобожден. В 1931 делал росписи в Красном театре Ленинграда. В 1932 стал руководителем экспериментальной лаборатории в Государственном Русском музее, участвовал в выставках. Умер после тяжелой болезни.

ПИТ МОНДРИАН (1872–1944)

Пит Мондриан (наст. имя Питер Корнелис) - голландский художник. Его картины, представляющие собой сочетания прямоугольников и линий, являются примером наиболее строгой, бескомпромиссной геометрической абстракции в современной живописи.

Родился 7 марта 1872 в Амерсфорте. Его первые работы были написаны в реалистическом стиле. В 1911 он познакомился с кубистами, и их творчество начало оказывать значительное влияние на формирование молодого художника. Вскоре Мондриан отказался в своих картинах от малейших намеков на сюжет, атмосферу, моделировку и пространственную глубину и постепенно сознательно ограничивал выразительные средства. Мондриан утверждал, что «беспредметное искусство доказывает, что искусство не является ни выражением внешних фактов (как мы их воспринимаем), ни выражением процесса нашей жизни (которую мы ведем). Искусство есть выражение истинной действительности и истинной жизни. Они не поддаются определению, однако они могут быть реализованы в изобразительном искусстве». [3. стр.1] В 1912–1916 он строил композиции на основе свободно сконструированной и заполнявшей холст пространственной сетки. В это время Мондриан, подобно Жоржу Браку и Пабло Пикассо в период аналитического кубизма, предпочитал палитру рыжевато-коричневых и серых оттенков.

В 1914 художник вернулся в Голландию к отцу, который был при смерти, и оставался на родине в течение всей Первой мировой войны, а в 1919 снова уехал в Париж. К этому времени он уже был членом кружка, в который входили Тео ван Дусбург, Ауд, Ритвелд и ван Эстерен. Все они были адептами модернизма, работали в стилях, близких к живописи Мондриана, и, возможно, оказали на него некоторое влияние в переходе от кубистических композиций к чистым геометрическим формам красных, желтых и синих прямоугольников.

В 1917 Мондриан и Тео ван Дусбург основали авангардистский журнал «Де Стиль» и группу с таким же названием. Эстетическая теория, лежавшая в основе этого направления, была названа неопластицизмом. В соответствии с требованиями неопластицизма Мондриан еще больше сократил свои художественные средства, используя только белый, серый, черный и наиболее интенсивные тона основных цветов спектра.

К 1920 стиль Мондриана полностью сформировался. Используя прямые линии жестких контуров, он делал композиции асимметричными, достигая динамического равновесия. Благодаря отказу от частностей и деталей он надеялся достичь более ясного выражения универсальных первооснов творчества, стремясь обрести то, что он называл «чистой пластической реальностью».

В 1940 Мондриан переехал в Нью-Йорк; двумя годами позже состоялась его первая персональная выставка. В одной из последних работ художника, «Буги-Вуги на Бродвее» (Нью-Йорк, Музей современного искусства), появилась тенденция к отходу от строгих классических принципов авангарда. В этой работе маленькие квадратики расположены пунктиром на сетке линий, что придает всей композиции новую синкопическую сложность и игривость ритма.

Умер Мондриан в Нью-Йорке 1 февраля 1944. Его произведения оказали влияние на многих современных художников, таких, как Александр Колдер, Бен Николсон, Виктор Вазарели и Фриц Гларнер. Целый ряд направлений в современном искусстве, например минимализм и оп-арт, восходят к творчеству Мондриана и кружку «Де Стиль», так же, как и формы современной архитектуры, рекламы и печати.

**«ИСКУССТВО ДЕЙСТВИЯ»**

Творчество Поллока, Аршила Горки, В. де Кунинга, Марка Ротко, Жоржа Матье и других представляло собой наиболее влиятельное направление абстрактной живописи 40-50х годов, возникшее в США – так называемый абстрактный экспрессионизм. Принцип его заключался в отказе от предварительного замысла и планомерно построенной формы. Художник культивировал спонтанную манеру письма и свободные импровизации на холсте. Живопись действия выросла, опираясь на иррациональные основы сюрреализма. Единственная функция искусства - действие, которое выполняет сам художник.

Акция – так, обобщая, называют «искусство действия», заменяющее художественное произведение жестом, разыгранным представлением или спровоцированным событием. Своими корнями «искусство действия» уходит в первые десятилетия двадцатого века, в творчество футуристов, дадаистов и сюрреалистов. Расцвет искусства действия приходится на 60-70 годы. В нем реализуется одна из ведущих идей модернизма о процессуальном характере искусства. «Искусство действия» квинтэссенция идеи о превалировании творческого акта над его результатом, с другой стороны оно воплощает другую характерную тенденцию искусства 20-го века - стремление уничтожить грань между искусством и действительностью, растворить художественный жест в окружении, спонтанно протекающих процессах жизни.

Перерастая в искусство постмодернизма, «искусство действия» приобретает более выраженные формы. Например, хеппенинг – это наиболее распространенная форма «искусства действия». В основе его лежит незапланированное действие, осуществляемое художником при участии присутствующей публики, когда как бы стирается грань между реальностью и художественным творчеством.

Другая форма «искусства действия» перформанс – состоит в исполнении определенных заранее спланированных действий перед собравшейся публикой. Но в отличии от хеппенига в нем наличествует определенный заранее заготовленный сценарий. Кроме того в перформансе не принимает активное участие публика, довольствуясь лишь ролью зрителя.

Поллок ввел термин «дриппинг» - разбрызгивание красок на холст без применения кисти. Это называется также в Америке абстрактным экспрессионизмом, во Франции – ташизмом (от слова tache - пятно),в Англии - живописью действия, в Италии - ядерной живописью (pittura nucleare).

**В рамках американского абстракционизма была развита так называемая**  **«бесформенная** **живопись****».** Живопись Джексона Поллока поддерживается проекцией действия. Наиболее важное в творчестве: автоматизм - творческий процесс, а не получаемый результат. Этот метод творчества кажется простым, но вместе с тем и сложным. Создавая композицию, художник свободно льёт, наливает краски на полотно. Эти работы очень экспрессивные и очень оживлённые. Основная проблема, которую решают эти художники - отношение цветов. Принципы живописи действия в США дальше развивали постживописные абстрактные направления (hard-edge, color-field).

Другим знаменитым европейским представителем «живописи действия» был Жорж Матье, приблизивший технику экстаза к спектаклю. Он устраивал свои сеансы живописи в присутствии публики, на глазах которой испещрял полотно закорючками, запятыми и точками. Жорж Матье сопровождал свои «сеансы творчества» в присутствии публики маскарадными переодеваниями и музыкой. Он называл свои огромные творения вполне сюжетно, что не делает их, однако, менее абстрактными. Как писал теоретик абстракционизма Л.Вентули, «...искусство называется абстрактным тогда, когда оно абстрагируется не от личности художника, но от предметов внешнего мира...»

ДЖЕКСОН ПОЛЛОК (1912–1956)

Джексон Поллок - американский художник, один из наиболее известных представителей абстрактного экспрессионизма 1950-х годов. Родился 28 января 1912 в городке Коуди (шт. Вайоминг). В 1929 он приехал в Нью-Йорк учиться живописи у известного американского художника Томаса Харта Бентона. В конце 1930-х годов на живопись Поллока оказали сильное влияние экспрессионизм и творчество мексиканских художников Хосе Клементе Ороско и Давида Альфаро Сикейроса. После периода экспериментов к 1943 Поллок выработал свою индивидуальную, абстрактную манеру живописи; в том же году в Нью-Йорке была организована его первая персональная выставка. В произведениях Поллока при всей их оригинальности ощутимо влияние сюрреализма и наиболее нервных, гротескных образов Пикассо.

С 1947 Поллок начал использовать в своей живописи дерзкие, революционные методы, которые стали предметом бурных дискуссий и, в конечном итоге, принесли ему всемирную известность. Вместо того чтобы писать кистью, он расплескивал алюминиевую краску или фабричные лаки на необрамленный, расстеленный на полу холст и вычерчивал густую, блестящую паутину линий при помощи разнонаправленных ударов веревки.

Джексон Поллок стал символом радикализма и новаторства молодого поколения американских художников-нонконформистов. Умер Поллок 11 августа 1956.

ЖОРЖ МАТЬЕ (р. 1921)

Жорж Матье - французский художник, один из лидеров ташизма. Родился в Булонь-сюр-Мер на северном побережье страны 27 января 1921. В 1933 семья переехала в Версаль. Штудировал философию и право в Лилльском университете, но учебу прервала война. Как художник был практически самоучкой. Начал серьезно работать с 1944, испытав влияние «информеля» и американского абстрактного экспрессионизма.

Получил известность беспредметными композициями, которые писал, выдавливая краски из тюбика, а затем растушевывая их кистью или рукой – так что в итоге получались своеобразные монументальные иероглифы (А.Мальро назвал его «первым западным каллиграфом»). Нередко, в особенности в 1960-е годы, превращал сам акт писания картины в публичное представление-хэппенинг; экстравагантные жесты и одеяния художника призваны были выразить героическое содержание огромных полотен, которые порой создавались за 15–20 минут.

Матье признан основателем «исторической абстрактной живописи» (еще один очередной перл его величества интерпретации.) Эта живопись «отличается от обыкновенной исторической живописи тем, что ничего не изображает – ни людей, ни костюмы, ни аксессуары»[1. стр. 8]. Исторической она стала потому, что критики Матье соблаговолили приписать его закорючкам и пятнам способность выразить массовые народные движения, борьбу за власть династий и т.д. Такая идея пришла им в голову, благодаря названием картин («Битва Бувине», «Капетинги повсюду» и др.) Позднее его картины-«иероглифы» часто уподоблялись старинным гербам.

С 1962 активно обращался к дизайну (мебель, высокая мода, афиши, медали, ковры «в стиле Матьё»). Исполнял эскизы для севрского фарфора. Изложил свое творческое кредо в книге «По ту сторону ташизма» (1963).

**ЛУЧИЗМ**

Особое направление в абстракционизме – лучизм. Это один из вариантов абстрактного искусства, основанный на красочной игре лучей, светопреломлений, как бы высвобождающих внутренние энергии мироздания. «Цвет подобно свету, потоками лучей пронизывает композицию, способен рождать ощущение бесконечности живописной плоскости, открывать возможность перехода от изображения объекта к изображению невидимого». [2. стр. 25]

Возглавляли Михаил Ларионов и Наталья Гончарова. По Ларионову, все предметы видятся как сумма лучей. Задача художника - поиск пересечения сходящихся в определенных точках лучей, т.е. красочных линий, их в живописи представляющих.

ЛАРИОНОВ МИХАИЛ ФЕДОРОВИЧ (1881 - 1964)

Ларионов М.Ф. - русский живописец, график, театральный художник, теоретик искусства. Лидер движения русских авангардистов конца 1900-х - начала 1910-х гг.

Сын военного фельдшера, Ларионов с 12-летнего возраста посещал реальное училище в Москве. В 1898 поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где с перерывами — его исключали три раза за художественное вольномыслие — учился до 1910; педагогами его были И. И. Левитан, В. А. Серов, К. А. Коровин, С. В. Иванов.

До 1906 года продолжался неоимпрессионистический период Ларионова. Особенно много работ, в которых он выступил тончайшим колористом, умелым аранжировщиком фрагментированных композиций, было создано в 1903 в Крыму, куда он поехал вместе с женой, художницей Н. С. Гончаровой.

С 1905 Ларионов широко выставлялся; в 1906 совершил поездку в Париж, субсидированную С. П. Дягилевым, где был экспонентом Русского отдела Осеннего салона; тогда же посетил Лондон. После возвращения сотрудничал в журнале «Золотое руно», где впервые в России опубликовал работы Ван Гога, Гогена и Сезанна.

В 1907-12 Ларионов писал картины, основанные на творческой переработке образно-пластического строя вывески, лубка, росписи подносов и других видов фольклорного искусства; молодой художник стал инициатором целого направления в русском искусстве — неопримитивизма (серия «Парикмахеры», 1907 и др.). Служба Ларионова в армии (1908-1909) вызвала появление цикла примитивистски-бурлескных полотен на темы из солдатской жизни.

Ларионов был истинным вожаком бунтующей художественной молодежи, зачинщиком многих скандальных акций, ознаменовавших появление авангарда на российской общественной сцене. В 1910 он был среди основателей общества «Бубновый валет»; выйдя вскоре из него (вместе с Гончаровой), организовал выставку «Ослиный хвост» (1912), консолидировавшую его сторонников; вокруг следующей выставки, «Мишень» (1913), также сложилось объединение молодых живописцев. В 1914 организовал четвертую выставку своих единомышленников, которая так и называлась: «№ 4».

Иллюстрировал футуристические книги, преимущественно В. Хлебникова и А. Крученых («Мирсконца», «Старинная любовь», «Помада» и др.).

В 1912-14 стал создателем собственной живописной системы — лучизма, предварившей наступление эры беспредметности в искусстве. В манифесте «Лучизм» (1913) Ларионов провозглашал: «Живопись самодовлеюща, она имеет свои формы, цвет и тембр. Лучизм имеет в виду пространственные формы, которые могут возникать от пересечения отраженных лучей различных предметов, формы, выделенные волею художника».

С началом войны был призван в армию, служил прапорщиком, перенес тяжелую контузию и в 1915 был демобилизован. Приглашенный С. П. Дягилевым в качестве сценографа, уехал в 1915 вместе с Гончаровой за границу, в 1917 поселился в Париже. Оформил множество постановок дягилевской антрепризы: «Русские сказки» А. К. Лядова (1917), «Шут» С. С. Прокофьева (1921), «Байка про лису» И. Ф. Стравинского (1922), «Классическую симфонию» С. С. Прокофьева (1931) и др.

С отъездом из России закончился новаторский период в творчестве Ларионова. До конца жизни художник работал как живописец, сценограф, график, иллюстратор. Написал книгу воспоминаний о русском балете, мемуарные статьи о Дягилеве, Пикассо, Стравинском. С 1950-х гг., после полосы забвения, фигура Ларионова как одного из основоположников модернизма 20 века стала привлекать пристальное внимание. На протяжении десятилетий во многих странах Европы и США регулярно проводятся выставки работ Ларионова, персональные и совместные с Гончаровой.

В 1988 году в Россию были переданы несколько сот произведений Ларионова и Гончаровой, завещанных вдовой Ларионова А. К. Томилиной.

ГОНЧАРОВА НАТАЛИЯ СЕРГЕЕВНА (1881 — 1962)

Гончарова Н.С. - живописец, график, театральный художник, книжный иллюстратор. Выдающийся представитель русского авангарда начала 1910-х гг., один из самых ярких сценографов 20 века.

Наталия Гончарова происходила из рода пушкинских Гончаровых (двоюродная правнучка жены поэта). В 1901 поступила в Московское училище живописи, ваяния и зодчества на отделение скульптуры к С. М. Волнухину и П. П. Трубецкому, однако вскоре обратилась к занятиям живописью (класс К. А. Коровина); затем оставила училище, но поддерживала с ним связь до 1909.

В начале творческого пути художница, по собственным словам, «более всего училась у современных французов»; выйдя замуж за выдающегося живописца М. Ф. Ларионова, она полностью разделила его устремления и художественные взгляды, всегда оставаясь, однако, самостоятельной величиной в искусстве.

В 1907-11 гг. живопись Гончаровой формировалась под воздействием стилистики примитива. Художница сосредоточилась преимущественно на традициях архаического искусства, древнерусской иконописи и народного лубка, чаще всего лубка церковного. В 1911 Гончарова написала несколько живописных циклов, ставших лучшими в ее творческой биографии (ансамбль «Евангелисты» из четырех полотен, масло, Русский музей, серии «Сбор винограда» и «Жатва», каждая из девяти картин). Сюжеты и темы работ непосредственно соотносились с христианской символикой, в полотнах «Жатвы» главенствующими были апокалиптические интонации, связанные с мотивом судьбы, рока, Божьей кары, возмездия («Птица-Феникс», «Ангелы, мечущие камни на город», обе в Третьяковской галерее).

Неопримитивистские полотна Гончаровой отличались напряженной экспрессией и выдающимися декоративными достоинствами; ритмическое движение линий и пятен, акцентированное тяготение к плоскости, острые сочетания звучных красок подчеркивали стремление художницы к большой монументальной форме — привязанность к обобщенно-декоративным живописным задачам пройдет через все ее творчество.

С начала 1910-х гг. Гончарова обратилась к более синтетичному стилю, включавшему элементы кубизма и футуризма («Аэроплан над поездом», масло, 1913, Музей изобразительных искусств республики Татарстан, Казань). После кубофутуристического периода разрабатывала новое направление — изобретенный Ларионовым лучизм. Но и в «лучистских» полотнах художница исходила из фигуративности, живописными построениями цветотоновых лучей стремясь создать живописно-абстрактную картину на основе переработки впечатлений от предметного мира («Лучистское построение», масло, 1913, Государственная галерея Штутгарта, Германия, «Лес», масло, 1913, собрание Тиссен-Борнемиса, Лугано, Швейцария). В графике данного периода Гончарова чаще всего сочетала приемы лучизма и кубофутуризма — в этом ключе проиллюстрированы некоторые футуристические книги А. Е. Крученых и В. Хлебникова («Мирсконца», М., 1912; «Игра в аду», М., 1912; «Взорваль», СПб., 1913; «Пустынники», М., 1913).

Начав выставляться с 1904, Гончарова в 1906 была участницей Русского отдела в Осеннем Салоне в Париже. В 1910 вместе с Ларионовым стала одним из учредителей общества «Бубновый валет». В 1911-12 — член группы «Ослиный хвост», в 1913 входила в группу «Мишень». Выставлялась на лондонских и парижских выставках, мюнхенском «Синем всаднике» (1912).

В 1914 Гончарова по заказу С. П. Дягилева создала эскизы оформления оперно-балетной постановки «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова. Спектакль имел шумный успех в Париже; в 1915, приняв предложение Дягилева постоянно работать в антрепризе, она вместе с Ларионовым покинула Москву. В 1917 супруги окончательно обосновались в Париже (французское гражданство художница получила в 1939).

Центр французского периода Гончаровой — театр. Вплоть до смерти Дягилева в 1929 она была одним из ведущих художников его антрепризы («Испания» М. Равеля, 1916; «Ночь на Лысой горе» М. П. Мусоргского, 1923, «Жар-птица» И. Ф. Стравинского, 1926 и др.). Многие ее станковые вещи 1920-30-х гг. были связаны с миром театральной декорации или костюма. В 1920-е гг. и позднее занималась живописью, иллюстрировала книги и работала как художник-декоратор над театральными постановками.

В 1950-е гг. писала многочисленные натюрморты и полотна «космического цикла». Возрождение широкого интереса к искусству Ларионова и Гончаровой началось с 1960-х гг. — их выставки прошли во многих странах и городах Европы и Америки. Работы Гончаровой представлены во всех крупных музейных собраниях мира.

### **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Абстракционизм – уникальное явление мировой художественной культуры. Его уникальность обусловлена особенностями переломной эпохи. XX век – это своего рода знак и не случайно он породил своеобразное искусство абстракционизма.

Искусство не терпит прямоговорения, его сила в метафоре. Реализм в искусстве бывает очень разным и это самым убедительным образом доказывает искусство абстракционизма.

Благодаря абстракционизму появилось много различных направлений в современном искусстве, хотя разделение искусства на направления в достаточной степени относительно.

Восприятие искусства в высшей степени субъективно. Отношение к произведениям художников-абстракционистов можно выразить словами нидерландского философа XVII века Б. Спинозы: «Не плакать, не возмущаться, но понимать». Укоренившаяся глубоко привычка воспринимать сугубо реалистическую художественную форму не означает, что направление, «непохожее на жизнь», неинтересно, а тем более абсурдно. Радость искусства в том, что оно разное.

Абстракционизм можно любить и не любить, можно найти немало как сторонников, так и противников этого, как, впрочем, и любого другого вида искусства. Но любое искусство имеет право на существование, и его нельзя ни запрещать, ни очернять, ни скрывать.

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Бердяев Н . «Кризис искусства» Репринт воспроизв. изд. 1918г. М., 1990.
2. Ивашнев В.И. «Юный художник» №2, 2000
3. Исмаилова Н. «Искусство» №17, 2001
4. Исмаилова Н. «Искусство» №2, 2002
5. Словарь иностранных слов. М.,1964
6. Энциклопедия для детей. Т.7. Ч.2 – 2 изд. испр./Глав.ред. М.Д.Аксенова – М.: Аванта+, 1998.-688с.:ил.